UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

LA NOCIÓN DEL *EROS* EN LA POESÍA DE SAFO DE LESBOS

Trabajo de Grado para optar al título de Licenciado en Letras

Br. María Di Muro
Tutor: Dra. Lorena Rojas Parma

Caracas, junio del 2017

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

Anuencia del Tutor para la presentación
del Trabajo de Grado

Quien suscribe, **Dra. Lorena Rojas Parma**, C.I.: V-10.711.387, hace constar que ha revisado debidamente el Trabajo de Grado titulado: **LA NOCIÓN DEL *EROS* EN LA POESÍA DE SAFO DE LESBOS,** elaborado por la bachiller **María Fernanda Di Muro Pellegrino**, C.I.: V-25.417.699 y considera que el mismo se encuentra apto para ser sometido a la evaluación del correspondiente Jurado Examinador.

Caracas, a los veintiséis días del mes de junio de dos mil diecisiete.

LORENA ROJAS PARMA

TUTOR

Fecha de entrega a la Escuela de Letras: 27 de junio del 2017

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
Urb. Montalbán - La Vega - Apartado 20332
Telf.: (0212) 407-44-44 Fax: 407-43-49

Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Letras -PR-

Período: 201710
NRC: 11357

ACTA DE TRABAJO DE GRADO

Caracas, 05 de Septiembre de 2017

Los suscritos profesores: Lorena Rojas Parma, Teresa Addario Pugliese y Mariano Nava Contreras, integrantes del jurado calificador del Trabajo de Grado intitulado "La noción del eros en la poesía de Safo de Lesbos", elaborado por la bachiller Di Muro Pellegrino, María Fernanda Pia Teresa, cédula de identidad N° 25417699, para optar al Título de Licenciado en Letras, certifican que, habiendo examinado dicho trabajo, consideramos que es merecedor de la calificación de
Excelente 20 veinte

Observaciones: El trabajo, completo y bien articulado, demuestra extraordinarias dotes para la investigación y se hace merecedor de la mención PUBLICACIÓN.

Lorena Rojas Parma
Tutor(a)

Teresa Addario Pugliese
Jurado

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
ESCUELA DE LETRAS
MONTALBÁN

Mariano Nava Contreras
Jurado

Secretaría General
c.c. Escuela

A la memoria de mis nonnos,

a mi familia,

a Jorge López Falcón, gran maestro,

a N.L.

Amor, ch'a nullo amato amar perdona

Dante Alighieri, *Divina Comedia,* “Inferno”, Canto V, v.103

Ognuno sta solo sul cuor della terra
trafitto da un raggio di sole:
ed è subito sera

Salvatore Quasimodo

ÍNDICE

Pág.

RESUMEN----------7

INTRODUCCIÓN----------8

CAPÍTULO I.

El problema de la poesía de Safo: Introducción

al sentido de la poética lírica----------17

1.-El problema de los estudios sáficos----------17

1.1-Una introducción a la poética lírica----------21

1.2.-Los elementos del desarrollo de la lírica----------24

1.2.1.-La importancia de la *polis*----------24

1.2.2.-La lírica y los ideales de la *polis*----------35

1.2.3.-El hombre y la *polis*: la lírica ante las fiestas,

los ritos y el Estado----------41

CAPÍTULO II.

Lo erótico: una estética ritual----------49

2.-Contexto erótico: fundamentos estéticos----------49

2.1.-Antecedente homérico----------50

2.2.-Las nupcias y la tradición erótica del placer----------58

2.3.-*Eros*: placer y dolor----------72

2.3.1.-*Eros*: la tradición del dolor. Sus orígenes en la

lírica popular----------74

2.3.2.-*Eros*: la tradición del dolor. La poética erótica

en Safo, Anacreonte, Teognis y Arquíloco----------86

CAPÍTULO III.

El *eros* «dulciamargo» en la poesía de Safo----------105

3.- El dolor del *eros*----------105

3.1.- El erotismo «dulciamargo»----------109

3.1.1: *Eros deute:* Fragmento 1D----------118

3.1.2: *m'o lusimeles donei glukupikron*: Fragmento 2D----------134

3.1.3: *amachanon orpeton*: la irresistible bestia

del tiempo y la memoria, Fragmentos 27D y 96D----------145

CONCLUSIÓN----------166

REFERENCIAS----------174

RESUMEN

El trabajo que presentamos a continuación tiene como principal objetivo mostrar una noción del *eros* en la poesía de Safo de Lesbos. El argumento esencial de esta investigación gira entorno a la forma en que la propia poetisa ha definido al *eros*, esto es, como *glukupikron*, «dulciamargo» en el fragmento 137D. Dada esta definición, se presentará un análisis en el que, partiendo de la noción de «individuo» y de «hablante lírico», así como de la premisa de dicho texto, se mostrará cómo en los fragmentos 1D, 2D, 27D y 94D la visión de lo *glukupikron* se define como una estética en la que se enlazan, mediante elementos semánticos, las dos tradiciones de lo erótico de la Grecia arcaica: la dulce, representada por el ámbito nupcial, y la agria, por lo trenético.

Palabras claves: Safo, *eros*, agridulce, placer, dolor, hablante lírico, rapto, individuo, fragmento.

INTRODUCCIÓN

Me indagué a mí mismo
Heráclito de Éfeso, 15 (101)

I

Investigar suele ser un proceso de búsqueda que, con toda la reflexión que implica, termina por convertirse en un interrogatorio consigo mismo; precisamente, el epígrafe que acompaña al texto, un fragmento de hace dos mil seiscientos años, muestra que indagar es un acto de reconocimiento, de volver sobre la propia experiencia para conocer lo existente. Cuando investigamos, se inicia un camino de cuestionamientos en el que miramos lo andado, lo sentido, aquello con lo hemos tenido especial enlace, y que ha permitido que surja el diálogo del alma consigo misma, como bellamente lo dijo Platón definiendo el pensar.[1] Sólo así puede definirse el acercamiento inicial a los fragmentos de Safo de Lesbos, cuyas palabras tradujeron sensaciones de desconsuelo, miedo y, por qué no, amor. A causa de esta admiración, se originó un gran interés por la figura de la autora y su poesía, que terminaría por convertirse en un planteamiento de tesis en el que se precisó estudiar la noción del *eros* en sus textos.

En este sentido, durante la revisión de la bibliografía, notamos que la mayoría de los estudios sobre Safo, realizados hasta los comienzos de la segunda mitad del siglo XX, se basaban, fundamentalmente, en una reconstrucción biográfica de su vida, donde los fragmentos eran utilizados como referentes esenciales, así como los *testimonia*.[2] Esto produjo, incluso en la crítica posterior,[3] una gran confusión con respecto al sentido de «hablante lírico» y «autor», así

[1] Cfr. *Teeteto*, 189e-190a; *Sofista*, 263e.
[2] Para una lista detallada de tales estudios, Cfr. M. Fernández-Galiano, «Safo», en *El Descubrimiento del amor en la Grecia Antigua*, Madrid, Universidad de Madrid, 1959, pp. 5-90; C. Theander, «Studia Sapphica II», *Eranos*, 34, 1937, 49-77; A. Turyn, *Studia Sapphica*, Eos supplementa, 6, París, 1929; D. Page, *Sappho and Alcaeus: An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford, Clarendon, 1955; D. Rayor y A. Lardinois, *Sappho: A New Translation of the Complete Works*. Cambridge, Cambridge University Press, 2014; U. von Wilamowitz, *Sappho und Simonides*, Berlín, Weid-mann'sche Buchhandlung, 1913.
[3] Como será tratado en el Capítulo I, pp. 17-21.

como de la noción de «individuo».[4] Por ello, una parte del desarrollo teórico del trabajo, como veremos, ha sido dedicada a tratar tales malentendidos relacionados con la noción del *eros.* El segundo punto de inquietud, responde a la naturaleza misma del erotismo sáfico, cuya concepción es dada por la propia poetisa en el fragmento 137D, donde lo señala como *eros glukupikron,* «dulciamargo»; pues aunque el fragmento ha sido tratado en numerosas ocasiones,[5] no hemos encontrado investigaciones que abarquen, al menos en lo revisado para este estudio, la noción dulciamarga con respecto a los aspectos semánticos comunes dados entre algunos fragmentos.[6] Es por ello que el desarrollo de esta propuesta busca introducir dicha vía de indagación sobre los textos.

II

En lo referente a la estructura de la tesis, se decidió partir, debido a una breve exposición del estado actual de los estudios sáficos, con una definición del sentido de la lírica arcaica enmarcada en el contexto de su surgimiento, así como de su sentido religioso. Esto, con el fin de demostrar, ante todo, que los orígenes de la poesía sáfica parten de una tradición erótica cuya esencia se encuentra en lo ritual. Así también, dada la confusión presentada en algunas investigaciones sobre las nociones de «hablante lírico» y «autor», se consideró tratar con amplitud, en el Capítulo I, el sentido de la individualidad en el período arcaico, fundamento que no ha sido revisado con rigor con respecto a la poesía de Safo, con el fin de evitar tergiversaciones en cuanto a la contextualización de los fragmentos y del tratamiento de la voz poética.

A razón de esta motivación, dicho capítulo está enfocado en presentar un esbozo de tres elementos que promovieron el desarrollo de la lírica arcaica, tal revisión no tiene la intención de

[4] En los términos que se observarán más adelante, la concepción de ‹‹individuo›› fue extraviada de su contexto, e interpretada como la personalidad misma del poeta, Cfr. P. duBois, *Burning Sappho,* Chicago, University of Chicago, 1995; L. Hatherley, *Sappho's sweetbitter songs: Configurations of female and male in Ancient Greek Lyric,* Londres, Routledge, 2005; M. Skinner, «Woman and Language in Archaic Greece, or, Why is Sappho a Woman?», *Reading Sappho: Contemporary approaches,* California, Universidad de California, 1996, pp. 175-192; J. Snyder, *Lesbian desire in the lyrics of Sappho,* Columbia, University of Columbia, 1997.
[5] Como señalaremos a lo largo de la investigación.
[6] La revisión hecha por A. Carson, *Eros the bittersweet,* Princeton, Princeton University, 1986, responde en cierta medida con respecto a esto.

explicar pormenorizadamente cada uno de los eventos dados en el momento de auge de dichos cantos, sino que, más bien, se presentan al lector como un camino para comprender el sentido que tuvieron en su contexto los fragmentos que han llegado al presente. Así pues, en aras de mostrar una noción del sentido de «individuo» en tal período, se reflexionó acerca de la importancia de la *polis* y sus valores, así como de la relación intrínseca entre esta y los cantos líricos, los cuales se enmarcan en el contexto religioso, que comprendía todas las festividades que integraban a los ciudadanos. De estas celebraciones se hace mención de algunos ritos, así como de los banquetes y, finalmente, de las bodas.

El segundo Capítulo parte mediante un bosquejo del festejo de las nupcias, evento social y religioso que ha sido de interés, debido a que en las referencias que existen sobre ellas encontramos los primeros testimonios de la noción del *eros* en el contexto arcaico. Por supuesto, como en toda celebración religiosa, la *mimesis* se convierte en el centro del rito y, naturalmente, la base de la misma es el mito, por tanto, se dará una breve exposición del erotismo homérico, presentando dos pasajes de la *Ilíada* como fundamentos de la estética ritual del *eros.* Dado que el objeto central de esta tesis es mostrar en qué consiste la noción del *eros* agridulce en la poesía de Safo, se determinó definir la del *eros* floreciente en la lírica arcaica, esto, a través de dos temas esenciales que la componen: una, la denominada tradición dulce o del matrimonio, y otra, la amarga, correspondiente al *eros* doloroso, descendiente de la tradición trenética o fúnebre. Todo el capítulo está destinado a presentar un panorama del erotismo arcaico partiendo de sus fuentes mitológicas hasta la lírica, tomando como consideración central la noción de «individuo», elemental para comprender la postura del hablante lírico como el elemento más importante en esta poesía.

Posteriormente, en el Capítulo III se hermanaron tales poéticas en la visión agridulce de los fragmentos de Safo, con el fin de plantear que, efectivamente, la composición de dichos textos responde a una estética[7] «dulciamarga». Dicha estética, como señala su nombre, está conformada

[7] Entiéndase, cuando señalamos «estética» y «poética» que aludimos al sentido originario contenido en ámbos términos: *aisthesis* y *poiesis.* Esto es, la percepción y la creación, a grandes rasgos, Cfr. P. Chantraine, *Dictionnaire etymologique de la langue grecque,* Paris, Klicksieck, 1968; J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Buenos

por elementos dulces o placenteros y amargos o dolorosos, definidos en la literatura revisada en el Capítulo II. Para fundamentar este análisis, se tomó como punto de inicio la propia afirmación de uno de los fragmentos de Safo, el 137D, en el que se enuncia que «Eros de nuevo, embriagador me arrastra, dulciamarga, irresistible bestezuela»,[8] y se consideraron los fragmentos 1D, 2D, 27D y 96D, cuya naturaleza poética responde a esta visión del *eros.* En los mismos se observó que coincidían tres elementos: el uso del apóstrofe, de juegos temporales y del contraste entre recursos semánticos pertenecientes tanto a la tradición de las bodas como a la trenética. De cada uno de los elementos existen diversos estudios que los han interpretado en la poesía de Safo, pero en ninguno de los casos han sido interrelacionados y, mucho menos, enfocados en la consideración de una estética «dulciamarga». Además, se tomó como referente crucial a lo largo de este análisis la reflexión sobre la postura del hablante lírico quien es definido también como el «amante», quien, bajo su mirada nos presenta esta poética.

Finalmente, al concluir este análisis, se logró mostrar que, a través de la concepción del hablante lírico como individuo que padece los desmanes del *eros,* se propone en los fragmentos mencionados una mirada diferente con respecto al *eros,* la cual parte, evidentemente, de una amplia tradición ritual y literaria y se manifiesta como la fusión de las dos posturas eróticas presentadas.

III

En lo referente al procedimiento del estudio, el tratamiento de los fragmentos seleccionados fue realizado en su lengua original, pues, siguiendo a Sánchez Lasso, se afirma que «haber prescindido del dialecto vernáculo de la poetisa de Lesbos, poniendo comentario a una simple traducción, se llamaría perderse, antes de echar a andar»;[9] sin embargo, se deja en claro que el análisis realizado no responde a las expectativas de un estudio filológico, sino al manejo gramatical del griego necesario para comprender las relaciones entre las palabras de los

---

Aires, Editorial Sudamericana, 1965, pp.581-583. Definir una poética agridulce tiene que ver con la combinación y aparición en el conjunto de fragmentos de los elementos definidos en tanto que agrios y en tanto que los dulces, demostrando que en la poesía de Safo coinciden con respecto a su concepción de lo erótico.

[8] Versión de C. García Gual, *Antología de la poesía lírica griega*, Madrid, Alianza, 2008, p. 93.

[9] S. Lasso de la Vega, *De Safo a Platón*, Barcelona, Planeta, 1976, p.11.

fragmentos. De tal modo que el estudio realizado se basa, más bien, en la comprensión del sentido de lo allí expreso, respaldado por la opinión de filólogos e intérpretes especializados en el dialecto empleado por Safo y en el manejo de los recursos estilísticos.[10]

Con respecto a las transcripciones, siguiendo las directrices de algunos manuales destinados a orientar la metodología de los estudios clásicos, las mismas fueron hechas en grafía y fonética latina,[11] esto debido a que en la mayoría de los programas electrónicos de escritura y de impresión resulta difícil encontrar una adaptación adecuada al sistema de alfabetización del griego. Para dichas transcripciones se omitió la colocación de los acentos graves o agudos, por lo que no se denota el fenómeno de la baritonesis,[12] así como tampoco la distinción entre vocales largas y breves. Sin embargo, se tomó en consideración para la escritura la característica psilosis,[13] propia del dialecto eólico. Del mismo modo, en algunos fragmentos un poco más deteriorados se señalará, siguiendo la versión griega, algunos signos que indican la pérdida de algún verso o palabra.[14]

---

[10] Cfr. F. Rodríguez Adrados, *Lírica griega arcaica: Elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII-V a.C.)*, Madrid, Editorial Gredos, 1980; G. Lanata, «Sappho's amatory language», *Reading Sappho: Contemporary approaches*, Ed. Ellen Greene, 1996, pp. 11-25; V. Di Benedetto, «Intorno al linguaggio erotico di Saffo», *Hermes*, 113, 1985, pp. 145-156; N. Basile, «La parola e l'Eros: spazi semantici e percorsi metaforici del lessico di Saffo», *L'itinerario poetico di Eros nella lirica greco-latina*, Messina, Universidad de Messina, 1990; H. Rodríguez Somolinos, *El Léxico de los poetas lesbios*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1998; D. Page, *Sappho and Alcaeus: An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford, Clarendon, 1955; S. Lasso de la Vega, Op. cit.; W. Annis, *Sappho fragments analysis*, consultado el 13 de marzo del 2017, tomado de: http://www.aoidoi.org/poets/ ; P. Chantraine, *Dictionnaire etymologique de la langue grecque*, Paris, Klicksieck, 1968.

[11] Cfr. L. Reynolds y N. Wilson, *Copistas y filólogos*, Madrid, Gredos, 1986, pp. 11 ss.; A. Bernabé, *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*, Madrid, Akal, 2010, pp. 136-137; V. Bécares y F. Pordomingo, «Safo Fr. 2D: 31 LP», en *El comentario de textos griegos y latinos*, ed. C. Codoñer, Madrid, Cátedra, 1998, p. 32; C. García Gual, J. Lucas de Dios, C. Morales Otal, «Normas de transcripción: Transliteración y transcripción», *Griego 1*, Madrid. Santillana, 2004, pp. 35-37.

[12] La baritonesis es una particularidad dada en el dialecto eólico que consiste en la retrotracción del acento, esto es, la colocación del acento grave de la palabra en la primera sílaba, Cfr. A. Ramírez, *Manual de dialectología griega*, México, UNAM, 2005, p. 99; V. Bécares y F. Pordomingo, Op. cit., p. 32.

[13] En cuanto a la psilosis, consiste en la ausencia de aspiración. En las escrituras del dialecto eólico no se evidencian espíritus ásperos, por lo que palabras como *humeros*, que en ático o en *koine* tiene espíritu áspero por comenzar con upsilon, no se verán en eólico del mismo modo, sino que se encontrará sin la aspiración correspondiente. Cfr. V. Bécares y F. Pordomingo, Op. cit., p. 32; A. Ramírez, Op. cit., p. 174.

[14] Con referencia a esto, los copistas y, posteriormente, los filólogos, han propuesto ciertos signos que indican al estudioso la pérdida de algún fonema, verso o, incluso, de una buena parte de algún texto. Así, por ejemplo, cuando se presentan los corchetes «[ ]» estos indican una laguna en el fragmento. También, al colocarse cuatro puntos distantes y en negritas «**….**» Se alude a la pérdida indefinida de líneas. Cfr. P. Ingberg, *Safo: antología poética*, Buenos Aires, Losada, 2009, p. 30.

Por otro lado, es imperioso señalar la constante alusión al carácter fragmentario de los textos, elemento que hace más duro y laborioso el análisis. En primer lugar, el estado en el que fueron encontrados, aunque parezca una perogrullada, no obedece a una condición originaria, es decir, no fueron escritos de tal modo y tampoco las partes que llegaron al presente fueron seleccionadas;[15] en segundo, estos restos formaron parte de un todo y la pérdida de ciertas piezas está vinculada a diversas razones que no se mencionarán en este trabajo.[16] No obstante, esto no ha evitado que filólogos, filósofos y demás estudiosos hayan probado analizarlos y enmarcarlos en un contexto literario. Aún así, desde el momento en el que han sido encontrados, los mismos fueron sometidos a diversos estudios y revisiones. Los primeros trabajos realizados tras excavar e identificar la validez y autoría, labor de los papirólogos, consistieron en clasificar y transcribir los textos, dado que los papiros en los que fueron hallados tenían la condición de estar deteriorados y de exhibir una grafía un tanto incomprensible.[17] Tras esto, finalmente se conformaron los corpus correspondientes que se conocen de los autores en la actualidad, cuya estructura está basada en el método conocido como crítica textual.[18] Así, por ejemplo, Denys Page, Edgar Lobel,[19] Ulrich von Wilamowitz,[20] Ernst Diehl,[21] Eva Maria Voigt[22]. Estos estudios, documentados en papirología, paleografía, codicología e historia de los textos, están sustentados en la revisión de distintos modelos de manuscritos que se comparan y buscan apegarse al presunto texto original, tratando de mostrar la versión como la más parecida que otrora hubiese sido tomada de los cantos. Por supuesto, en estos trabajos se incorporan diversos comentarios que contextualizan y facilitan el acercamiento a los poemas, detallando la función de alguna palabra o un grupo de ellas, así como también, especificando la raíz etimológica y la convencionalidad de los términos.[23] Gracias a estos estudios conocemos en detalle la fuente en la

[15] Cfr. A. Bernabé, *Fragmentos presocráticos: de Tales a Demócrito*, Madrid, Alianza, 2008, p. 36.
[16] Cfr. L. Reynolds y N. Wilson, Op. cit., pp. 11 ss.
[17] Ibidem, pp. 199 ss.
[18] Cfr. A. Bernabé, *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*, Madrid, Akal, 2010, p. 10: «la crítica textual es el conjunto de operaciones ejercidas sobre uno o varios textos alterados por diversas vicisitudes sufridas desde el momento en que fueron escritos hasta aquél en que llegan a nosotros, y encaminadas a tratar de restituir lo que se considera que era su forma originaria».
[19] E. Lobel, D. Page, *Poetarum lesbiorum fragmenta*, Oxford, 1955.
[20] U. von Wilamowitz, *Sappho und Simonides*, Berlín, 1913.
[21] E. Diehl, *Supplementum Lyricum; neue Bruchstücke von Archilochus, Alcaeus, Sappho, Corinna, Pindar, Bacchylides*, Berlín, Bonn A. Marcus und E. Weber, 1917.
[22] E. Voigt, *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, Amsterdam, Polak & van Gennep, 1971. Los trabajos de estos investigadores se basan en la ordenación, copia y descripción de los contenidos de los fragmentos. El objeto central de los mismos consiste en orientar los restos a una aproximación casi exacta de los originales
[23] Cfr. L. Reynolds y N. Wilson, Op. cit., pp. 208 ss.

que fueron hallados los poemas, el contexto en el que pudieran ubicarse, el uso y valor de algunos términos o, en algunos casos, una comprensión pormenorizada del léxico y, en otros, los *testimonia,*[24] valiosos documentos antiguos que presentan datos biográficos y estéticos.[25]

Por tanto, el presente estudio se ha sustentado en estos recursos de la crítica textual, especialmente en la revisión y contraste de los análisis de Page,[26] Natalia Pedrique, quien toma directo referente de Diehl,[27] Aurora Luque,[28] Carmelo Salemme,[29] Franco Ferrari,[30] Anne Carson,[31] Jim Powell[32] y Francisco Rodíguez Adrados,[33] además de un reconocido aparato crítico especializado, fundamentado en estudios recientes y actualizados, con el fin de conocer y elaborar una propuesta a través de investigaciones novedosas. Partiendo de estas fuentes se fundamentó la estrategia analítica, que siguió el camino denotado por la revisión de dichos trabajos.

Por otro lado, las transcripciones de los fragmentos de Safo fueron realizadas a través de la versión griega de Lobel y Page, tomada del texto de Juan Ferraté,[34] y las traducciones al castellano, principalmente, del trabajo de Carlos García Gual.[35]

IV

Con respecto a la vida y obra de la poetisa, solo se señalará uno que otro comentario asociado a afirmaciones hechas por indicios antiguos. En realidad, sin entrar en una ya muy sonada

---

[24] Entre algunos de los textos más reconocidos que hemos revisado para consultar los testimonios, Cfr. A. Luque, *Safo: poemas y testimonios,* Barcelona, El Acantilado, 2004; D. Campbell (ed.), *Greek Lyric I: Sappho and Alcaeus,* Cambridge, Universidad de Harvard, 1990.
[25] Para saber qué otros elementos pudieran conformar los estudios de crítica textual, Cfr., A. Bernabé, 2010, pp. 126 ss.
[26] D. Page, *Sappho and Alceus: An introduction to the study of Ancient Lesbian Poetry,* Oxford, Clarendon Press, 1955.
[27] N. Pedrique, *Safo: poesía del amor sagrado entre mujeres,* Mérida, ULA, 2000.
[28] A. Luque, Op. Cit.
[29] C. Salemme, *Saffo e la bellezza agonale,* Bari, Carcucci, 2013.
[30] F. Ferrari, *Saffo: poesie,* Milano, RCS Quotidiani, 2012.
[31] A. Carson, *If not, winter,* Nueva York, Knopf Doubleday Publishing Group, 2009.
[32] J. Powell, *The Poetry of Sappho,* Oxford, University of Oxford, 2007.
[33] F. Rodríguez Adrados, Op. cit.
[34] J. Ferraté (ed.) *Líricos griegos arcaicos,* Madrid, El Acantilado, 2006.
[35] C. García Gual (ed.), *Antología de la poesía lírica griega (siglos VII-V a.c.),* Madrid, Alianza, 2008.

discusión, son más las leyendas que giran en torno al nombre de Safo[36] que lo que puede asegurarse de ella. Durante siglos, se han considerado sus propios textos como algunos de los más resaltantes testimonios de su vida, ignorando la estética misma de los fragmentos, y convirtiendo los estudios sáficos en un conjunto de comentarios biográficos, los cuales afirman una y otra vez que cada uno de ellos responde a la vida de la poeta, dando a entender que su revisión se ha fundamentado en caracterizaciones superfluas que más que hablar de un estilo, sentido o valor netamente poéticos se interesan por un conjunto de anécdotas que satisfacen los deseos de cotilleo y desvirtúan la esencia de la lírica, cuyo tono se centra en «(…)divulgar en el pueblo—en las *poleis*—los mismos temas humanos y humanísticos que también estudian más empírica y documentalmente las ciencias».[37] Así pues, para dibujar al lector la silueta de Safo, solo ha de señalarse que vivió hacia finales del siglo VI e inicios del V a.C.[38] y, además de esto, solo mencionarán dos fuentes importantes: la *Suda* y el *Papiro de Oxirrinco*, de los cuales citamos:

> Safo era lesbia por su origen, de la ciudad de Mitilene. Su padre era Escamandro, o, según otros, Escamandrónimo. Tuvo tres hermanos: Eríguio, Lárico y Caraxo, el mayor, que viajó a Egipto y allí trató a una tal Dórica, dilapidando por su culpa una gran fortuna. A Lárico, el más joven, Safo lo estimó mucho. Tuvo una hija, llamada, al igual que su madre, Cleis. Algunos la acusan de llevar un modo de vida disoluto y de ser amante de mujeres. En cuanto a su aspecto físico, parece que fue poco agraciada y muy deforme, de tez cenicienta y de estatura muy menuda....
> Escribió nueve libros de poesía lírica y uno de elegías.[39]

> Safo: hija de Simon, y según otros de Eumeno, de Eriguio, de Ecrito, de Semo, de Camon, de Etarco o de Escamandronimo. De madre llamada Cleis. Lesbia de la ciudad de Éreso, poetisa lírica nacida en la 42.a Olimpiada, contemporánea de Alceo, Estesícoro y Pítaco. Tenía tres hermanos: Lárico, Caraxo, Eurígio. Se casó con Cércilas, un varón muy rico procedente de Andros, y tuvo de él una hija, que fue llamada Cleis. Fueron tres sus amigas y compañeras: Atis, Telesipa, Mégara. Se la acusó de mantener con ellas una relación indecente. Fueron alumnas suyas Anágora de Mileto, Gongila de Colofón, Eunica de Salamina. Escribió nueve

[36] Un cuadro medieval presentado por Cristina de Pisán, durante el siglo XV, nos permite apreciar cómo se expresaban alrededor del nombre de Safo opiniones artificiosas: «Nacida en la ciudad de Mitilene, Safo no fue menos sabia que proba. Era muy hermosa de cuerpo y cara y todo en sus maneras, en su porte, en el tono de su voz y forma de hablar era dulce y placentero, pero el encanto que ofrecía su viva inteligencia era el mayor de todos sus dones, porque era entendida en varias artes y ciencias. Su cultura no sólo abarcaba obras ajenas sino que descubrió formas de escribir y compuso varios libros de poesía». En A. Iriarte, Op. cit., p. 17.
[37] B. Tejedor, «Técnicas de la lírica griega arcaica», *Actual*, Mérida, 35, 1997, p. 127.
[38] Cfr. Eusebio, *Chronica*, Olimpiada 45, tomado de A. Luque, Op. cit., p. 115.
[39] *Papiros de Oxirrinco*, 1800, f.1, tomado de, A. Luque, Op. cit., p. 113.

> libros de cantos líricos y fue la primera que descubrió el plectro. Escribió también epigramas, elegías, yambos y poesía monódica.[40]

Esto es lo que sumariamente se conoce de Safo y, aún así, son testimonios que no pueden considerarse del todo ciertos; con todo, y a pesar de las dudas sobre su existencia,[41] lo que atañe, en realidad, es el valor de los textos que se han conservado hasta el presente, los cuales, en su mayoría, son de carácter erótico.[42] En ellos esencialmente destaca el hecho de que la propia poetisa haya declarado que el *eros* es *glukupikron*, «dulciamargo». Los investigadores han resaltado constantemente este aspecto, lo han manifestado como una característica nueva en la erótica griega[43] y, sobre todo, como un nuevo término que no tardó en ser utilizado por los escritores sucesivos; pero, por más que refieran a él de esta forma novedosa, los análisis no pasan de ser más que descriptivos y, en realidad, obvian que más allá de haber sentenciado a *eros* como *glukupikron*, en algunos de los fragmentos más estudiados[44] se puede contemplar tal concepto como una estética;[45] de toda una propuesta estilística que demuestra en qué sentido el *eros* es agridulce. La muestra de esto se comprueba, como veremos, por medio del uso del apóstrofe poético, la presencia de elementos de las estéticas agria y dulce y la estructura temporal. De estos elementos se han encontrado estudios previos que serán tratados oportunamente, pero que no han sido interrelacionados.

---

[40] *Suda*, Frag. 107, tomado de, A. Luque, Op. cit., p. 111.
[41] Para una mayor documentación bibliográfica cfr. M. Fernández-Galiano, Op. cit., pp. 5-90; A. Iriarte, *Safo (siglos VII-VI a.C.)*, Madrid, del Orto, 1997.
[42] «La gracia, a veces, es inherente a los propios objetos: los huertos de las ninfas, los cantos de himeneo, los amores, toda la poesía de Safo» Demetrio, *Sobre el estilo*, 132.
[43] Cfr. G. Lanata, Op. cit., pp. 16-17*;* N. Basile, Op. cit., pp.13-14*;* F. Rodríguez Adrados, «Campo semántico del amor en Safo», *Sociedad española de lingüística*, I, 1971, pp. 5-24; B. MacLachlan, «What's crawling in Sappho fr. 130», Phoenix, 43, 2, 1989, pp. 95-99.
[44] En la versión de C. García Gual, fr. 1, 2, 6, 17, 31.
[45] Cfr. J. Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 9 ss.

CAPÍTULO I

El problema de la poesía de Safo: introducción al sentido de la poética lírica

1.- El problema de los estudios sáficos

Plantearnos en la actualidad un estudio sobre la poesía de Safo no solo implica el conocimiento de un amplio repertorio de investigaciones acerca de la obra de la poetisa, sino la asunción de una postura respaldada por alguna de las tendencias que han entramado su análisis. Además, al comenzar a revisar las interpretaciones existentes, solemos toparnos con discusiones sobre la autoría de sus textos, argumento cuyos planteamientos son obsoletos.[46]

Por otro lado, al iniciar un estudio sobre la noción del *eros*, encontramos otra problemática de la poesía sáfica, y esta es la temática sobre la que hemos de ahondar. Se trata de la tendencia popular a pensar sus textos como producto de una creación original, donde se afirma que aunque su obra tiene como referente la tradición literaria, los fragmentos de Safo son producto de un sentir personal, único, en el que la poetisa explica con detalle sus pesares y lamentos.[47] Un ejemplo claro de ello lo encontramos en la referencia de Wolfgang Schadewaldt:

---

[46] Ya desde la antigüedad muchos autores han señalado a la poetisa como autora de los fragmentos que han llegado hasta nosotros. Solo por citar dos reconocidos autores como Máximo de Tiro, *Disertaciones filosóficas, XVIII-XLI,* , Madrid, Gredos, 2005, Sobre Safo XVIII § 7, 9 y Pseudo Longino, *Sobre lo sublime,* Madrid, Gredos, 1979, así como los múltiples testimonios dados en la antigüedad, cfr. A. Luque, *Safo: poemas y testimonios,* Barcelona, El Acantilado, 2004, pp. 109 ss., tenemos ya suficiente para afirmar, además de otros testimonios, que hablar del problema de la autoría resulta ya un tema caduco. Aún así, hasta hace no mucho en las distintas escuelas de estudios clásicos se han presentado notables investigaciones que apoyan tanto el desconocimiento de la propiedad, como su afirmación. En el primer aspecto, tenemos trabajos como: G. Pasquali, *Orazio lirico,* Florencia, Felice le Monnier, 1920, p. 86; U. von Wilamowitz, *Sappho und Simonides,* Berlín, 1913. Ambos reconocen solo unos pocos textos como propios de Safo, mientras que E. Lobel y D. Page, *Poetarum lesbiorum fragmenta,* Oxford, 1955; B. Marzullo, *Studi di poesia eolia,* Firenze, Le Monnier, 1958; C. Gallavotti, *Storia e poesia di Lesbo nel VII-VI secolo a.C.,* Bari, Adriatica, 1948, por nombrar solo algunos, dan completa admisión a todos aquellos textos que se señalan como de Safo. Si se desea un conocimiento más amplio de tal problemática, cfr. J. Alsina, *Teoría literaria griega,* Madrid, Gredos, 1991, pp. 281-282.

[47] A cargo de esta teoría se encuentran, Cfr. G. Murray, *Historia de la literatura clásica griega,* Buenos Aires, Albatros, 1947, pp. 115-116; W. Schadewaltd, *Safo: Mundo y poesía, existencia en el amor,* Buenos Aires, UBA, 1973, pp. 15 ss.; U. von Wilamowitz, *Sappho und Simonides,* Berlín, 1913; J. Harkness, «Sappho's spangled memory» *Classics McGill University,* S/F, pp. 18-34; E. Stehle, «Romantic sensuality, poetic sense», *Reading Sappho: contemporary approaches,* ed. E. Greene, California, University of California, 1996, pp. 143-149; A. Carson, *Eros the bittersweet,* Princeton, Princeton University Press, 1986, pp. 3-9. Si se desea una perspectiva más

> (…)Pero fue Safo la primera que en nuestro continente lo expresó: no solamente porque de él haya hablado o porque haya mostrado una u otra de sus fases, sino también porque manifestó su ser en el amor y lo transmitió por medio del amor. (…) En este sentido lo descubrió Safo.[48]

Estamos parcialmente de acuerdo con la afirmación realizada por el autor, sin embargo, en dicha afirmación presenta la figura de la poeta como un espíritu renovador que redefine por completo la poética lírica. Por una parte es cierto que, a través de la poesía de Safo, se cambia la perspectiva sobre el *eros*, pero también hemos de añadir que su concepción no obedece a una originalidad «propia», sino a toda una tradición que se vierte en sus textos, como demostraremos más adelante. A su vez, afín a la postura de Schadewaldt, Gilbert Murray sostiene que Safo, a diferencia de Alceo, tiene en sus textos un tono intimista que obedece de forma irrevocable a la novedad de introducir en los poemas la personalidad de la poetisa, puesto que en ellos vemos reflejadas temáticas de su vida, mientras que en la poética de Alceo encontramos textos públicos en los que se tratan eventos que sucedieron en Lesbos. Con esto, señala que la poesía de Safo no podría entenderse si no se estudia la vida de la autora y si no se conocen los rasgos biográficos que contiene su obra.[49] También Wilamowitz sostiene este aspecto, al mismo tiempo que desconoce muchos de los fragmentos que componen la antología general de la poetisa.[50]

Ante dichas posturas, por colocar solo las más renombradas,[51] reafirmamos nuestro rotundo desacuerdo. Si bien aceptamos la autoría y nos parece, en realidad un asunto irrelevante para lo que nos concierne, no podemos apoyar ni la originalidad temática de la poesía de Safo, ni el imperativo de tener que estudiar su obra a expensas de su vida. Un objeto estético no necesita

---

amplia de esta discusión, cfr. M. M. Fernández-Galiano, «Safo», en *El Descubrimiento del amor en la Grecia Antigua*, Madrid, Universidad de Madrid, 1959, pp. 5-90.

[48] W. Schadewaldt, Op. cit., p. IX.

[49] Cfr. G. Murray, Op. cit., p.115.

[50] Cfr. U. von Wilamowitz, Op. cit., pp. 18 ss.

[51] Si bien el lector se preguntará por qué damos tanta importancia a estudios de hace tantos años, creemos que marcar esta postura es necesaria, ya que aún en la actualidad se presencian estudios que afirman tal tendencia, cfr. J. Harkness, «Sappho's spangled memory» *Classics McGill University*, S/F, pp. 18-34; E. Stehle, «Romantic sensuality, poetic sense», *Reading Sappho: contemporary approaches*, ed. E. Greene, California, University of California, 1996, pp. 143-149; E. Stehle, «Sappho's Private World», *Reflections of Women in Antiquity*, ed. H. Folley, Nueva York, Gordon and Breach, 1981, pp. 45-61; A. Carson, *Eros the bittersweet*, Princeton, Princeton University Press, 1986, pp. 3-9; H. Parker, «Sappho Schoolmistress», *Transactions of the American Philological Association*, 123, 1993, pp. 309-351; P. duBois, *Burning Sappho*, Chicago, University of Chicago, 1995; L. Hatherly, *Sappho's sweetbitter songs: Configurations of female and male in Ancient Greek Lyric,* Londres, Routledge, 2005.

más que a sí mismo para defenderse y existir, aunque, también, requiere de su contexto para ser conocido.[52] Sin embargo, si nos detenemos a pensar en las objeciones que realizan estos críticos, hay un punto en el cual tenemos que enfocarnos: plantean la poesía de Safo como amorosa, lo cual es cierto, y este pensamiento interviene directamente en el asunto central de nuestra investigación, esto es, lo erótico. De tal modo que, tales trabajos señalan que precisamente la originalidad es la del tratamiento del *eros,* dado a través de una nueva individualidad, de una autenticidad, cosa que no podría pensarse para tal momento en el desarrollo de la literatura. Además, es un error letal considerar que la voz lírica es la misma voz del autor que, en todo caso, no será el punto de discusión.

De tal modo, consideramos riesgosa tal postura, ya que, tras un contínuo y extenso análisis de la poesía lírica griega, su carácter, el contraste con otros estudios de la poesía de Safo y sobre el *eros* en la Grecia Antigua,[53] es poco probable que dentro del pensamiento de aquel momento pudiera hablarse del florecimiento de una modalidad poética distinta de lo que planteaba la tradición. Es por este motivo que hemos decidido partir de dicho punto para precisar con el lector que, proponer una noción del *eros* dentro de ciertos fragmentos de Safo no puede ser estimado un estudio de las incidencias biográficas y personales de la poetisa, sino que más bien, es una exigente revisión de cómo a través de una institución tradicional, se desarrolla otra perspectiva del *eros*. Esto supone no solo el acto descriptivo de situar en el texto los elementos que nos permiten visualizar lo erótico, sino que también se trata de una comprensión de la manera en que esto era asumido. De tal forma, resulta oportuno señalar al inicio de nuestro viaje, el desacuerdo

[52]J. Dewey, *El arte como experiencia,* Buenos Aires, Paidós, 2008, pp. 3 ss.; H. Gadamer, *La actualidad de lo bello,* Buenos Aires, Paidós, 1991, pp. 83 ss.; C. Calame, *Choruses of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role, and Social Functions,* Londres, Rowman & Littlefield, 2001, pp. 89 ss..

[53] Cfr. B. Gentili, *Poesía y público en la Grecia Antigua,* Madrid, Quaderns Crema, 1996; M. Fernández-Galiano, F. Rodríguez Adrados y J. Lasso de la Vega, *El descubrimiento del amor en la Grecia Antigua,* Madrid, Universidad de Madrid, 1959; N. Pedrique, *Safo: poesía del amor sagrado entre mujeres,* Mérida, Universidad de Los Andes, 2000; H. Fränkel, *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica,* Madrid, Visor, 1993; P. Hualde y M. Morales, *La literatura griega y su tradición,* Madrid, Akal, 2008; A. Villarrubia, *Consideraciones en torno al amor en la literatura de la Grecia Antigua,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000; C. Bowra, *Introducción a la literatura griega,* Madrid, Guadarrama, 1968; A. Lesky, *Historia de la literatura griega,* Madrid, Gredos, 1981; C. Calame, *Eros en la Grecia Antigua,* Madrid, Akal, 2002; F. Martinazzoli, Ethos *ed* Eros *nella poesia greca,* Florencia, La nuova Italia, 1946; A. Klinck, *Woman's songs in Ancient Greece,* Québec, McGill-Queen's University Press, 2008; E. Gaguntia, «Cantos de mujeres, nuevas perspectivas», Emérita, 78, 1, 2010; E. Stehle, *Performance and gender in Ancient Greece,* Londres, Princeton University Press, 2014; C. Salemme, *Saffo e la bellezza agonale,* Bari, Carcucci, 2013; F. Rodríguez Adrados, *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua,* Madrid, Alianza, 1995.

ante destacados estudios que enuncian la poética erótica como un acto contundente y reafirmante de la subjetividad y personalidad del poeta, concepto que no puede ser aplicado ni cuando estudiamos poesía, ni cuando nos aventuramos a analizar un texto de la antigüedad.[54] Aún así, existen autores que se valdrán del término «subjetividad» para referirse a ciertos aspectos dentro de las obras, pero siempre aclarando y haciendo consciente al lector de la manera en que manejan el uso de dicho concepto.[55]

Por ello, hemos considerado necesario reconstruir, en principio, el sentido integrativo de la poesía lírica y mostraremos, apoyados en una importante base crítica, cómo la noción de lo erótico se conforma con elementos tradicionales y no puede separarse, bajo ningún sentido, de este camino. Por tal razón, en esta primera parte haremos referencia a conceptos y elementos esenciales dentro del desarrollo de la lírica griega que permiten ilustrar el punto que estamos defendiendo, y que nos será de mucho valor al momento de comprender la noción del *eros* en la poesía de Safo.

Revisar la naturaleza de la lírica griega y la manera en que esta se ha constituido es primordial para comprender que cuando en un fragmento de Safo, Anacreonte o Arquíloco observamos un sentir que nos remite a lo íntimo y sentimental, no lo consideremos como la manifestación de una experiencia personal, sino que, por muchos motivos que esclareceremos más adelante, podrá comprenderse la imposibilidad del sentido de lo personal.

---

[54] Con respecto a la postura sobre la cual sostenemos este estudio, cfr. G. Lanata, «Sappho's amatory language», *Reading Sappho: Contemporary approaches,* Ed. Ellen Greene, 1996, pp. 11-25; K. Dover, «The poetry of Archilocus», Entretiens Hardt, 10, Genova, 1964, 183-222; C. Salemme, *Saffo e la bellezza agonale,* Bari, Carcucci, 2013, p. 64 ss.; A. Klinck, pp. 63 ss., M. Lefkowitz, «Critical Stereotypes and the Poetry of Sappho», *Greek, Roman, and Byzantine Studies,* 14, 1974, pp. 113-123; C. Segal, «Eros and Incatation: Sappho and Oral Poetry», *Reading Sappho: Contemporary approaches,* Ed. Ellen Greene, California, Universidad de California, 1996, pp. 58-75. Con respecto a la alusión al sentido comunitario de la poesía arcaica, al padecer la voz lírica padece su público, se universaliza, cfr. J. Hallett, «Sappho and her social context sense and sensuality», *Reading Sappho: Contemporary approaches,* Ed. Ellen Greene, California, Universidad de California, 1996, pp. 125-142; A.Lardinois, «Who Sang Sappho's Songs» *Reading Sappho: contemporary approaches*, ed. Ellen Greene, California, 1996, pp. 150-172; P. A. Rosenmeyer, «Her Master's voice: Sappho's Dialogue with Homer», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici,* 39, 1997, pp.123-149.

[55] B. Snell, *The discovery of mind,* Oxford, Basil Blackwell, 1953, pp. 42-71; J. Vernant, *El individuo, la muerte y el amor en la Grecia Antigua,* Madrid, Buenos Aires, 2001, pp. 205 ss.; F. Rodríguez Adrados, *El mundo de la lírica griega antigua,* Madrid, Alianza, 1981, pp. 17-40 ; W. Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega,* México, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp.107-111.

1.1.- Una introducción a la poética lírica

El surgimiento de la lírica comprende el largo desarrollo de una tradición oral con varios siglos de presencia y práctica en el territorio que designamos como la Grecia Antigua. Por tal motivo, entender la forma en que florece y el valor que tuvo en el tiempo de sus albores resulta de suma importancia, ya que depende directamente de la sociedad, y, a su vez, muchas circunstancias de su contexto no podrían interpretarse sin el encuentro con los textos que han llegado hasta nosotros. De tal modo, que no se trata de servirnos de los poemas como testimonios de un tiempo, sino de ir a ellos sabiendo la alianza permanente entre las palabras allí contenidas y la cotidianidad. Al mismo tiempo, a la hora de plantearse un abordaje sobre la lírica, más que preocuparnos por precisar fechas y momentos de su conformación, es importante comprender el rol que desempeñaron estas canciones en el momento en que se dio la constitución de un pensamiento y de unos límites representativos.

Prescindiendo de una clasificación limitante, consideramos la lírica, más que un género literario, una expresión viva de la relación entre los hombres; además de esto, un medio esencial que promovió la construcción del pensamiento y la vida de lo que conocemos como el mundo griego. En efecto, si bien la épica representa la suma de todas las normas, referencias e ideales de la Grecia Antigua, es la lírica la que dará nueva forma a la propuesta mítica y la convertirá en tradición mediante la constitución del hombre en sociedad.[56] Esto, por supuesto, sucedió durante un proceso de casi cinco siglos, en los que al mismo tiempo que comenzaron a hacerse presentes las diversas variantes de la lírica, también se difundieron los cantos de los ciclos épicos que acompañaron las grandes migraciones hacia el sur de Italia, Asia Menor, y otras partes del

[56] Debemos considerar la lírica más allá de su valor compositivo y literario, por lo que debemos entenderla, más bien, como un elemento primordial de la constitución política de la Grecia del período arcaico. No es una poesía dedicada a exaltar temáticas del pasado, sino que, más bien, se sirve del mito y sus elementos para edificar una poética del presente. Cfr. H. Fränkel, *Poesía y filosofia de la Grecia Arcaica,* Madrid, Visión, 1993, p. 138 refiere: «Además del cambio en la extensión, el poema lírico no se remite al pasado, como hace la recitanción del cantor anónimo, llenando agradablemente las horas de ocio con las leyendas tradicionales de los viejos tiempos, sino que se centra en la personalidad del hablante, en el tiempo de su producción y en las circunstacias detalladas de su origen. La poesía lírica está, en cierto sentido, al servicio del «día» y es «efímera». De esta concepción en la Grecia arcaica del «día» y lo «efímero», hemos de partir para explicar la transición de la épica a la lírica».

territorio heleno; conviviendo ambas, así, en el proceso de formación de las futuras *poleis*.[57] Por tanto, dichas formas expresivas, contemporáneamente, funcionaron como reservorio y medio para mantener unido a un número de hombres, sentando a través de manifestaciones religiosas, las bases organizativas de poder. Fue así, entonces, como cada localidad mediante dichos cantos, comenzó a forjar los principios en los que se establecía la vida en común.

Es valioso apuntar que todo lo que conocemos hoy como lírica griega, [58] en realidad fue agrupado en tal denominación por los estudiosos que han indagado estas expresiones a través de los siglos. Con propiedad, en el tiempo en que se propagaron estos cantos, solo podría haberse considerado como lírica a las composiciones hechas al son de la lira, pero lo que en el presente estimamos como tal, corresponde al conjunto de composiciones provenientes de una enseñanza colectiva, mediante la que se construyeron las bases sociales y se pusieron en práctica los valores planteados en la épica.[59] Fueron, en realidad, los elementos presentes en estas historias cantadas los que forjaron nexos que permitieron desarrollar toda una amalgama de principios, según los cuales se rigieron la política, la religión y la sociedad, dialogando, a la vez, con los textos homéricos, que forjaron la base cultural y fundacional de lo que sería la Grecia Antigua.[60] Asimismo, no podemos obviar que el género lírico se desprende directamente de la épica,[61] pues ya en la *Ilíada* encontramos pasajes que son precursores de las composiciones que se realizarán unos siglos después. En distintos eventos somos testigos de peanes dedicados a Apolo,[62] de danzas y cantos,[63] himeneos[64] o también trenos,[65] que como puede observarse, son todos elementos que configuran un imaginario colectivo.

---

[57] Cfr. F. Rodríguez Adrados, *Orígenes de la lírica griega,* Madrid, Coloquio, 1986, pp.19 ss.
[58] A. Lesky, *Historia de la Literatura griega,* Madrid, Editorial Gredos, 1989, p. 133, define la lírica de la siguiente forma: «Y si, en el canon de los nueve poetas líricos, los alejandrinos reúnen a los maestros de la lírica monódica, Alceo, Safo y Anacreonte, con los poetas corales, Alcmán, Estesícoro, Íbico, Simónides, Baquílides y Píndaro, se trataba ciertamente de creaciones en las que se suponía como acompañamiento un instrumento de cuerdas (*lura, kitaris* y *phormix*) ya solo, ya con flauta».
[59] Cfr. A. Lesky, Op. cit., p. 133; H. Fränkel, Op. cit., p. 137; C. Bowra, *Historia de la Literatura griega,* Madrid, Guadarrama, 1968, pp.123-124.
[60] Cfr. G. Murray, *The rise of the greek epic,* Oxford, Clarendon Press, 1923, pp. 20 ss.; J. Griffin, *Homero,* Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 9 ss.; J. Redfield, *La tragedia de Héctor: Naturaleza y cultura en la* Ilíada, Barcelona, Destino, 1992, pp. 9 ss.; W. Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega,* México, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 19 ss.
[61] Cfr. C. Bowra, Op. cit., p. 121.
[62] Homero, *Ilíada,* E. Crespo Güemes (trad.), I, v. 472.
[63] *Ilíada,* XVI, v. 182.

Cada una de estas manifestaciones registradas en la épica tiene un propósito fundamental: dar cuenta de unas costumbres y ritos que comenzaban a emerger, que fueron tomados como referentes para las tradiciones que posteriormente formarían el sentido comunitario de la Hélade.[66] Además, los elementos líricos que encontramos en las obras homéricas están estrechamente relacionados a componentes identitarios que tienen que ver con la vida en comunidad, por lo que, ya desde esta exposición, tenemos información sobre el carácter originario de los textos líricos, y asimismo, el valor con el que fueron transmitidos a través de la oralidad, gracias a los cantores viajeros, quienes dieron a conocer estos aspectos religiosos por medio de la interpretación de los mitos y versos del ciclo épico. Es a partir de este punto, cuando inicia la convivencia entre épica y lírica, que hemos descrito anteriormente.

Ahora bien, según lo señalado hasta el momento, lo designado como lírica tiene por motivo fundamental el reconocimiento y la agrupación de cierta comunidad humana, a través de la conformación de una identidad, por tanto, de una función social y religiosa preponderante. Esto es comprensible, al estudiar su desarrollo, mediante lo que podemos denominar como sus momentos de conformación, que van desde la repetición de las grandes épicas por los *rhapsodos*, la interpretación de los himnos por los *aoidoi*,[67] para luego notar ciertas variantes en el estilo

---

[64] *Ilíada*, XVIII, v. 493.
[65] *Ilíada*, XXIV, v. 720.
[66] Para conocer más sobre la información arqueológica y ritual presente en los textos homéricos, consúltese: Cfr. F. Rodríguez Adrados, M. Fernandez-Galiano, L. Gil, L. de La Vega, *Introducción a Homero*, Madrid, Guadarrama, 1963; E. Mireaux, *La vida cotidiana en los textos de Homero*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1962.
[67] La diferencia entre *rhapsodoi* y *aoidoi* ha sido ampliamente discutida. Heródoto, V, 67 es el primero en formular el término *rhapsodos*, lo que causó en la crítica posterior un sin número de confusiones e interpretaciones que armaron la disquisición entre ambos vocablos. Para observar mejor tal problemática, Cfr. M. Durante, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, II: *Risultanze della comparazione indoeuropea*, Roma, Dell'Ateneo, 1976, pp. 177 ss. y C. Pavese, *Tradizione e generi poetici della Grecia antica*, Roma, Einaudi, 1972, p. 215. Por su parte, F. Rodríguez Adrados, 1981, pp. 22-29, no realiza una distinción tajante entre ambas terminologías, antes bien, designa al *rhapsodos* como aquel que es hábil para *raptein aoiden*, «coser cantos», tal como enuncia Hesíodo, y al mismo tiempo, denomina como *aoidos* al cantor de temas tradicionales dedicado a repetir los tópicos de los ciclos épicos y que participa en los cantos rituales, pero no se dedican al arte de la composición. Por lo que la única diferencia palpable es la de la participación ritualista. Señala que el valor de los *aoidoi* fue el de llevar y transmitir la tradición épica a todos los lugares de la Hélade arcaica y que los poetas que conocemos de esos tiempos, tales como Safo, Alceo, Anacreonte o Píndaro, se consideraban a sí mismos como *aoidos*, por la manera en que sus textos eran interpretados y no *poietes*, vocablo que comenzó a utilizarse a partir del siglo V a.C. Por otro lado, B. Gentili, *Poesía y público en la Antigua Grecia*, Barcelona, Editorial Quaderns Crema, 1996, pp. 19 ss., plantea que el *rhapsodos* era aquel que repetía temas de la tradición, mientras que el *aoidos* realiza una interpretación de estos

tradicional en los cantos rituales y finalmente, en los textos que conocemos actualmente de algunos poetas, que son también partícipes en la línea de los ritos.

1.2.- Los elementos de desarrollo de la lírica

1.2.1.- La importancia de la *polis*

Durante mucho tiempo, las investigaciones abordadas sobre la lírica griega han establecido dos tendencias sobre su desenvolvimiento: una de una lírica preponderantemente tradicional y aleccionadora, y otra que presenta al poeta y al hombre como si su acto de *poiesis* fuera original y subjetivo.[68] Con respecto a esta división, nos encontramos en desacuerdo y, por el contrario, consideramos que la lírica griega está marcada por momentos no definibles temporalmente, sino por la dirección de su emisión, es decir, según el modo y finalidad con que se manifestaba su mensaje y además, por la visión que plantean ciertos textos sobre el hombre y su entorno.[69] Por ello, nos identificamos con trabajos como los de Francisco Rodríguez Adrados y Bruno Gentili, quienes afirman que la línea entre la lírica tradicional y la que reconocemos como literaria o

---

cantos añadiéndole o cambiándole elementos, lo que más adelante se convirtió en un proceso de composición creativa que dio lugar a la figura del *poietes.* Con relación a esto, estamos de acuerdo con la postura planteada por Gentili, ya que para el fin de la presente investigación resulta práctica la distinción terminológica, sin embargo, no obviamos el argumento de Rodríguez Adrados puesto que el hacer de ambas figuras era el mismo, solo que se distinguió por el proceso compositivo que comenzaron a considerar algunos. Para mayor información, Cfr., A. Parry (editor), *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford, Oxford University Press, 1987.

[68] Esta reflexión obedece a lo que hemos señalado en un principio. Autores como: G. Murray, *Historia de la literatura clásica griega,* Buenos Aires, Albatros, 1947, pp. 115-116; W. Schadewaltd, *Safo: Mundo y poesía, existencia en el amor,* Buenos Aires, UBA, 1973, pp.; U. von Wilamowitz, *Sappho und Simonides,* Berlín, 1913; A. Carson, *Eros the bittersweet,* Princeton, Princeton University Press, 1986, pp. 3-9 señalan una marcada dicotomía entre una poesía de tono personal y otra colectiva.

[69] Esto tiene que ver con la función social que tuvo el poeta durante el desenvolvimiento del período arcaico, cfr., B. Gentili, Op. cit., pp. 11-14; F. Rodríguez Adrados, 1981, pp. 19-31 y W. Jaeger, Op. cit., pp. 117 ss. Para dicho tiempo los *aoidoi* desempeñaban un papel formador, ya que a través de la presentación de los cantos tradicionales fueron perfilando y definiendo las costumbres de convivencia de las diversas comunidades de la cultura helena. Hartog argumenta que fue gracias a la postura de estos cantores que pudo conformarse un espíritu identitario, ya que no solo la interpretación de los textos homéricos, sino de muchos otros del ciclo épico que lamentablemente no llegaron al presente, fue que pudo llegarse a un acuerdo político e incluso de disposición económica. Cfr. F. Hartog, *Memoria de Ulises: Relatos sobre la frontera en la antigua Grecia,* México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 149 ss. Eran considerados, según Bruno Gentili citando a Simónides, unos *sophoi,* sabios, conocedores de la naturaleza humana e intérpretes de la divina. Es por ello que pronunciarse con respecto a la lírica arcaica se hace necesario tomando en consideración el valor del aedo y la función de la poesía. La finalidad del mensaje tendrá que ver con la manera en que se exprese la voz en los textos, es decir, si va dirigido a formar valores de una comunidad o si más bien está enfocado en el uso de las palabras para evocar un sentir particular.

«propia» de los poetas es muy delgada y difusa,[70] puesto que muchos de los escritos que conservamos de algunos de los líricos están compuestos por fórmulas métricas o elementos usuales, identificados con diversos rituales; además, las consideraciones realizadas sobre la lírica literaria no distan mucho de los elementos que constituyen la conocida como tradicional.[71] Es por ello que en nuestra investigación sostenemos que es conveniente estudiar el desarrollo de la lírica como un todo y no emitir un juicio que divida de forma tajante lo que designamos como popular y como literario, ya que, incluso, muchos temas que encontramos en los poemas de cada uno responden en buena medida a lo popular.[72] Por consiguiente, sería un error apuntar que muchas de las referencias que han llegado hasta nosotros exponen el parecer o impresión de un poeta a través de un sesgo subjetivo, como si la mirada del sujeto se expusiera ante el mundo; más bien, estos compositores, si podemos llamarlos así, plantean en sus textos un diálogo con lo que sucedía por aquel entonces basándose en convenciones poéticas dictaminadas por una tradición, por lo que resulta inapropiado pensar la individualidad en términos del hombre aislado de su entorno o de una poética puramente original.[73]

---

[70] Para consultar sobre este punto: Cfr. B. Gentili, Op. cit., pp. 71-113 y F. Rodríguez Adrados, *Lírica griega arcaica*, Madrid, Editorial Gredos, 1980, pp. 17-27. Dice Rodríguez Adrados, p. 12: «La lírica es fundamentalmente parte del rito y del rito realizado por medio de la danza. Aparece en bodas, ceremonias de duelo, cantos de cosecha, enfrentamientos de tipo erótico u otros, etc. (…)», pero lo que conocemos como lírica literaria, aunque parte del principio ritualista, se distingue porque lo que se expone no se hace desde el anonimato, el poeta presenta nombres, lugares e incluso hacer referencia a sí mismo; además, se plantea originalidad métrica, estilo y composiciones en diversos dialectos. Cfr. C. Bowra, Op. cit., pp. 75 ss. Acompañando estos argumentos, Rodríguez Adrados, 1980, p. 19, apunta: «En definitiva y en resumen, podemos decir que la creación de la lírica literaria consiste, primero, en el desarrollo de las partes monódicas por parte de un cantor que fija ya el texto: el que desde el s. V se llama un «poeta», que incluso puede pasar, a partir de un momento dado, a limitarse a escribir el texto y a instruir el coro sin cantar ni danzar él mismo. Pero consiste también, segundo, en la conversión de los gritos, estribillos y refranes del coro en un poema continuo, que el poeta enseña igualmente al coro».

[71] Cfr. E. Stehle, Op. cit., pp. 26-170; A. Klinck, Op. cit., pp.1-82; F. Rodríguez Adrados, 1986, pp. 243-250.

[72] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1981, pp. 117-142. Vemos en las distintas ejemplificaciones proporcionadas por Rodríguez Adrados, que, en realidad es imposible desvincular la lírica de la religión, ya que todos los textos que conocemos de este período tienen sus raíces en los cultos divinos, que fueron los que permitieron construir el espíritu de la *polis.* Dice Rodríguez, p. 61: «La lírica griega nace en el culto divino y es una parte del culto. Su origen está en el canto del solista de los coros y en los refranes en el momento de la fiesta y en el lugar del culto».

[73] El planteamiento de la individualidad en la Grecia antigua genera un conflicto de gran importancia. En principio, debemos plantearlo no desde las consideraciones filosóficas que se han hecho a partir del pensamiento cartesiano, sino que más bien, se debe interpretar desde la mirada de un heleno de aquellos siglos. W. Jaeger, Op. cit., p.119, lo especifica y aclara: «El pensamiento y el sentimiento del poeta griego permanecen siempre, aun dentro de la esfera del yo nuevamente descubierta, sometidos, en algún modo, a una norma y a un deber ser. (…) El yo se halla para los griegos en íntima y viva conexión con la totalidad del mundo circundante, con la naturaleza y con la sociedad humana; no separado y aislado. Las manifestaciones de la individualidad no son nunca exclusivamente subjetivas. Podríamos decir, más bien, que en una poesía como la de Arquíloco el yo individual trata de expresar y representar en sí la totalidad del mundo subjetivo y sus leyes». De tal manera que estamos en presencia de una estética que funde las leyes del universo y las establece en el hombre, como microcosmos. Por otro lado, afianzando esta posición, B. Snell, *The discovery of mind*, Oxford, Basil Blackwell, 1963, pp. 47-48, afirma que con ciertos poetas

De hecho, sería un acto inconsistente querer separar algunos textos de su raigambre religiosa. La postura de estudio que proponemos es apreciable en dos momentos fundamentales que tienen que ver con la finalidad del mensaje[74] y la postura del hablante lírico[75], figura que permite comprender una variación estética, mas no del sentido ético.[76] Ambos puntos los encontramos claramente razonados a través de la siguiente cita de Bruno Gentili que hace referencia a la postura de la lírica en términos genéricos:

> (…) tuvo una estrecha correlación con la realidad social y política y con el proceder concreto de los individuos en la colectividad. Expresó vicisitudes existenciales, pero no fue idiosincrática en el sentido moderno. El universo de las figuras del lenguaje, metáforas, imágenes no fueron independientes de lo sensible ni configurantes de un mundo abstracto y ficticio como en el lenguaje simbólico de la moderna literatura de ficción, sino que estuvieron enraizados en la realidad fenoménica. El mito fue su contenido recurrente y

---

como Safo, Anacreonte y Arquíloco comenzamos a vislumbrar el problema del individuo dentro del pensamiento griego, sin embargo, el teórico alemán señala que al configurarse una estética de lo particular se habla de preferencias y perspectivas que parten de la tradición y de cierta forma la enriquecen. El hecho de que estos autores amplíen la mirada de la cosmovisión del hombre y el mundo de ese momento, no quiere decir que planteen una nueva ética, antes bien, conforman otra mirada del *ethos*, donde no ignoran el resto de los sucesos que afectan al hombre. Así, partiendo del ideal homérico, revelan visiones del hombre que si bien se encuentran en los textos constitutivos, no han sido exploradas.

[74] Sobre la finalidad del mensaje y la postura del hablante lírico, Cfr. F. Rodríguez Adrados, *Orígenes de la lírica griega arcaica*, Madrid, Alianza, 1986; B. Gentili, Op. cit.; C. Bowra, *Greek Lyric Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2000; H. Fränkel, Op. cit., pp. 137; C. Bowra, 1968*;* A. Lesky, Op. cit.,; P. Hualde y M. Morales, *La literatura griega y su tradición*, Madrid, Akal, 2008; J. Alsina, *Teoría Literaria Griega*, Madrid, Editorial Gredos, 1991, y con estos autores decimos nuevamente que estos momentos de desarrollo tienen que ver con la dirección del mensaje y el propósito.

[75] Evidentemente, reconocemos que la voz lírica es un elemento separado de la figura del poeta, y así, en la Grecia antigua aunque conozcamos de la presencia y valor de los *aoidoi* y más tarde de los *poietai*, la voz lírica es solo un sentido que toma el texto con respecto a lo que enuncia. Así, E. Paglialunga, *Manual de teoría literaria clásica*, Mérida, Universidad de Los Andes, 2001, p. 31, argumenta: «El poeta no se concibe a sí mismo como creador autónomo, sino como depositario de un patrimonio cultural que ha aprendido de lo exterior; el concepto de inspiración divina se define como si el quehacer poético no fuera atribuible a la personalidad del cantor individual sino que descendiera directamente de las divinidades a cuyo cargo va el canto: las Musas o Mnemosyne, la Memoria». Más adelante, Paglialunga afirma que el valor de la postura del hablante lírico, y en sí de la disposición poética de los textos se centra en el concepto de la *mimesis*, el cual solo nos interesa en este punto para comprender que el planteamiento de la voz poética solo se dirije a la imitación de un conjunto de elementos que están en el mundo y que bajo el canto son representados y afirmados como parte del *cosmos.* Así, si el lírico utiliza el «nosotros», «yo», o incluso el modo impersonal, nunca estará haciendo referencia a un individuo en concreto, sino a todo lo que tiene que ver con lo colectivo, así, el hablante lírico es una manifestación de su entorno y no de los deseos propios de una voz, en sentido particular, con la cual se identifica. Cfr. E. Pagliaglunga, 2001, pp. 33 ss. Sobre la *mimesis* dentro del contexto de la lírica griega*:* Francisco Rodríguez Adrados, 1986, pp. 22 ss.; B. Gentili, Op. cit., p. 24; Cfr. S. De Angeli, «Mimesis e Techne», en *Quaderni Urbinati degli studi classici*, 28, 1, 1988, pp. 27-45.

[76] Cfr. B. Snell, Op. cit., pp. 50-51.

> constituyó el objeto exclusivo de la poesía narrativa y dramática y el constante punto de referencia paradigmática para la lírica.[77]

En apariencia, si no se comprendiera el momento en el que se da la lírica, y al mismo tiempo no se analizara en rigor el pensamiento que opera tras los textos que estudiamos, podría pensarse que cualquier expresión que para nosotros pareciera estar estrechamente vinculada con lo personal, forja un sentido de subjetividad, cuando, en realidad, responde a un sentir del hombre que participa de la colectividad. Podríamos ejemplificar este aspecto con Arquíloco, especialmente con sus fragmentos dedicados a Licambes y a Neóbula, su prometida.[78] En ellos observamos la molestia que se expresa sobre la imposibilidad de concertar su matrimonio con dicha mujer y, al mismo tiempo, las severas críticas que levanta contra ella y su padre; sin embargo, según el punto que estamos dilucidando, si bien la situación responde a un suceso particular, no se toma como algo que solo pueda ocurrirle a Arquíloco, sino que más bien es el reflejo del sentir en consecuencia de una ética comunitaria, por ello, no se considera idiosincrática en el sentido moderno. Esto lo vemos reflejado, en escritos encontrados, donde cada recurso empleado se vincula a la realidad fenoménica, asimilaciones de lo cotidiano y no a la creación de un imaginario particular.

Es por ello que la finalidad del mensaje está íntimamente relacionada con cómo los textos forman parte del mundo en el que existen y su función dentro del mismo que, como hemos señalado, es un universo en formación, donde las distintas expresiones que actualmente denominamos como poemas contribuyeron en la fijación de un espíritu colectivo y del hombre inserto en este; todo lo que se expresa en dichas representaciones no se vincula con nada fuera de lo que el hombre y su entorno ven como mundo, perfilando con más claridad este punto, el poema actúa con reciprocidad con respecto a un todo. De este modo, la finalidad del mensaje es ilustrativa y dialógica con relación al panorama cotidiano y es la voz lírica el lente desde el cual, a través de los textos, nos acercamos para conocer ese mundo. Sin embargo, las dos tendencias que acabamos de mencionar responden a la manera en que se construye el sentido lírico en la

[77] B. Gentili, Op. cit., pp. 19-20.
[78] Utilizaremos de ahora en adelante los fragmentos contenidos en C. García Gual, *Antología de la poesía lírica griega*, Madrid, Alianza, 2008. Arquíloco, Frags.71D, 29D y 88D.

colectividad: una, que es concebida como cantos de carácter paidéutico,[79] al mismo tiempo que formativo; y otra designada como una poética de carácter individual, donde florecen sentimientos y pasiones referidos por un «yo», que lo comprenderemos como la perspectiva del hombre como individuo visto desde el sentido de lo comunitario. Este último está vinculado con el quiebre de la repetición, pues es a partir de ese momento cuando los cantores iniciaron la composición de sus textos, siempre teniendo como referencia la tradición. Ambas posturas deben ser presentadas como dos maneras de enunciar al hombre y al mundo, que parten de la misma tradición, tanto por la voz que se expresa dentro de los textos encontrados como por la finalidad misma que proyectan las obras.[80]

Por supuesto, como referíamos anteriormente, para abordar los momentos de la lírica se hace imperativo comprender la razón del desarrollo y alcance de la tradición en la sociedad helena. Esto último se constata si se entiende el impacto de un fenómeno que permitió la constitución de la identidad y el ser heleno, con esto estamos apuntando directamente a la fundación de la *polis*, espacio del *nomos*,[81] considerado como el suceso más importante y contundente dentro de la historia griega, no solo por el establecimiento de la coexistencia política, sino por toda la panorámica mental que produjo su nacimiento.[82] La *polis* es un estado político, social y religioso que surge en la Grecia Antigua hacia los siglos VIII y VII a.C. y que marcó la pauta del

[79] Cfr. B. Gentili, Op. cit., p. 20; W. Bedell, *Greek Tragedy and the emotions. An Introductory Study*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 36.

[80] Nos apegamos a los planteamientos de F. Rodríguez Adrados, *Lírica griega arcaica*, Madrid, Editorial Gredos, 1980, pp. 11-28, allí, Rodríguez plantea dos visiones de la lírica, una popular, y la otra literaria; pero lo interesante de su disertación está en que las determinaciones entre lo popular y lo literario solo se dan por el modo de expresión y la finalidad de la misma. Los poemas populares continúan de alguna manera la tónica de la épica, dando a conocer los valores y exigencias de los tiempos a través de mitos, cantos rituales o incluso en la promulgación de leyes. En cambio, la lírica literaria propone temas que aunque son de interés universal, obedecen a la disposición de un *yo* lírico que es el que padece por algo.

[81] Esto se hace comprensible si meditamos sobre el desarrollo del mundo griego en el momento en que surge y prevalece la lírica. F. Rodríguez Adrados, 1980, p.18, señala: «El fenómeno fue contemporáneo de la introducción o reintroducción en Grecia, a partir de Asia Menor, de los dos instrumentos fundamentales de la lírica griega: la cítara y lira de siete cuerdas y la doble flauta. Y, por supuesto, del desarrollo económico, político e intelectual del S. VII: el que crea la ciudad-estado, la estatuaria, ve el triunfo de las aristocracias, el nacimiento del pensamiento libre. Es el momento en que toman importancia inusitada ciertas fiestas antiguas de ciudades (Corinto, Esparta...) y santuarios (Delos, Delfos...) cuya fundación no es otra cosa que un relanzamiento con trascendencia internacional. En los *agones* o concursos que tenían lugar en estas grandes fiestas se dieron a conocer los artistas internacionales que fundaron la lírica griega».

[82] Cfr. J. Alsina, Op. cit., pp. 120-126.

desarrollo del pueblo griego durante varias centurias.[83] Se trataba de Estados independientes políticamente pero vinculados por lo cultural, que se establecían en pequeñas localidades, ubicadas preferentemente en zonas fértiles y disponibles para la producción agrícola y el comercio con otros poblados u otras *poleis.*[84] Las mismas estaban regidas por una aristocracia que sustituyó a las antiguas noblezas de las que tenemos testimonio solo a través de la épica,[85] de la cual tomó muchos valores y estrategias de relaciones. El sistema de la *polis* fue constituido por pequeños grupos aristocráticos acoplados en diversas localidades de Jonia, la península del Peloponeso, el Ática y algunas zonas del sur de Italia que edificaron comunidades de reducidas dimensiones.[86] Pero más que un espacio o un centro de reunión, las *poleis* son un lugar mental que determinan la vida y actuación de sus habitantes. Al respecto, Werner Jaeger afirma:

> Sólo en la *polis* es posible hallar aquello que abraza todas las esferas de la vida espiritual y humana y determina de un modo decisivo la forma de su construcción. Todas las ramas de la actividad espiritual, en el periodo primitivo de la cultura griega brotan inmediatamente de la raíz unitaria de la vida en comunidad. (…) Describir la ciudad griega equivale a describir la vida de los griegos en su totalidad.[87]

Solo comprendiendo lo que es la *polis* y lo que significó para la historia de la Hélade es como podemos iniciar el camino al conocimiento de lo que pudo haber sido el ánimo de sus habitantes, pues bajo su estructura se constituyeron las normas de convivencia y se determinó la manera de vivir y de actuar de quienes residían en ella. Solo en la *polis* encontramos la justificación de cualquier actividad humana en la Grecia Antigua, ella es la explicación del hombre y se convierte en la representación de su espacio en el mundo, es, entonces, a través de su conocimiento como podemos acercarnos al origen de sus distintas expresiones, y fuera de ella

---

[83] Cfr. V. Ehrenberg, «When did the Polis rise?», *Journal of Hellenic studies,* 57, 1937, pp. 147-159.

[84] Sobre la construcción estructural de la *polis,* Cfr. J. Muñoz, *La ciudad como obra de arte. Las claves del urbanismo en la Grecia Antigua,* Madrid, Clásicas, 1996; M. Sakellariou, *The polis-state definition and origins,* Atenas, Research centre for Greek and Roman Antiquity National Hellenic Research foundation,1989.

[85] Cfr. W. Jaeger, 2012, pp. 19 ss.

[86] Cfr. F. Gómez Espelocín, *Introducción a la Grecia Antigua,* Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 49-54; Y. Barel, *Le héros et le politique. Le sens d'avant le sens*, París, Grenoble, 1989, pp. 20, señala que: «la nueva ciudad griega es un fenómeno social, político y religioso antes de ser un fenómeno físico». Más allá de ser el centro de la actividad política desde el cual se rigen los territorios adscritos, la *polis* es el organismo desde el que el hombre debate y nutre su vida; la consideramos, como dice Barel, no solo un lugar, sino el epicentro del pensamiento arcaico, la constitución de la *conciencia* general.

[87] W. Jaeger, Op. cit., pp. 84-85.

tendremos que conformarnos con una imagen de lo barbárico.[88] La frase final de la cita que acabamos de mencionar, «Describir la ciudad griega equivale a describir la vida de los griegos en su totalidad», tiene un valor supremo, puesto que comprender el fenómeno de la *polis* no solo nos permite saber un poco más sobre el tiempo en el que la lírica griega se constituyó, sino que además nos permite observar la alianza entre las palabras y la cotidianidad, como habíamos enunciado al principio. Este es el valor de la *polis,* que nos permite indagar en la visión unitaria que tenía el hombre con respecto a su ciudad y con todo lo que convivía en ella; no solo como ciudad física, sino como un foco fundamental de la formación.

Es por ello que estudiar aunque sea de un modo externo lo que significó su auge y crecimiento es muy valioso, pues es tácito formular que el espíritu ante el cual estamos cuando leemos a los líricos, tiene viva presencia en los procesos políticos.[89] Todo lo que expresan los poemas, la tradición que se sigue y las distintas temáticas que surgen, provienen de los valores éticos y estéticos que formaron la *polis* y que, al mismo tiempo, nutrieron los textos. Es por esto que se sobreentiende que la constitución de la *polis* conformó la ética de cada pueblo, en la que cada participante de la estructura polìtica se forma y actúa en favor de su sociedad.[90]

Como es sabido, el surgimiento de la *polis* está relacionado con dos sucesos primordiales: las grandes migraciones y el establecimiento de colonias en el sur de Italia, Asia menor y otras partes del territorio griego y a la creación de nuevos vínculos productivos y económicos.[91] Evidentemente, si una comunidad deseaba subsistir y agruparse para estar protegida, tenía que instaurar un sistema eficaz, por lo que, en primer lugar, para crear un sentido unitario se fijó un esquema ritual y religioso que fue el punto neurálgico para la organización del Estado. Por ello, se instituyeron ritos y convenciones que suscitaron un espíritu comunitario y sobre todo, leyes. A

[88] Cfr. F. Hartog, Op. cit., pp. 16 ss.
[89] Entiéndase en esta investigación político, como el origen propio de la palabra, esto es, lo relativo a la *polis.* Para mayor información sobre el término *polis* y *politikos* consúltese: F. L. Lisi, «Las constituciones de los filósofos», *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos,* Madrid, 1995, I, pp. 85-90.
[90] Cfr. A. Domínguez Monedero, *La* polis *y la expansión colonial griega,* Madrid, Editorial Síntesis, 2001, p. 13.
[91] Cfr. J. Alsina, Op. cit., pp. 118-125.

partir de la integración de estos puntos se consolidaron las redes de intercambio y comercio y se fortalecieron las nuevas formas militares y estratégicas.[92]

Por supuesto, el modelo de la *polis* proviene de las monarquías precedentes que con sus valores, acuerdos y establecimientos transmitidos de manera oral, sirvieron de incentivo para instalar los nuevos Estados.[93] Ya en la tradición épica encontramos un antecedente de lo que serían los Estados políticos independientes que se sirven de una misma cultura; así, cuando acompañamos a Telémaco en su viaje por Esparta o por Pilos percibimos en el texto homérico la disposición de plantear cierto énfasis en el establecimiento de este tipo de gobierno. Pero a diferencia de los reinos que observamos, por ejemplo, en la *Odisea*, en la *polis* se crea un sentido de pertenencia mucho más sólido y fuerte, ya que lo que vislumbramos en la épica solo nos muestra un conjunto de hombres que conviven bajo una *arete* familiar, mientras que en la *polis* se nos muestra, a través de la lírica y de los documentos legislativos, a un grupo de hombres que viven bajo propósitos comunes, principios unitarios y, si se quiere, como diría Jaeger, bajo una *arete* pública, la justicia.[94]

Por ello, al configurarse una convicción comunitaria, por así decirlo, la formación de la *polis* permite que se desarrolle un modelo esencial que la delimita y diferencia de cualquier forma de estado: la irrevocable relación entre el hombre y el Estado, considerados como uno y lo mismo. Esta unidireccionalidad la podemos observar en el desarrollo de leyes, en la formación de una coexistencia basada en actos religiosos y vínculos éticos; pero lo que la hace realmente única es que la convivencia entre ciudadanos no tuvo como modelo esencial la referencia de las figuras divinas, como en las teocracias orientales, sino lo humano. Es más bien, el hombre quien propone su postura ante lo divino; lo conoce y admira, pero ha admitido que la *polis* es el espacio prominentemente humano.[95]

---

[92] Cfr. M. Nilsson, *Historia de la religión griega*, Buenos Aires, Eudeba, 1956, pp. 45 ss.; W. Jaeger, Op. cit., pp. 111-126.
[93] Cfr. F. Hartog, Op. cit., pp. 19-25.
[94] Cfr. W. Jaeger, Op.cit., p. 63.
[95] Ibidem, pp. 7-11.

Al ser un espacio dedicado especialmente al cultivo del hombre, la *polis* que conocemos del período arcaico está dedicada a instaurar normas de convivencia y directrices que privilegien lo humano ante lo humano, por lo que el despertar de la lírica está zurcado por la forja de las bases de la convivencia interna,[96] cuyos dictámenes son establecidos por el sector dominante. Como ya hemos dicho, la *polis* tenía por líderes a los *aristoi*, quienes se encontraban en pleno ascenso, tras derrocar los sistemas monárquicos que imperaron previo a las grandes migraciones y al tan debatido fenómeno que dio fin a los reinos minóico y micénico. Se trataba pues, de un período en el que se necesitaba establecer un orden de convivencia y economía, en el que la imagen del hombre, fortalecida por el mito y la épica, comienza a imponerse ante la naturaleza.[97]

Además, como hemos dicho, el hombre y el Estado se vuelven uno, entiéndase aquí hombre como *aristos*, por ello, el desarrollo de las leyes no solamente comprende normas, sino que conforma al ser del individuo en la ciudad. Se labra a partir de esto, el sentido de identidad, de tal manera que la pertenencia y existencia en la *polis* es lo que conforma su *ethos*,[98] ya que el florecimiento de esta significó la construcción y ordenamiento de leyes y límites que fueron promovidos por medio de la religión. Martin Nilsson[99] y Walter Burkert,[100] en sus fundamentales estudios sobre la religión griega aportan sobre este punto: era considerado religioso todo aquello que se encontrara contenido en los mitos y que sirviera para proponer y consolidar valores y

[96] Es por ello que la base reflexiva para comprender la *polis* arcaica no la tomamos de los diálogos platónicos tales como *República*, *las Leyes*, o incluso *Política*, o de los textos de Aristóteles, *Política* o *Ética a Nicómaco*, ya que, en primer lugar, estos filósofos parten del concepto de la *polis* ateniense, que si bien toma de esta idea general de organización, dista un poco del marco que queremos presentar, ya que para el momento en que se consolidan dichos escritos existe una base política y social sólida. Además, a través de la lectura del texto de M. Nava, *Estudios sobre pensamiento antiguo*, Mérida, Universidad de Los Andes, 2007, pp. 24-47, concluimos que las propuestas de Platón y Aristóteles exponen un ideal político y humano para la formación de un Estado ideal.

[97] O. Gigon, *Orígenes de la filosofía griega, de Hesíodo a Parménides*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 13-45.

[98] Ante todo, comprendemos que el *ethos*, de donde proviene el término *ética*, tiene que ver con una manera de hacer, pensar, observar y vivir, establecida por ciertos principios acordados. Pero además de eso, los griegos designaban como *ethos* al conjunto de acciones que mostraban un hacer y un ser de la existencia humana, relacionado con las elecciones de normas y decisiones de una comunidad en particular, moldeando así modelos que conforman maneras de vivir. Cfr. J. Ferrater-Mora, *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, pp. 594-598. En la presente investigación el concepto de *ethos* claramente no puede identificarse con el de moral, que proviene del latín *mos*. *Ethos*, en el pensamiento griego y en el aristotélico se vincula con todo lo que conforma al hombre en sociedad; no existen distinciones del uno con el resto, sino que todo es uno. Para mayor información sobre esto, Cfr. S. Mas Torres, *Ethos y polis. Una historia de la filosofía práctica en la Grecia Clásica*, Madrid, Istmo, 2003. Existen dos ensayos publicados por M. Nava, Op. cit., pp.23-47, que nos permiten también comprender con detenimiento sobre la unión entre la *polis* y el hombre.

[99] M. Nilsson, Op. cit., pp. 99 ss.

[100] W. Burkert, *Religión griega arcaica y clásica*, Madrid, Abada Editores, 2007, pp. 293 ss.

normas del hombre para el hombre. Hemos de recordar que para aquel entonces, el referirse al hombre estaba completamente vinculado a los denominados *politai,* es decir, los ciudadanos legítimos, que eran los *aristoi,* por lo que las leyes eran promovidas por dichas figuras y los derechos y deberes se hacían valer solo por y para este sector. Es por esto que nos encontramos ante todo frente a una religión y una ética aristocrática.[101]

Esta aristocracia surgió como consecuencia de la conclusión de los reinados que tuvieron lugar unos siglos antes de la consolidación de la *polis,* y su eje central de propósitos se manifestó mediante la popularización de la religión, la pluralización del poder y de la economía. Así, la estructura física de la *polis* se convirtió en un reflejo de la liberación de estos recursos que se encontraban solo en manos de los nobles, especialmente del *basileus,* y que ahora formaba parte de la vida de toda la aristocracia y por ende, de la ciudad. Este reflejo físico lo conocemos mediante los testimonios arqueológicos que nos permiten saber que ya para los siglos VIII y VII a.c. se construían templos, centros de reunión y agorai.[102] Todo esto nos permite concluir que el mando de la aristocracia, viéndolo a grandes rasgos, permitió en los inicios de la *polis,* la apertura de lo religioso y con ello la participación de los *politai* en ceremonias y ritos, afirmando nuevamente la unión entre hombre y Estado.[103]

A través de la lírica iremos mostrando segmentos de lo que nos permite conocer cómo era la *polis* y su *ethos,* cómo era la relación entre hombre y Estado y del hombre con el hombre, en este caso, de *aristos* con *aristos.* Ya que hemos dicho que el hombre y la *polis* son uno y están íntimamente relacionados, viene bien comprender cómo definía sus límites el *polites;* para ello, Jean-Pierre Vernant encuadra su mirada mediante tres posturas:

> (…) la figura de los dioses, el rostro de la muerte y la cara del ser amado. Puesto que marcan las fronteras en las que queda inscrito el sujeto humano y resaltan sus limitaciones al desvelar, por la intensidad de las emociones que suscitan, el deseo de éste de superarlas,

[101] Cfr. A. Domínguez, Op. cit., pp. 60 ss.; W. Jaeger, Op. cit., pp. 25 ss.; J. Vernant, *Los orígenes del pensamiento griego,* Madrid, Editorial Paidós, 1992, pp. 61 ss.
[102] Cfr. A. Domínguez, Op. cit., pp. 65-70; F. Gómez Espelocín, Op. cit., pp. 59 ss.
[103] Cfr. J. Vernant, 1992, pp. 61-79.

> estas tres formas de confrontación con el otro actúan como las piedras de toque de la identidad tal como ésta fue comprendida y asumida por los griegos.[104]

Lo presentado por Vernant tiene un valor importante con respecto a la formación ética del griego, ya que representa su disposición ante tres elementos esenciales de la vida: los dioses, la muerte y el rostro del amado. Cada uno de ellos define la actuación y las decisiones del hombre antiguo según las disposiciones planteadas por su sociedad y, justamente, estos serán los temas más evocados por la lírica y de allí partirán los valores de convivencia dictaminados por este sector. Estas imágenes son producto de los recursos formativos de la sociedad que han forjado el pensamiento del hombre, que es lo que tiene que ver con el sentido de una identidad de la *polis.*

Señalando lo precedente, podemos reunir el poder y la potencia de la *polis* en los siguientes puntos: la aristocracia y su *ethos*, la religión apadrinada según la locación por el dios correspondiente a la *polis*[105] y los intereses económicos y de intercambio. Cada uno de estos puntos que hoy pudiéramos estudiar por separado, en el mundo griego tenemos que considerarlos como una unidad, enteramente relacionados, y es aquí donde reside la fuente de la que brota y se nutre la poesía. No quiere decirse que estos elementos antecedieron a los cantos, sino que más bien fueron los cantos el punto vinculante que permitió a los *politai* establecer un sentimiento de unidad, puesto que fue la lírica la que en su regazo estrechó los lazos mediante la identidad lingüística y religiosa y fue la que permitió conformar en el corazón del hombre griego una perspectiva sobre la existencia.[106] Es por ello que se ha afirmado desde el inicio que no podemos conocer lo que fue la *polis* si obviamos lo que significó la lírica para esta y no podríamos explicarnos el desarrollo de la lírica sin dar un paseo intelectual por lo que fue la *polis.*

1.2.2.- La lírica y los ideales de la *polis*

[104] J. Vernant, 2001, p. 10.
[105] J. Vernant, 1992, pp. 65-67, ofrece un interesante análisis sobre este punto, ya que señala que tras la caída de las monarquías, todos aquellos cultos identificados con las familias nobles pasaron a formar parte del culto popular de cada *polis*, debido a que la aristocracia que tomó el poder decidió fundamentar los principios de las diferentes *poleis* en la participación de celebraciones religiosas para honrar a dichas figuras divinas que pertenecían, previamente, a la esfera de lo privado. Otra postura interesante acerca de este punto la ofrece, Cfr. W. Burkert, Op. Cit., p. 435.
[106] Cfr. B. Snell, Op. cit., p. 45.

Ya situados brevemente en el marco de lo que representó la *polis*, veamos, entonces, la postura de la lírica para comprender cómo contribuyó en buena medida a la formación del *ethos.* Podemos señalar esta contribución porque si se revisa con atención el panorama de los textos líricos que han llegado hasta nosotros, podrá notarse que en ellos se tratan distintas temáticas que abarcan por completo lo que significó el espíritu y desarrollo del estado. A propósito de esto, Francisco Rodríguez Adrados manifiesta:

> En la lírica no sólo aparece «el hombre»: aparecen también las agrupaciones en que se integra, tales como la ciudad, las clases sociales, las asociaciones de tipo religioso y político (*tiasos*, heterías), los grupos de edad, los sexos.[107]

El hombre y su mundo son el centro de la temática; el mundo está en la *polis* y el hombre actúa en función de ella. Por ello, definir los temas y elementos de interés lírico en general nos permite conocer no solo la formación de la sociedad griega, sino también cómo la misma nutrió los valores y la manera de representar tales tiempos. Habíamos observado previamente que podemos rastrear dos momentos en la enunciación, uno, de carácter paidéutico del que Bruno Gentili argumenta: «esta función paidéutica debe ser entendida no en una acepción banalmente pedagógica, sino como experiencia formativa e irrepetible que el público vivía intelectualmente y emotivamente en la representación de las vicisitudes existenciales de los personajes del mito».[108] Esta es la que parte de los cantos heróicos y conforma la imagen de un tipo de hombre ideal como elemento educativo, en una época de establecimiento de valores. Estas manifestaciones fueron las que conformaron el espíritu religioso y moral del período arcaico, pues en su música y letras memorizadas invocaban la fuerza y gloria de los tiempos dorados.[109] Alude directamente a un espíritu comunitario, constitutivo, basando sus letras en temas que competen a la colectividad de los *aristoi.* En consonancia con esto, Francisco Rodríguez Adrados explica que esta misma lírica es también considerada como literaria[110] y su carácter paidéutico se sostiene en dos raíces, que podemos considerar también como visiones de alcance de la lírica.

[107] F. Rodríguez Adrados, 1981, p. 82.
[108] B. Gentili, Op. cit., p. 20.
[109] Cfr. W. Jaeger, Op. cit., p. 105.
[110] Aquí el uso del término *literario* tiene que ver con los aspectos que se formalizaron en aquellos textos cuyos poetas, como señala también Cfr. Bowra, Op. cit., p. 85, se identifican en los textos, utilizan la primera persona del singular o el plural y modifican en cierta medida la métrica.

Decimos alcance para referirnos a cómo se transmitieron ciertos valores y tradiciones. Comenzaremos por la primera raíz:

> (…) está en los poetas viajeros, continuadores de los aedos profesionales de la épica y llamados también ellos aedos, que componían sus poemas en lírica monódica o mixta para la fiesta de las distintas ciudades y santuarios: Terpandro, Alcmán, Arión, Taletas, Eumelo, Periclito, Sacadas, etc. Ya hemos dicho que cultivan fundamentalmente la Hímnica y que de ellos dependen, en último término, Píndaro, Simónides y Baquílides, aunque están envueltos ya en un ambiente diferente.[111]

Lo señalado tiene que ver con un alcance panhelénico, relacionado con la manera en la que los *aoidoi* viajeros llevaron a diferentes *poleis* del mundo heleno las composiciones que parten del ciclo homérico y épico, que dieron vida a la organización genérica de las ciudades, especialmente en la creación de un espíritu religioso cónsono en toda la Hélade. Fueron estos *aoidoi* los que hicieron llegar desde Jonia al sur de Italia y otras colonias en el Mediterráneo, la esencia de la mitología tal como la conocemos, así como una perspectiva similar sobre la visión de la divinidad, dándose, además la particularidad de la fusión entre la mitología y las creencias.

A través de la difusión de las tradiciones religiosas se establecieron lugares sagrados, días y meses dedicados a un dios o a varios, se precisaron puntos sacros y en cada *polis* a través de esta transmisión de creencias manejada por los *aoidoi* y por la popularización de los ritos por parte de los *aristoi*, comenzaron a instaurarse festividades comunitarias que también abarcaban todo el universo heleno, por lo que se consolidó la unión entre estos pueblos y se intensificó el sentido de una raíz común.[112] Así es como comienzan a celebrarse las fiestas Píticas, en honor a Apolo, principalmente en Delos y Delfos; la Grandes Dionisias, celebrada prácticamente en toda la Hélade en honor a Dioniso y a la fertilidad; las festividades del *hieros gamos*, o unión sagrada,

[111] F. Rodríguez Adrados, 1981, p. 91.

[112] Para una visión detallada y panorámica de todo el proceso de formación religiosa de aquel momento, Cfr. M. Nilsson, Op. cit., pp. 99-136 y J. Bremmer, *La religión griega: dioses y hombres: santuarios, rituales y mitos*, Madrid, El Almendro, 2006.

entre muchas otras.[113] Es de estas tradiciones donde tienen su nacimiento expresiones como la elegía, el yambo, la monodia y los himnos, y es a través de ellas donde el hombre griego estableció los vínculos que hemos señalado por medio de Vernant: con los dioses, con la muerte y con el rostro del amado. Estos tres aspectos en reunión conforman los ámbitos de la religión griega que más que proponer una postura de la divinidad, marca la posición del hombre ante los fenómenos que tiene ante sí, por ello, la lírica y la religión tienen una visión enteramente humana.

La segunda raíz o visión de alcance la determinamos por lo siguiente:

> La otra raíz es la de los poetas locales, miembros casi siempre de las aristocracias, partícipes en los cultos locales, como sabemos de Arquíloco, Tirteo, Alceo, Safo, etc., pero autores, sobre todo, del desarrollo de la monodia en sus diversos géneros en fiestas que podríamos calificar en cierto modo de «privadas», tales como los banquetes o las celebraciones de Safo y sus amigas.[114]

De tipo local, que, vinculada a lo panhelénico, tiene que ver con el desarrollo de cada *polis*, sus normas, la institución de valores y principios que se definen por los universales, promovidos por el carácter constitucional de la épica, pero que en cada poblado se manifiestan a través de la apropiación y educación por medio de ciertos mitos fundacionales y de carácter identitario. Así también tiene que ver con planificación festiva y ritual, así como de la diversidad del estilo de vida del sector aristócrata. Sin embargo, hemos de hacer notar que el desarrollo de cada *polis*, sin importar su ubicación, no se caracteriza por ser independiente, por el contrario, las variables son reducidas y rigen, por lo general, principios políticos y religiosos iguales, solo varían ciertos mitos y celebraciones.[115] En este sentido, nos encontramos explicando brevemente aquella lírica que tuvo impacto en la formación de la *polis*, sea literaria, sea popular, como dice Francisco Rodíguez Adrados:

---

[113] Para mayor información sobre los ritos y festividades de la Grecia Antigua: F. Rodríguez Adrados, *Orígenes de la lírica griega*, 1986; M.P. Nilsson, Op. cit., y F. Rodríguez Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
[114] F. Rodríguez Adrados, 1981, p. 91.
[115] Cfr. C. Bowra, *The Greek Lyric Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. I ss.

> (…) la lírica literaria procede de la lírica ritual y popular que, en esta fecha, le dio origen: hay, pues, una razón histórica, la continuidad en la lírica literaria de los temas de la lírica popular. Pero hay otra razón que no es histórica: la lírica literaria continuó teniendo, en buena medida, el mismo marco social y religioso de la lírica ritual. El himno y la oración, el encomio y el escarnio siguen teniendo en ella, por esta razón, un papel esencial. Sólo que a partir de estos temas tradicionales los poetas despliegan su libre individualidad, extendiéndolos y humanizándolos.[116]

Aclaremos, en primer término que cuando Rodríguez Adrados o Gentili hacen alusión a la lírica literaria y a la popular, no desvinculan en ningún momento la raíz local de la panhelénica, antes bien, la relación entre estas es muy estrecha. Estos autores, como ya hemos dicho, no asumen una separación tajante, solo se sirven de dichos términos para diferenciar ciertos elementos formales. La consideración hecha en esta cita sobre la lírica literaria tiene que ver con aquellas expresiones en las que se define la figura del *aedo*, se establece cierta originalidad en los textos y por último, es de la que se tiene testimonio. Es por esto que Rodríguez Adrados señala que tanto el himno, la oración, el encomio y el escarnio son temas que aunque se formaron en el seno de la lírica ritual, en la literaria aparecerán bajo ciertas condiciones diferentes, algunas de ellas las revisaremos más adelante.

Aún así, según lo que hemos expuesto, la lírica juega un rol determinante entre el hombre y el Estado, pues es el medio desde el cual el hombre, además de su experiencia, se nutre de la *polis.* Nutrirse de la *polis*, en este contexto, significa conocer cuáles son las leyes establecidas por el sector que la rige, es decir, la aristocracia, que es el seno desde el cual surgen los temas y determinaciones de las canciones que fueron compuestas y transmitidas por aquel entonces. En este sentido, la conocida función paidéutica[117] define y defiende los intereses y principios de los *aristoi* de cada *polis*, por tanto, si observamos los textos que promueven ciertos valores políticos, no será difícil que nos demos cuenta que defienden íntegramente la propuesta de esto.[118] Por ello, conocer los valores aristocráticos nos permite comprender que la poesía arcaica es una exposición de la formación de los mismos. Por tanto, los principios establecidos en los cantos podemos considerarlos según dos vertientes: la primera, la formación de los límites de la ciudad,

[116] F. Rodríguez Adrados, 1981, p. 10.
[117] La consideramos así por su valor público que se dirige a la totalidad de la *polis.*
[118] Cfr. S. Mas, *Ethos y polis. Una historia de la filosofía práctica en la Grecia Clásica,* Madrid, Istmo, 2003, pp. 21-52.

la consolidación de la *arete* del *polites* y la institución de la *dike* y en segundo lugar, la imagen y relación del hombre y del Estado, por medio de la justificación del cosmos a través de lo religioso y festivo.[119]

Solo reflexionaremos en profundidad sobre el último aspecto, que tiene que ver con las festividades religiosas, puesto que es en dicho punto donde podremos reflexionar acerca de la constitución de la tradición erótica. Aún así, también es importante hacer una breve mención de los valores poético-políticos que se transmitieron a través de la lírica dedicada a la formación de los límites de la ciudad y a la formación del *polites.* De este modo, si analizamos sus textos, que se han convertido en documentos históricos, podemos notar que este tipo de poesía fue la que estableció el modelo de convivencia pautado por la aristocracia, responsable de la construcción de los límites físicos y éticos de cada *polis.*[120] ¿cómo lo hizo? Estableciendo una ética del buen guerrero, que si bien se encontraba ya expresa en Homero, a partir de este punto pasó a convertirse en la del buen ciudadano.[121]

Esta ética no surgió de la nada, ya que estuvo respaldada por la formación y consistencia de la literatura épica, que, por aquel entonces, tuvo la finalidad de difundir a lo largo del territorio heleno toda la tradición homérica y los cantares que iban dirigidos especialmente a los guerreros y fundadores de nuevos lugares. Dado esto, comenzó a alentarse el espíritu guerrero, uniéronse así los cantos exhortativos de combate locales con los motivos de combate ya propuestos en la épica, de tal manera que es por este motivo que los poemas que surgen en los primeros momentos de desarrollo de la *polis* tienen un carácter bélico y que busca llamar la atención. Este tipo de composiciones son las que conocemos como elegías,[122] y se caracterizan porque la voz lírica y la finalidad de su mensaje se conjugan para aleccionar, educar y amonestar a los

[119] Dichas consideraciones se basan en la lectura de los distintos estudiosos de la lírica que ya hemos citado en varias oportunidades.
[120] Cfr. C. Bowra, *Early Greek Elegists*, Massachusets, Cambridge, 1960; C. Calame, *Le récit en Grece ancienne : Enonciations et représentations de poétes*, Paris, 1986; E. Degani, *Poeti greci giambici ed elegiaci : letture critiche a cura di E. Degani*, Milano, 1977.
[121] C. Gallavotti, «Tradizione micenea e poesia greca arcaica», en *Atti e memoria del I Congresso Internazionale di Micenologia*, II, Roma, 1967, pp. 831-61. Gallavotti expone a través de las distintas referencias literarias cuál es el impacto que tiene la épica dentro de la lírica, que hemos de recordar, eran contemporáneas. Al mismo tiempo que se piensa en la máxima virtud de un guerrero cuando se revisa cualquier texto de la tradición épica griega, el poeta lírico propone dentro de las elegías el ideal del hombre homérico, sea Aquiles o Héctor, dentro de los nuevos valores que deben albergar a todos los guerreros que protegen la *polis.*
[122] Cfr. A. Lesky, Op. cit., pp. 142-146; C. Bowra, 1960, pp. 45-49.

participantes de la *polis.*[123] A pesar de haberse desarrollado en distintas locaciones, la elegía, así como otros géneros de la lírica pueden estudiarse de forma global puesto que muchos de los elementos que encontramos en ellos pertenecen a los cantos difundidos por los conocidos *aoidoi* viajeros.[124]

Como es sabido, los poetas más representativos de este estilo son Calino y Tirteo, quienes, según los textos que han llegado hasta nosotros, cada uno en su *polis,* se dedica a animar y fortalecer el espíritu de combate de los soldados que luchan por su ciudad.[125] Al mismo tiempo, la poesía guerrera se convierte también en dadora de sentido de los más altos valores de lo *polis,* así, Werner Jaeger señala que la *arete,* virtud máxima de los héroes homéricos, adquiere en la ciudad un sentido comunitario: la *dike,* o justicia.[126]

Entonces, la finalidad de estos textos no era otra que la de alentar al espíritu guerrero y reforzar los lazos de unión en la ciudad, así que para lograr esto, la estructura de los poemas ha de entenderse como un conjunto de contraposiciones no solo de imágenes y emociones contrarias, como vejez y juventud, valentía y cobardía o belleza y fealdad, sino que a través de este colocar al frente una cosa y su contrario, representa la más clara constitución de una ética, proyectada desde la intención aleccionadora del poema, por lo que al presentarnos «lo mejor», «lo bueno», «lo justo», «lo valiente», significa abrirnos a interpretar la *arete;* la virtud se convierte, entonces, en la nueva medida de la comunidad, y, como hemos dicho previamente, lo bueno para un hombre representa lo bueno para su ciudad, por tanto si se es bueno con la ciudad, se es bueno con los otros y consigo mismo, por lo que la *arete* pasó de ser la condición de ser el mejor por riquezas, valía o linaje a ser la bondad ante los otros, lo que más adelante pasó a llamarse lo

[123] Cfr. H. Fränkel, Op. cit., p. 154.
[124] La temática de los *aoidoi* viajeros es súmamente compleja. F. Rodríguez Adrados, 1986, pp. 120 ss., dedica una buena parte de su investigación para explicarnos quiénes fueron, sus orígenes y cómo fueron sus desplazamientos. También B. Gentili, Op. cit., pp. 19 ss. dedica algunas consideraciones sobre este aspecto y A. Lesky, Op. cit., pp.120 ss.
[125] Cfr. N. Robertson, «Festivals and Legends: The Formation of Greek Cities in the Light of Public Ritual», Phoenix Suppl. 31, Toronto, 1992, pp. 365-368.
[126] W. Jaeger, Op. Cit., pp. 116 ss.

justo.[127] Eran estos los valores que rigieron durante muchos siglos las *poleis*, y precisamente la elegía es una valiosa fuente para conocer este aspecto.

1.2.3.- El hombre y la *polis:* la lírica ante las fiestas, los ritos y el Estado

Hacíamos referencia, previamente, al valor que tuvo la figura del hombre con respecto al funcionamiento de la *polis*, Werner Jaeger nos permitió acercarnos un poco más a esta idea, pero ¿cómo podemos establecer y comprender la unidad entre el hombre y el Estado? La respuesta nos la proporciona la lírica. El espíritu de las *poleis* griegas tiene su potencia en la difusión y establecimiento de ritos y festividades locales y helénicas que se establecieron desde el propio momento de la fundación de las ciudades.[128] Los discursos proporcionados por las composiciones dentro de las fiestas fueron los que fundamentaron la formación de convenciones discursivas y de práctica, es decir, los distintos eventos que promovieron un estilo de vida y de relaciones entre los *politai*. Tal situación tuvo lugar gracias a que el grupo dominante, los *aristoi*, ampliaron la participación, a todos los habitantes de la ciudad, en los distintos eventos de raigambre religiosa, que anteriormente solo estaban circunscritos a los nobles.[129] Con esto, el rito se hizo público, la imagen de los dioses se tornó más cercana a los hombres, se fundamentó un nuevo código ético y la institución de actividades públicas comunes.[130] Esta extensión tomó también lugar en una amplia cantidad de territorios que se identificaron con el espíritu heleno y pronto, gracias a la pluralidad promovida en las fiestas religiosas, pudo ampliarse la imagen cultural de la Hélade, en la que religión y política eran prácticamente una.[131]

---

[127] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1981, pp. 93-94. Además señala W. Jaeger, Op. Cit., p.109, sobre lo justo: «El hombre justo es aquel que obedece las leyes y se rige por sus mandatos, cumple también su deber entre el Estado y los ciudadanos. (…) El antiguo, libre ideal de la arete heroica de los héroes homéricos se convierte en un riguroso deber hacia el estado al cual se hallan sometidos todos los ciudadanos sin excepción, del mismo modo que se hallan obligados a respetar los límites entre lo mío y lo tuyo».

[128] Esta es una posición defendida por: Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1981, pp. 15-103; F. Rodríguez Adrados, 1995, pp. 125-141; F. Rodríguez Adrados, 1986, pp. 107-190; C. Calame, 1992, pp. 52 ss.; C. Calame, 2002, pp. 95 ss.; A. Lesky, Op. cit.; C. Bowra, 1968, pp. 120 ss.; C. Bowra, 2000, pp. 25 ss.; J. Alsina, Op. cit., pp. 35 ss.; J. Herington, *Poetry into Drama*, Berkeley, Universidad de California, 1985, 18 ss.; B. Gentili, Op. cit., pp. 19 ss., quienes señalan que la lírica griega es el elemento fundador del pensamiento dentro de las *poleis.*

[129] Cfr. J. Vernant, 1992, p. 63.

[130] Cfr. M. Nilsson, Op. cit., pp. 99 ss.

[131] Cfr. C. Hedrick, «Religion and society in Ancient Greece», en *A companion to Greek religion*, Blackwell, 2007, pp. 283-295.

Las festividades tuvieron un valor protagónico en la transmisión de la lírica, ya que a través de estas no solo se crearon convenciones rituales, sino convenciones estéticas que son las que podemos observar a través de los textos literarios que han llegado a la actualidad, provenientes de dicha tradición. Francisco Rodríguez Adrados nos explica con claridad la importancia de estas celebraciones:

> La vida religiosa de Grecia y de todas las culturas agrarias está dominada por la existencia de la fiesta, de la cual forman parte el canto monódico y coral en sus diversas combinaciones. La fiesta consiste en un conjunto de ritos provistos de un significado: se trata de pedir la protección de los dioses y, más concretamente, de promover la vida vegetal y animal antes de llegar o cuando llega la buena estación; de expresar de diversas maneras ese cambio, estimularlo y favorecerlo; de purificar a la comunidad librándola de las impurezas que se acumulan con el paso del tiempo; de estrechar los lazos que unen a los participantes entre sí y con los dioses; de llorar por la vida que muere y regocijarse por la nueva vida que llega.[132]

El valor de las celebraciones religiosas para este tipo de civilizaciones tiene una importancia incalculable, ya que a través de ellas se medía el paso del tiempo, se establecían costumbres, se estrechaban las relaciones humanas y, sobre todo, se buscaba el sentido de la existencia. Todo ello estaba dirigido principalmente por la música y la danza,[133] que eran la representación misma de la vida, la manifestación estética del sentir humano a través de los mitos y la interpretación de los fenómenos. Es en el espacio de la fiesta donde el hombre se abre camino con la divinidad y el universo, y es en ella donde se presenta una pequeña imagen del todo, donde mediante la *mimesis,* las representaciones icónicas o simbólicas, se busca dar razón de lo que ocurre. Es a través de tales recursos que se construye el espacio físico y espiritual en donde el hombre se conecta con su entorno y con la naturaleza, a través de un conjunto de elementos que recrean

[132] F. Rodríguez Adrados, 1986, p. 19.

[133] De la danza no hablaremos en detalle, pero como se argumentará más adelante, era la protagonista de todas las fiestas y tenía mayor preponderancia que las palabras, de hecho, estas eran un complemento de la danza. Sobre ello F. Rodríguez Adrados, 1986, p. 22, señala: «La danza, efectivamente no es el único elemento de la fiesta religiosa, ni siquiera cuando ampliamos el concepto de danza respecto al nuestro. Todo desfile procesional, aun sin canto ni música, es danza para los griegos: *orkheomai,* danzar, es en realidad un derivado iterativo del verbo *erkhomai,* ir, añade la noción de una repetición o ritmo.» Tenía ante todo el significado de emular el movimiento de la existencia y era lo que permitía al hombre efectuar la *mimesis* y remontarse a lo mitológico, una definición clara de ello lo encontramos en A. P. David, *The dance of the muses,* Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 22*:* «The substance of ancient Greek poetical composition is rooted in the physicality of dance. The dynamism of ancient verse is born in the interconnection between the rhythm felt in the measured vigour of dancing feet, on the one hand, and that harmony whose instrument is the human voice and whose material is the accentual melody of Greek words in the flexibility of their order».

todo el campo sensorial, de los que se sirve para figurar la fuerza de un dios o de cualquier fenómeno natural. Y, en el deseo de recrearlo, participan la música, la danza, las imágenes, los sabores y aromas: formando la ilusión de la vida misma.[134]

Por lo general, como afirma el argumento de Rodríguez Adrados, estas celebraciones tenían por objeto homenajear en un período cíclico las acciones de un dios, un héroe o una fuerza de la naturaleza, con el propósito de promover la vida y la abundancia tanto animal como vegetal; pero también tenemos noticias de ritos que proponían estados de convivencia entre los hombres, en los que se promovían los valores que hemos mencionado: *dike* y *arete.* A través de ellos se hila todo un discurso de lo humano en el que se pretenden explicar comportamientos y actividades cotidianas, todo ello enlazado a una figura divina o a un conjunto de ellas.[135]

Es así como el elemento central de las fiestas es la conocida *mimesis,* o representación de la renovación periódica de un ciclo, definida también como «quehacer poético como reproducción de la naturaleza en sus aspectos auditivos y visuales o como imitación de la vida humana».[136] de la que solo nos enfocaremos, debido a su amplio espectro, en el papel que jugó en lo referente a la constitución de la lírica. Gracias a la *mimesis,* todos los que participaban en los actos religiosos podían evocar el pasado, lo mítico y hacer presente las figuras divinas para pedir al dios o a un conjunto de ellos, dependiendo de las diversas ocasiones festivas. En este sentido, el valor de la *mimesis* con respecto a los cantos resulta de la capacidad integradora entre la comunidad y el rito, pues era toda la comunidad intérprete y cantora de los temas tradicionales, ya que aún en el establecimiento de la sacralidad no hay una distinción entre el intérprete y el poeta, sino que todos los participantes de la fiesta eran considerados cantores y danzantes que invocaban a la divinidad.[137] Así lo vemos en distintas celebraciones, como por ejemplo en las Targelias de Ateneas, donde tiene lugar la expulsión del *pharmakon,* individuo que hace de chivo expiatorio de la colectividad, y la llegada de la *eiresione,* rama de olivo que significa la nueva vida que viene. En las Jacintias de Esparta hay un ritual de dolor por la muerte de Jacinto y otro

[134] Cfr. S. De Angeli, Op. cit., pp. 27-45.
[135] Cfr. M. Nilsson, Op. cit., pp. 110-126.
[136] B. Gentili, Op. cit., p. 113.
[137] Cfr. S. Sculion, «Festivals», en *A companion to Greek religion*, Blackwell, 2007, pp. 190-204.

de alegría por su apoteosis. En las fiestas de Dioniso en Naxos hay, paralelamente, el dolor por el abandono de Ariadna por Teseo y la alegría de su unión con Dioniso, entre muchas otras, donde vemos que es la comunidad entera protagonista y concelebrante de una representación que pide a las distintas divinidades sus favores.[138]

El valor esencial de la *mimesis* es el de la identificación y el sentido colectivo, puesto que se vuelven a presentar ante los ojos de toda la ciudad en las diferentes ocasiones, elementos que reafirman año tras año el espíritu popular. En palabras de Gentili, es lo que lleva a todo participante a un sentir empático e identificativo con los otros y que permite formar el sentido de la comunidad.[139] Así, la presencia de la *mimesis* como acto religioso esencial principalmente se relacionaba con las exhortaciones hechas al pueblo y la representación de las antiguas acciones de los dioses en favor de una ciudad, es por ello que los primeros cantos que protagonizaron las fiestas en general eran los himnos, que, podemos definirlos como composiciones tradicionales cuya finalidad era la de comunicarse con los dioses para buscar su protección, ayuda o simplemente para alabarlos.[140] A través del conocimiento de estos cantos, en esencia corales, descubrimos cómo eran tomadas las imágenes divinas, el aprecio de sus cualidades y además cómo era la actitud del hombre en las fiestas de cada dios. De tal manera que la relación que se establece entre el hombre y los dioses a través de los himnos, nos revela cómo se instituyó el espíritu de las otras celebraciones y al mismo tiempo cómo era el espíritu comunitario. William Furley amplía un poco más el deseo de conexión entre los hombres participantes en el himno y los dioses:

> The hymn, on the other hand, was an *agalma*[141] in its own right, a beautiful thing, designed by its words, music, dance-steps, and the beauty of its performers to please the god's ear and eye. It was intended as entertainment for the god(s), a treat designed on the one hand to tempt the god to attend (he might have been distant and elsewhere before) and on the other to

[138] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1986, pp. 19-20.
[139] B. Gentili, Op. cit., p. 116.
[140] Cfr. W. Furley, «Prayers and hymns», en *A companion to Greek religion*, Blackwell, 2007, p. 118.
[141] *Agalma*, término proveniente del griego *agallein*, que quiere decir «honrar» o «deslumbrar».

> sway his mind to a pleasant mood of benevolence toward the community worshiping him so lavishly.[142]

Por tanto, más allá de ser un canto para pedir, el himno griego significa glorificar, no solo por la naturaleza del dios, sino para demostrar el valor de la *polis* que lo evoca, aclarando así que la estética de estas composiciones es una forma de acercarse a los dioses y de presentar a los hombres de forma agradable ante su mirada. De tal manera, toda celebración hímnica aspira a la belleza, la armonía y al cuidado de cada elemento que forma parte de la obra e, incluso, aunque existan distintos tipos, todos repiten el mismo patrón que se distingue por combinar los gritos o refranes de un coro, con las afirmaciones y peticiones hechas por un solista, donde se instaura un diálogo en el que se alaba al dios y se le solicita. Lo interesante, hasta este punto, es que la figura del himno ha resultado ser una suerte de molde para el resto de las celebraciones, ya que, en paralelo con las exhortaciones, podemos sentir su influencia sobre la elegía; si pensamos en el encomio o en el diálogo, inmediatamente podemos ver la relación con los yambos, cantos del *symposion* y los de boda, pero también vemos la clara vinculación con los trenéticos. Así también, en la estructura de las composiciones, caracterizada por un proemio, el desarrollo de la petición y el epílogo.[143] Sin embargo, no haremos una revisión de los aspectos formales, sino más bien de la influencia temática, que es el punto que nos interesa.[144]

Además, conociendo un poco sobre el carácter de los himnos, afirmamos lo que más arriba propusimos con la cita de Jean-Pierre Vernant, pues vemos con claridad que, a través de estos textos de participación colectiva, es posible observar cómo la mirada del hombre se enfoca con respecto a la divinidad, con lo amado y la muerte, pues en el himno encuentra la reunión de todos los elementos que constituyen la existencia humana, que, de alguna manera, se ofrendan ante los dioses, pues ellos dan una abierta justificación a las distintas celebraciones que de continuo se

---

[142] W. Furley, Op. cit., p. 120: «El himno, por otro lado, era una *agalma*, de este modo, una cosa bella, diseñada por sus palabras, música, danza, y la belleza de sus actuaciones para agradar la vista y el oído del dios. Era comprendido como un entretenimiento para los dioses, un don diseñado por una mano para tentar al dios a asistir (antes este podría haber estado distante y en otro lugar) y por otro lado para influir su mente para lograr un estado de benevolencia para la comunidad que lo adora con lujos». Traducción propia.

[143] Cfr. A. Guzmán Guerra, *Manual de métrica griega*, Madrid, Clásicos, 1997, pp. 12 ss.

[144] Una información mucho más detallada acerca de los himnos y su confluencia con los ritos agrarios pueden encontrarla en A. Bernabé, *Hierós logos*, Madrid, Editorial Akal, 2003; M. Sánchez Artiles, «Estudio de los Himnos Homéricos y su posición en el contexto de la literatura griega antigua», Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 18, pp. 269-302; C. Danielewicz, *The morphology ofthe ancient hymn*, Poznan, 1976.

daban en cada *polis.* Las formas tradicionales de los himnos que han llegado hasta nosotros las podemos rastrear en los textos conocidos como literarios y en algunas transcripciones en las que leemos dedicatorias y alabanzas a diversos dioses.

Así, bajo el esquema hímnico observamos que durante las fiestas, los coros eleveban canciones para homenajear la llegada de un dios a una ciudad, como por ejemplo en la famosa pieza de las golondrinas[145] o, también, en la fiesta de los curetes en Creta. Del mismo modo, se tiene información de himnos dedicados a festividades cíclicas de los dioses, como los peanes, en honor a Apolo; los ditirambos, para Dioniso o los Partenios, cantados por doncellas vírgenes para Artemisa, cada uno perteneciente a distintas festividades religiosas. Por otro lado, se realizaban peticiones de protección, favores o consuelos, donde se presentaba la imagen del dios, sus cualidades y también alguna historia que demostrara su poder, esto lo vemos por ejemplo en el famoso himno a Afrodita, de Safo que ampliaremos en su debido momento; la descripción del poder de los Dioscuros[146] y la aclamación a Zeus,[147] de Alceo o incluso los himnos a Zeus de Teognis.[148]

Cada uno de estos repertorios, aunque tienen que ver con la lírica literaria, en el sentido estricto, porque fueron escritos y tienen ciertos cambios estructurales, no dejan de tener rasgos fundamentales para comprender cómo el himno se convirtió en el referente y base para la constitución de las fiestas de cada *polis,* y en estas celebraciones, podemos decir, se establecieron tres estilos estéticos, si así podemos denominarlos, que prevalecen en las fiestas: la de los ritos fúnebres,[149] las bodas y los banquetes,[150] cada una de ellas nos muestra una facción

[145] Canción de la golondrina, canto popular del siglo VI a.C., en F. Rodríguez Adrados, 1986, p. 72.
[146] Alceo de Mitilene, Frag. 78D.
[147] Alceo de Mitilene, Frag. 42D.
[148] Teognis de Megara, pp. 373 ss; pp. 743 ss.
[149] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1986, pp. 87-90; T. Webster, *The greek chorus,* Londres, 1970, pp. 10-23. Las fiestas fúnebres eran celebradas al morir un *aristos.* Se reunía a toda la localidad y se realizaban banquetes, cantos corales y siempre se recordaba la muerte de algún héroe o personaje mitológico famoso, tales como Adonis, Maneros, Bormo, Dafnis. En estas reuniones se realizaban representaciones del fallecimiento de tales personajes con el motivo de honrarlos y recordar con su fallecimiento las acciones de las divinidades, y allí un coro lloraba al muerto y al mismo tiempo lo elogiaba. Así, por ejemplo, para conmemorar la muerte de Adonis, todas las mujeres llevaban un pequeño ataúd; Bormo era buscado y llorado por un *como* de mujeres; el *pharmaco en* Atenas era expulsado y lapidado. Además eran cantados los reconocidos trenos, que más adelante dieron lugar a la elegía y al yambo. Existían distintas formas de trenos, entre los que destacan la canción trenética por ciudades o pueblos, en los que se señalaban los infortunios de una *polis;* el canto de dolor del poeta por sí mismo, en los que notamos la angustia latente que siente el hombre por su destino y por el desconocimiento de lo que hay más allá de la vida. En otro texto,

de la vida en la *polis* y una forma diversa de presentarla, siempre bajo el principio de la *mimesis* y todas ellas como una presentación del sentir de la ciudad, las cuales se originaron de cantos y danzas corales que dividían en dos o más tendencias las representaciones de un hecho y que eran la imagen de fuerzas naturales, familias, héroes o incluso de diálogos de géneros. De estas festividades solo nos concentraremos en la de las bodas, que son el punto de inicio para la interpretación de lo erótico.

En síntesis, este capítulo ha creado un mapa orientativo sobre el pensamiento que marcó distintos momentos en la lírica griega, que como hemos afirmado, tiene sus orígenes en los rituales y celebraciones que se llevaron a cabo en las *poleis.* Era prácticamente imposible comprender cómo los griegos entendían la lírica y sus temas si no se realizaba un bosquejo de lo que significó la ciudad vinculada a la figura del hombre, además de lo que significaron las celebraciones para el espíritu del ciudadano y el desarrollo de la *polis,* ya que en estos cantos ceremoniales del banquete, los funerales y las bodas, encontramos el corazón y la razón discursiva de cómo los griegos fundamentaron su cultura literaria y su modo de vida. El quehacer poético además de ser eminentemente estético, sentó las bases de una ética desde la que cada hombre reconocía, por influencia de los cantos, lo que era la muerte, la amistad, la convivencia, la justicia, el ideal humano y el amor, por lo que de alguna manera, la poesía de estos tiempos, como lo indica el término *poiesis,*[151] fue fundadora de todo el pensamiento heleno, de sus costumbres y de sus expresiones artísticas, por ello, la poesía lírica no puede verse como un fenómeno aislado, sino eminentemente colectivo, desde el que surgen todos los temas y sentimientos de la esencia humana.

F. Rodríguez Adrados, 1981, p. 107, señala que es a partir de este punto donde notamos el interés en la lírica por la indagación en el dolor de la muerte y al mismo tiempo por el deseo mismo de la muerte. También se expresan temas como el temor a la vejez y lo postura del hombre ante el dolor. Sobre esto, Cfr. P. Giannini «La giovinezza ignara del bene e del male», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 1977, 25, pp. 23-27.

[150] En cuanto a los cantos de los banquetes, son conocidos también como yambos, que proponen un espíritu animado, exhorataciones a la bebida, a la celebración y a la danza. Es un tópico de los banquetes la evocación a Dioniso, que la encontramos en los más diversos textos, siempre vinculado a la bebida. Este tipo de textos están destinados al convite, en los que se presenta el momento propicio para anunciar una alegría colectiva, pero también representa un momento de reflexión, donde se exponen discusiones sobre elementos éticos, sobre el discurrir de la vida de los hombres o incluso exhortaciones para llevar mejor la vida. Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1986, p. 31; F. Rodriguez Adrados, 1980; J. Ferraté, *Líricos griegos arcaicos,* Madrid, El Acantilado, 2006, p. 180.

[151] Cfr. R. Fowler, «The nature of early Greek lyric: three preliminary studies», *Phoenix,* 21, Toronto, 1987, pp. 105-133

CAPÍTULO II

Lo erótico: una estética ritual

Tal como habíamos anticipado al final del capítulo precedente, nos dedicaremos a profundizar la festividad del matrimonio, ya que a partir de esta celebración surge todo el repertorio discursivo que da vida a lo erótico. Sin embargo, no solo encontramos motivos eróticos en las nupcias, sino también en otros rituales, tales como los banquetes y ciertas festividades trenéticas[152], que muestran una perspectiva distinta del *eros*[153], los cuales serán tema de discusión posteriormente. Pero no hemos de olvidar que esta tradición se establece a través del mito, fuente primordial de las celebraciones y sus tópicos.

2.- Contexto erótico: fundamentos estéticos

Para comprender el origen de las bodas, hemos de remitirnos brevemente al mito, en tanto que reforzó esta tradición dentro de la sociedad que, como se ha dicho previamente, era el elemento nuclear en todas las celebraciones religiosas de la cultura helena.[154] Es por este motivo que pensar en el mito, especialmente desde dos episodios de la *Ilíada*, nos permite ver directamente cuál era el sentido del matrimonio y, además, cuál la raíz de lo erótico.

---

[152] Las fiestas trenéticas eran aquellas en las que se conmemoraba la muerte de un dios o semidios y, posteriormente, su reencarnación o cambio a otra forma de existencia. En ellas se cantaban los trenos o cantos de lamentos. Sobre ello profundizaremos más adelante. Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1985, pp. 236-239; B. Gentili, Op. cit., pp. 157 ss.; F. Martinazzoli, Op. cit., 140 ss.; C. Calame, 2002, pp. 17 ss.

[153] La distinción entre Eros y *eros* es un conflicto bastante extendido dentro de la literatura erótica griega. Sin embargo, algunos autores han llegado a la conclusión de que la distinción, propiamente dicha, comienza a tomar fuerza a finales del siglo V a.C., por lo que durante el período arcaico no era posible tal diferencia. La potencia de los dioses, es decir, aquello que afectaba a los hombres, era personificada; así, al hablar de Eros y sus efectos, durante el período arcaico era lo mismo que hablar del *eros* y sus consecuencias. Cfr. C. Calame, *The poetics of Eros in Ancient Greece*, New Jersey, Princeton University, 1992, pp. 18 ss.; F. Rodríguez Adrados, *Sociedad, amor y poesía en la Grecia Antigua*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 25 ss.; C. Faraone, *Ancient Greek Love Magic*, Cambridge, Harvard University, 2011, pp. 28-30; A. Luque, *Los dados de Eros*, Madrid, Hiperión, 2002, pp. 7 ss.; M. Martínez, «Los discursos eróticos en la literatura griega», *Fortunatae*, 23, Madrid, 2012, pp. 47-60; B. Snell, Op. cit., pp. 52 ss.; K. Dover, *La Homosexualidad en la Grecia Antigua*, Madrid, El Cobre, 2008, pp. 27 ss.

[154] Cfr. B. Gentili, Op. cit., pp. 24ss.; F. Rodríguez Adrados, 1986, pp. 22 ss; S. De Angeli, «Mimesis e Techne», en *Quaderni Urbinati degli studi classici*, 28, 1, Roma, 1988, pp. 27-45.

2.1.- Antecedente homérico

En la festividad de las nupcias, como aludiremos más adelante, la figuración de la *mimesis* resulta un recurso importante dentro de la ceremonia, puesto que el mito es encarnado en el encuentro de la pareja, y es preciso evocarlo para hacer presentes las acciones y bendiciones divinas. Dentro de los distintos cantos de corte erótico, encontramos diferentes mitos que permiten comprender que el enlace humano no es más que otra imagen de la eternidad de los Olímpicos y demás seres superiores.[155] Por ello, el mito siempre resulta la «explicación» que nos permite entender la naturaleza de tales celebraciones. Además de la gran cantidad de historias eróticas que encontramos a lo largo de la literatura griega, tenemos una que se ha convertido en el principal referente: la *Ilíada*. En dicho texto contemplamos el antecedente fundamental del matrimonio y del erotismo clásico, pues hallamos en los cantos III y XIV dos relaciones eróticas[156]: la de Helena con Paris, en el canto III[157], y la de Zeus y Hera, en el canto XIV.[158] Dichos pasajes han sido designados por una buena parte de la crítica como un comienzo fundamental para rastrear el desarrollo de lo erótico en el pensamiento griego.[159] Ante todo, entendemos lo erótico dentro de los textos homéricos como el vínculo amoroso entre una pareja, en el que observamos cierta tensión sexual y el realce, a través de elementos poéticos,[160] de tópicos tales como la belleza, los encantos físicos y todo lo relacionado al enlace de dos seres

[155]Autores como Platón, Jenofonte, Plutarco, Luciano, Ateneo, Metodio y Juliano, ofrecen en sus diálogos y textos simposíacos una gran información mitológica sobre los textos eróticos.

[156] Es curioso cómo en ambos cantos percibimos de la misma forma lo erótico y si los observamos en paralelo, algunas partes del Canto III funcionan para comprender el sentido del *eros* en el Canto XIV, y algunos elementos del Canto XIV justifican lo acontecido en el Canto III. Además de ser textos establecidos a través de fórmulas poéticas, y por ello ciertas repeticiones, nos revelan de forma importante cómo en la antigüedad, y específicamente en la Grecia arcaica, eran comprendidas las relaciones eróticas. Por supuesto, cuando planteemos el asunto nupcial esto cobrará aún mucho más sentido. Cfr. M. Martínez, Op. Cit., pp. 49 ss.; F. Lasserre, *La figure d'e Eros dans la poésie grecque*, París, Lausanne, 1946, pp. 27 ss.; P. Chantraine, *Grammaire Homérique*, Tomo II, París, Libraire C. Klincksieck, 1953, pp. 22 ss.

[157] Homero, *Ilíada*, E. Crespo Güemes (trad.), III, vv. 380-447.

[158]*Ilíada*, XIV, vv. 153-351.

[159] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1995, pp. 27 ss.; Claude Calame, 2002, pp. 45-53; R. Flacelière, *L'amour en Grèce,* París, Hachette, 1960, pp. 30 ss.; F. Lasserre, Op. cit., pp.18-29; A. Villarrubia, *Consideraciones en torno al amor en la literatura de la Grecia Antigua*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000, pp. 20-30. Aún así, dada la ocasión, no realizaremos un análisis exhaustivo de estas escenas, pero sí vale la pena señalar cuál es el panorama que presentan y en qué medida funcionan como antecedentes.

[160] Elementos poéticos tales como metáforas o símiles. Distintos ejemplos acerca de ello: Cfr. R. Luca, «Il lessico d'amore nei poemi omerici», *Studi italiani di filologia classica*, 53, 1981, pp.170-198; A. Míguez, *Problemas hermenéuticos en la lectura de la* Ilíada, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2006, pp. 250 ss.; L. Gil, M. Martínez y M. Aguilar, *Corolla Complutensis*, Madrid, Universidad Complutense, 1998, pp. 625 ss.

que yacen atraídos entre sí;[161] además, son considerados como eróticos por el interés sexual que se percibe en el lenguaje desde el que fueron concebidos.[162]

Es así como la escena erótica en el canto III nos presenta el momento en el que Afrodita interviene en el enfrentamiento entre Paris y Menelao, y arrebata al primero del combate, resguardándolo en el tálamo. Posteriormente, la diosa va en busca de Helena[163] y consigue llevarla al lugar en el que se encuentra su amante, para, así, finalmente, trabar la unión física.[164] La segunda escena, perteneciente al canto XIV, tiene lugar en el instante en el que los troyanos han alcanzado mayor éxito dentro del combate y Hera, en favor de los aqueos, decide distraer a Zeus seduciéndolo, con el objeto de tener un encuentro sexual. Para persuadirlo, la diosa llama a Afrodita y le pide sus dones para seducir al padre de dioses y hombres. La Cipris benevolente se

[161] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1995, pp. 26 ss.; C. Calame, 2002, pp. 45-53; F. Izquierdo, *El amor en la antigüedad*, Madrid, 2013, pp. 66-87; J. Vernant, 2001, pp. 150-160; R. Flacelière, Op. cit., pp. 18-29; A. Villarrubia, Op. cit., pp. 20-30.

[162] Definir lo erótico en la Grecia Antigua no es una tarea sencilla, de hecho, es un ejercicio complejo, que de ninguna forma puede pensarse del mismo modo en que actualmente es considerado, esto es, como afirma G. Bataille, *El erotismo*, Madrid, Tusquets, 2006, p. 15: «la aprobación de la vida hasta en la muerte», una afirmación que dentro del pensamiento griego no podría tener sentido, pues Bataille inmediatamente distancia el sentido erótico de lo sexual (a ello se refiere como la muerte, puesto que romper con la continuidad de la vida, es decir, con el objeto concreto de la sexualidad, es dar muerte) y el vínculo amoroso físico, estableciendo lo erótico como un elemento de la «vida interior del hombre». Para un griego del período arcaico, la sexualidad y el amor son inseparables, de hecho, la desvinculación de ambos elementos comienza a establecerse con propiedad, a partir de los textos platónicos. Amor y sexualidad se ven envueltos en una misma noción: el *eros*, cuyo principio está en el deseo y su finalidad en el vínculo carnal; es por ello que no existen distinciones entre ambos hechos ni terminológica, ni fácticamente. Cfr. J. Marthos, «Bibliotheca Erotica graeca et latina. Erotismo y sexualidad en la Antigüedad clásica», *AnMal Electrónica*, 24, 2008, pp. 101-150; B. Baldwin, «Eros in Graeco-Roman Literature and Society», *Mosaic*, 1, 1968, pp. 27-42. Dentro de los textos homéricos y en distintos mitos considerados contemporáneos de Homero, podemos observar cómo plantear lo erótico responde a una cuestión eminentemente sexual. Autores como J. Vernant, 2001, pp. 20 ss., han considerado lo erótico como un tema que dentro de la literatura épica se divide en dos ramas: la bélica y la de las relaciones de pareja; afirmamos con Vernant que la guerra es erótica, al igual que una vinculación íntima, ya que hay un deseo constante y latente que desvía la razón y por el que se entabla una ardiente lucha. Igualmente, la erótica de pareja descansa en este principio: ocurre el arrebato, se acrecienta el deseo y comienza el combate por alcanzar lo que se anhela. No podemos desechar, por ningún motivo, este antecedente homérico, ya que su existencia es lo que da sentido a la tradición de las bodas, y al mismo tiempo, al origen de los distintos temas del *eros* en la lírica.

[163] Existen muchos estudios apreciables sobre la figura de Helena dentro de la *Ilíada* y su sentido poético en toda la literatura griega. Cfr. N. Loraux, *Las experiencias de Tiresias*, Madrid, El Acantilado, 2004, pp. 408-460; H. Gregoire, «L'etymologie du nom d'Helene», *Bulletin de l'Academie royale de Belgique*, 32, 1946, pp. 255-265; C. Calame, «Sappho et Helene. Le mythe come argumentation narrative et parabolique», *Parole-Figure-Parole*, ed. J. Delorme, París, Universidad de Lyon, 1987, pp. 208-229.

[164] *Ilíada*, III, vv. 380 ss.

los ofrece y Hera, entonces, se dirige al Crónida, y logra llevarlo al tálamo, dándose, del mismo modo, el encuentro entre la pareja de esposos.[165]

Inmediatamente, solo habiendo hecho una mínima descripción de lo que acontece en dichos pasajes, damos con varios elementos que perfilan la poética de lo erótico. En primer lugar, ambos eventos son presididos por Afrodita, conocida diosa del amor y la sexualidad,[166] quien, a través de sus acciones y dones, arrebata[167] y deja prendado a todo aquel que posee, convirtiéndose en un referente claro del sentido del rapto que padecen los hombres cuando son atraídos por otros.[168] El rapto es uno de los elementos fundamentales de la poética erótica, y lo encontramos en gran cantidad de mitos,[169] en los que su función central es dar cuenta del estado de arrebato al que lleva la pasión. Es definido por Roland Barthes del siguiente modo: «Episodio considerado inicial (pero que puede ser reconstruido después), en el curso del cual el sujeto amoroso se encuentra "raptado" (capturado y encantado) por la imagen del objeto amado (…)».[170] Tomaremos ciertos aspectos de la cita de Barthes: como él, afirmamos con los pasajes homéricos, que el rapto es un episodio inicial, en el que alguien es capturado por un dios y tal divinidad interviene su voluntad; la razón de su cautiverio es que resulta enamorado de aquel al que el dios, en este caso, Afrodita, ha dispuesto que lo esté.

De tal modo es que el rapto se manifiesta en estos pasajes, siendo la acción que toma Afrodita para unir, a su voluntad, tanto a Paris y Helena, como a Zeus y Hera. Un elemento interesante,

---

[165] *Ilíada*, XIV, vv. 160 ss.

[166] Cfr. P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Madrid, Editorial Paidós, 1979, pp. 11-12; W. Otto, *Los dioses de Grecia*, Madrid, Siruela, 2003, pp. 54-71; W. Burkert, *La religión griega arcaica y clásica*, Madrid, Ediciones Abada, 2007, pp. 206-211.

[167] Sobre el rapto y su significado en la mitología griega, Cfr. H. Hoffman, *Sexual and asexual pursuits*, London, , Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1977.

[168] Téngase presente este punto porque se comienza a dilucidar lo que consideramos el punto central para una definición del discurso erótico en Grecia.

[169] Cfr. Ovidio, *Las Metamorfosis*, Madrid, Editorial Gredos, 1996; Heródoto, *Historia, I*, Madrid, Gredos, 1996, vv. 1 ss.; Existen distintos estudios interesantes sobre el rapto en la Grecia Antigua: Cfr. A. Alamillo, «El rapto en la mitología clásica», *X Seminario de Arqueología Clásica*, Madrid, UCM, 2002, pp. 1-31; C. García Gual, *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, 2004, pp. 57 ss.; C. Faraone, y D. Obbink, *Magika Hiera: Ancient Greek Magic and Religion*, New York, Oxford University Press, 1991, pp. 4 ss.; W. Burkert, Op. cit., pp. 55 ss.; K. Kerényi, *Eleusis*, Madrid, Siruela, 2004, pp. 53 ss.; R. Kreimer, R. Kreimer, *Falacias del amor: ¿Por qué Occidente anudó amor y sufrimiento?*, Buenos Aires, Anarres, 2012, pp. 40 ss.; N. Loraux, Op. cit., pp. 420 ss.

[170] R. Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014, p. 235.

dentro de la poética homérica, es que el rapto se presenta por medio de una metáfora: la figura de la chipriota, colocada por el narrador como un elemento que distancia los acontecimientos y a ciertos personajes a momentos íntimos y diversos del campo de batalla, actuando, entonces, de forma metafórica en el texto, pues indica la manera en que el estadio amoroso trastorna a quien lo padece.[171] De tal manera, Paris es tomado en medio de un enfrentamiento que sostenía con Menelao; Helena es sustraida de la cima de la muralla de Ilión por la diosa que se ha disfrazado de una anciana e, incluso, Zeus olvida el combate en el que hizo volcar la fortuna sobre los troyanos. Todos son dirigidos al lecho con la pareja, y han sido encantados por la diosa para quedarse allí. A partir de este punto, hemos de decir que el rapto será siempre el rasgo fundamental de toda la poesía erótica y, por supuesto, este se vincula directamente con la Cipris, diosa de los dominios carnales; por ello, toda la tradición erótica se fundamenta en que los amantes se encuentran en un estado de arrebato ocasionado por una divinidad, que les induce a actuar del modo en que terminan haciéndolo.[172]

Además de apreciarlo dentro de una imagen clara, como lo pudimos notar con la salida de Paris del campo de batalla, también el estado de posesión del deseo se presencia mediante la aparición en escena de los dones de la diosa. Hecho notable, especialmente, en el canto XIV cuando le otorga a Hera su ceñidor; en él estaban contenidos el amor, el deseo y la plática agradable, todos ellos elementos que forman parte de la seducción que roba el juicio incluso a los más cuerdos.[173] Es aquí donde, además de presenciar la participación de Afrodita en lo erótico, encontramos los elementos propios que caracterizan tales uniones, que tienen que ver con la referencia al enlace físico, al deseo y a todo el universo de la seducción, construyendo así un parámetro definitorio del discurso y de la divinidad vinculada al *eros*.[174] El poder de sus elementos lo apreciamos en esta explicación proporcionada por Aída Míguez:

[171] Cfr. F. Naerebout, «Male-Female Relantionships in the homeric Epics», en J. Block, P. Mason (eds.), *Sexual Asymmetry*, Ámsterdam, 1987, pp. 109-146.
[172] Cfr. E. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 110 ss.
[173] Cfr. *Ilíada*, XIV, vv. 214-216.
[174] Cfr. M. Da Rocha, «Amizade, Amor e Eros na *Ilíada*», *Humanitas*, XLV, 1993, pp. 3-16.

> *Philotes kai humeros* son, junto con *oaristus* (algo así como «conversación íntima») y *parphasis* («persuasión, seducción»), dos dones que Hera pide a Afrodita para engañar a Zeus, pues ellos «doblegan» (*damadsein*) tanto a dioses como a hombres y roban (*kleptein*) el sentido (*noos*) del más sensato.[175]

En realidad, cada uno de los recursos proporcionados a través del cinturón de Afrodita a Hera, representan otra imagen en la que se nos muestra de qué modo el rapto de la Cipris trastorna a la víctima: persuasión, seducción y engaño son los términos que más resuenan en la cita previa porque son las armas que utiliza la diosa para lograr su cometido, así como el hecho de robar el sentido, *kleptein noos*, lo cual demuestra la fuerza de su actuación, que doblega, incluso, al más sensato. Un reflejo claro de la metáfora es la contundencia y fuerza con la que subyuga el rapto, pues obliga a los afectados a dejar de lado lo que están haciendo, para cumplir con el capricho de la Chipriota. Con respecto a su contundencia, una muestra clara la encontramos en el diálogo entre Héctor y Paris, donde el primero le recrimina al segundo su cobardía, señalándole que fue valiente para traerse a Helena a Troya, pero ahora no es capaz de asumir las consecuencias de su imprudencia. Ante esto, Paris le responde: «No me eches en cara los amables dones de la áurea Afrodita. No hay que rechazar, ya sabes, los eximios dones de los dioses, que ellos mismos otorgan y que nadie puede elegir a voluntad».[176] Los dones de los que habla Paris son los mismos dones que están contenidos en el cinturón, y que le hacen estar bajo el dominio del *eros*.

Tales regalos logran una unión, un vínculo, que es el segundo elemento característico de la erótica épica. En dichas escenas presenciamos la unión de dos parejas: Paris y Helena, Zeus y Hera que resultan ser protagonistas dentro de muchos epitalamios, en los cuales se cantaban sus bodas como un recordatorio de la vinculación de la pareja a la divinidad y a las uniones sagradas, *hieros gamos.*[177] Desde dicho momento, la pareja, la dualidad, se convierte en elemento fundamental en toda la tradición del *eros*, tomando su forma en las celebraciones en las que se conmemoran estas vinculaciones mitológicas.[178] Por supuesto, no puede haber *eros* si no existe deseo de un personaje por otro, y tal deseo en Homero es, enteramente, carnal; todo el discurso

[175] A. Míguez, Op. cit., p. 295.
[176] *Ilíada*, III, vv. 64-66.
[177] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1981, pp. 91 ss.; J. Bermejo, «Zeus, Hera y el matrimonio sagrado», *Polis*, 1, 1988, pp. 7-24.
[178] Cfr. R. Flacelière, Op. cit., pp. 25 ss.

gira en torno a la intensidad del ansia de yacer con el ser anhelado, y el narrador procura mostrar con imágenes claras la razón de dicho deseo. Así, cuando nos describe los cuidados cosméticos de Hera,[179] la belleza de Helena,[180] o incluso el aspecto irresistible de la Cipris,[181] tenemos ante nosotros el motor del *eros,* la razón de la perturbación de una de las partes y, más adelante, por la fuerza del anhelo, la consumación del *eros,* en el acto de la *philia.*[182]

Este vínculo es una consecuencia del rapto, el cual llega a feliz término porque la pareja concilia la unión. Cuando se encuentran frente a frente, ya no pueden separarse, sino que se mantienen unidos por los dones que les proporciona Afrodita. Paris queda asombrado por la belleza de Helena, que es la que le impulsa a consumar la unión carnal; la fuerza de este impulso es irresistible, ya que el hijo de Príamo pide que sea cumplida de forma inmediata su necesidad: «acostémonos y deleitémonos en el amor. Nunca el deseo me ha cubierto así las mientes como ahora».[183] Igualmente, notamos la imperiosa necesidad en el diálogo entre Zeus y Hera: «nosotros dos acostémonos y deleitémonos en el amor. Nunca hasta ahora tan intenso deseo de diosa o de mujer me ha inundado el ánimo en el pecho hasta subyugarme (…)».[184] Llama la atención que en ambos pasajes observamos la misma reacción: Helena y Hera se muestran, en apariencia, esquivas, pero caen en las redes de sus amantes, tras ser convencidas por los dones de Afrodita: la persuación del bello discurso y el deseo. A partir de estas solicitudes, tanto de Zeus, como de Paris, contemplamos el uso del término «*eros*», en ambos casos como un sustantivo. Solo en el canto III, Paris también se vale de este término como participio, *erateines,*[185] traducido como enamorado.[186]

Francisco Rodríguez Adrados señala que el uso de este término en los pasajes citados de la *Ilíada,* da cuenta de la concepción de un deseo que se manifiesta a través del rapto, que no es posible desvincular de las acciones de Afrodita, sino que, precisamente en estos pasajes, el *eros*

[179] Cfr. *Ilíada,* XIV, vv. 160 ss.
[180] Cfr. *Ilíada,* III, vv. 155-160.
[181] Cfr. *Ilíada,* III, vv. 395-398.
[182] Cfr. A. Villarrubia, Op. Cit., pp. 18 ss.
[183] *Ilíada,* III, vv. 441-442.
[184] *Ilíada,* XIV, vv. 314-316.
[185] Cfr. *Ilíada,* III, vv. 442.
[186] Cfr. G. S. Kirk, *The Homer companion,* Tomo I, Cambridge, Cambridge University, 1985, pp. 328-329.

se define como una de las características que perfilan el poder de la Chipriota.[187] Cuando Paris se confiesa enamorado, *erateinēs,* lo que está queriendo decir, a través del texto, es que se encuentra prendado de los dones de Afrodita; recordemos que en el cinturón que la diosa ofrece a Hera se encuentran: el amor, *philotes;*[188] el deseo, *himeros* y el bello discurso, *oaristus*; estos dones siempre los lleva consigo la divinidad,[189] y son los que Afrodita confiere para que se dé el vínculo sexual.[190] Al ser elementos que siempre utiliza la Chipriota para seducir, observamos que el vínculo se forma a través del rapto, mediante el cual Afrodita persuade a sus víctimas y las hace caer enamoradas por efecto de sus dones, siendo ella misma la protagonista y productora del *eros;* por ello, cuando Paris afirma que está *enamorado,* sabe que Afrodita y sus regalos son los que actúan en él, y son estos mismos dones los que consiguen convencer a Helena para acostarse con él. Del mismo modo ocurre con Hera y con Zeus, solo que Hera es la que solicita a Afrodita sus dones.[191]

La erótica, entonces, se plantea como el impacto que recibe el que se deja deslumbrar por la belleza del otro y que es lo que hace que se origine el trastorno de lo vivido, considerado, de tal manera, como un hechizo.[192] Hemos visto que un rasgo fundamental que lleva del sentido del rapto a la unión, es el hecho de sentir deseo, *eros,* pero como hemos aclarado desde el principio, consideramos erótico todo lo que tenga que ver desde el rapto hasta la unión sexual, por ello, comprendemos como el *eros,* tanto como término, como concepción, lo siguiente:

> (…) En este contexto puede traducirse por «deseo sexual», aunque teniendo presentes dos cosas: 1. que su uso en la *Ilíada* lo refiere al momento de la contemplación de la figura bella, que provoca o hace surgir ese deseo, de modo que hay *eros* cuando todavía no hay cumplimiento (por eso *eros* mueve e impulsa hacia el amado); 2. que respecto a Homero no

[187] F. Rodríguez Adrados, 1995, p. 10.
[188] El caso de *philotes* en los textos homéricos, así como en buena parte de la lírica es traducido como amor, pero es comprendido como la materialización de la unión carnal. Cfr. R. Janko, G. S. Kirk (ed.), *The Homer companion*, Tomo VI, Cambridge, Cambridge University, 1991, p.180.
[189] Testimonio fundamental de ello es la petición que le hace Hera a la Cipris: «Dame ahora el amor y el deseo con el que a todos los inmortales y a las mortales gentes tú doblegas.» *Ilíada,* XIV, vv. 198-199.
[190] B. Breitenberger, *Aphrodite and Eros: The development of Erotic Mythology in Early Greek Poetry and Cult*, Nueva York, Routledge, 2007, pp. 47 ss.
[191] F. Frazier, «*Eros* et *Philia* dans la pensée et la littérature grecques. Quelques pistes, d'Homère à Plutarque», *Vita Latina* Année 2007, Volume 177, Numéro 1, pp. 32-52.
[192] Cfr. F. Frazier, Op. cit., p. 33.

> cabe asumir sin reservas la distinción «amor/sexo» por lo mismo que tampoco la escisión «cuerpo/alma». [193]

Lo erótico es lo que lleva a consumar la unión y el significado de todo lo que conforma el *eros,* pues, tiene que ver con la afectación que sufre quien ha contemplado la belleza y queda enamorado,[194] y en el acto mismo de la consumación del deseo. Decimos, de tal manera, que son eróticos los pasajes anteriores porque la belleza, exacerbada por una divinidad (Afrodita), ha promovido un estado de alteración en quien ha sido afectado y, desde el momento de dicho rapto, hablamos de una realidad del *eros.* Posteriormente, al seducir al otro y llevarlo al lecho, *philotes,* seguimos contemplando la acción y fuerza de la diosa.

La erótica homérica comprende, entonces, un sentido sexual y de deseo por lo bello. Evidentemente, en ella encontramos los dos elementos esenciales de la erótica griega: la intervención divina de Afrodita, que comprende el arrebato amoroso y, además, el vínculo entre quien desea y es deseado. Esto se mantuvo también en la estética nupcial, en la que tanto el novio como la novia se encuentran en el lecho secundados por un fuerte deseo de unión y se entregan al placer. El *eros* homérico, en concreto, es un deseo pujante que busca saciarse inmediatamente con el otro, y que no es posible observarlo si no encontramos una pareja en la que veamos el vínculo.[195]

En este punto observamos que dentro de la proposición erótica en la *Ilíada* los griegos conciben al *eros* como algo fuera de lo cotidiano, como un sentir que escapa de cualquier explicación y que solo tiene sentido en quien lo vive. Recordemos nuevamente la afirmación que hace Paris a Héctor cuando manifiesta que nadie puede resistirse al ataque de Afrodita y, una vez sumido en este estado, es muy difícil escapar. Es, en definitiva, este estado el que hace al personaje ser dirigido por el *eros,* regalo de Afrodita, un estado en el que, como vemos en los pasajes

[193] A. Míguez, Op. cit., p. 292.
[194] Existen distintos ejemplos dentro de la mitología, Cfr. N. Loraux, Op. cit., pp.417-419; C. Faraone, Op. cit., pp. 40 ss.
[195] C. Calame, 2002, pp. 47-48.

homéricos, lleva a los hombres a hacer cosas fuera de lo racional, es el deseo el que impulsa a querer incluso lo imposible.[196]

Definimos lo erótico hasta este punto como la unión de una pareja, marcada por un ardiente deseo causado por la contemplación de la belleza del otro, la atracción por las delicadas palabras y demás dones que pertenecen a Afrodita. Este es el legado que Homero ha dejado tanto a la tradición como a todo el *corpus* de la poesía erótica. Veremos cómo, a continuación, mediante la festividad del matrimonio, la influencia de Afrodita y del padecimiento originario de los dioses se convierte en un elemento fundamental de la lírica erótica.

2.2.- Las nupcias y la tradición erótica

En el Canto XVIII de la *Ilíada,* dentro de la extensa descripción del escudo de Aquiles, encontramos un breve pasaje que describe unas bodas celebradas en una de las dos ciudades.[197] En este pequeño episodio el poeta de Quíos nos revela, brevemente, que ya desde tiempos inmemoriales, tenían lugar en la Grecia Antigua rituales para conmemorar las uniones matrimoniales. El referente esencial de estos rituales se conformó, principalmente, en la concepción de los enlaces sagrados, conocidos como *hieros gamos,* uniones sexuales conocidas a través de la mitología, en relatos en los que se refiere a cómo los dioses se unían a otras divinidades, o, en algunos casos, con seres humanos.[198] Este era el principio por el que se establecían las bodas, especialmente durante el período arcaico, momento de consolidación de la *polis,* donde muchas de las festividades que conformaban un espacio para la vida del hombre se encontraban muy influenciadas por la mitología. Así pues, como hemos afirmado, cada ritual,

---

[196] E. Dodds, Op. cit., pp. 51-55.

[197] «En una había bodas y convites, y novias
a las que a la luz de las antorchas conducían por la ciudad
desde camaras nupciales; muchos cantos de boda alzaban su son;
jóvenes danzantes daban vertiginosos giros y en medio de ellos
emitían su voz flautas dobles y forminges, mientras las mujeres
se detenían a la puerta de los vestíbulos maravilladas». *Ilíada,* XVIII, vv. 491-495.

[198] Existen muchos testimonios que refieren a estas uniones, Cfr. Ovidio, *Las Metamorfosis,* Madrid, Editorial Gredos, 1996; Heródoto, *Historia, I,* Madrid, Gredos, 1996, vv. 1 ss.; Hesíodo, *Teogonía,* Madrid, Alianza, 1993, vv. 116 ss.; Píndaro, *Píticas,* 3, Madrid, Gredos, 1982, vv. 15-19; Calímaco, *Epigramas y fragmentos,* Madrid, Gredos, 1980, 75.43; Luciano, *Diálogos de las heteras, Diálogos,* IV, Madrid, Gredos, 1992, 2.3.

para el griego arcaico, representaba un vínculo con alguna divinidad, y era la *mimesis* el constituyente esencial en cada celebración.[199]

Precisamente, algunos de los mitos más reiterados en el imaginario matrimonial del período arcaico fueron: el de las bodas de Zeus y Hera,[200] el rapto de Helena,[201] de los cuales tenemos algunos epitalamios por testimonios, así como las nupcias de algunos otros héroes homéricos. Por supuesto, el sentido de dichos mitos en los cantos rituales tiene como finalidad el hecho de emular las bodas sagradas mediante la unión de los aristócratas, quienes simbólicamente, dentro del pensamiento de las *poleis* arcaicas, tenían cierto enlace con los dioses; además de esto, la consolidación de un matrimonio representaba para la comunidad la exigencia de un favor a la divinidad, que era la fertilidad y la abundancia.[202] Como hemos referido, la celebración de las nupcias era un evento exclusivo de los aristócratas, quienes se unían para aumentar o asegurar sus riquezas o, incluso, para concretar poderosas alianzas entre una o varias *poleis*.[203] En dicha solemnidad se proclamaba la unión física y social de un hombre y una mujer y solía realizarse en el marco de un gran rito.[204] Para comprender un poco más de su sentido, Hans Licht lo define de la siguiente manera: «Thus marriage became for the Greeks means to an end, the means of acquiring a legitimate generation to come after them and an organized and trustworthy

[199] C. Calame, *Choruses of young women in Ancient Greece: their morphology, religious role, and social functions,* Maryland, Rowman and Littlefield, 2001, pp. 80 ss.; F. Rodríguez Adrados, 1986, pp. 30 ss.; A. Avagianou, *Sacred Marriage in the rituals of Greek Religion,* Berna y Viena, 1991, pp. 14 ss.; J. Morgan, «Religion and Home», en D. Ogden, *A Companion to Greek Religion,* Nueva York, Blackwell, 2007, pp. 311-330.
[200] Cfr. J. Bermejo, Op. cit. pp. 7-24.
[201] Cfr. N. Loraux, Op. Cit., pp. 415 ss.
[202] Cfr. A. Avagianou, Op. cit., pp. 28 ss.; J. Morgan, Op. cit., pp. 311-330; H. Licht, *Sexual life in Ancient Greece,* California, University Press, 2000, pp. 18 ss.
[203] Cfr. S. Blundell, *Women in Ancient Greece,* Cambridge, Harvard University Press, 1995, pp. 65 ss.
[204] Existe una gran cantidad de bibliografía en relación con las bodas en la Grecia Antigua: Cfr. E. Cantarella, *La calamidad ambigua,* Madrid, Clásicas, 1991; E. Garrido, *La mujer en el mundo antiguo,* Madrid, Universidad Autónoma, 1987; R. Flacèliere, *L'amour en Grèce,* París, Hachette, 1960; G. Hoffmann, *Le chatiment des amants,* París, de Boccard, 1990; H. Foley, *Reflections of women in Antiquity,* Nueva York, Gordon and Breach, 1981; E. Keuls, *The reign of Phallus,* Nueva York, Harper and Row, 1985; L. Lerner, *Love and marriage: Literature and its social context,* Londres, 1970; F. Lasserre, *La figure d'Eros dans la poésie grecque,* París, Lausana, 1946; E. Levy, *La femme dans les sociétés antiques,* Estrasburgo, 1983; J. Maze, *Les metamorphoses d'Eros,* Paris, la Renaissance, 1984; C. Mossé, *La mujer en la Grecia clásica,* Madrid, Nerea, 1990; U. Paoli, *La donna greca nell'antichità,* Florencia, Le Monnier, 1955; S. Pomaroy, *Diosas, rameras, esposas y esclavas,* Madrid, 1987; I. Savalli, *La donna nella società della Grecia antica,* Bologna, Pàtron, 1983; P. Walcott, «Romantic Love and true love: Greek attitudes to marriage», *Ancient Society,* 18, 1987, pp. 5-33.

management of household affairs».[205] Así es que el matrimonio fue para los griegos, al igual que para los romanos, la institución legítima de la familia, desde la cual se construían las bases para mantener las costumbres y la condición social, asegurando una estabilidad a futuro, por lo que en estas celebraciones el sentido reproductivo tenía la primacía y se realizaban dichas uniones con la finalidad de mantener la estirpe y el ciclo vital dentro de la comunidad.[206] Pero, ¿cómo se celebraba? Claude Calame nos orienta sobre cómo pudieron haberse celebrado las bodas antiguamente, con el siguiente comentario:

> The principal stages of the classical ritual of marriage are now known to us: the offering of locks shorn from the adolescent's head, followed by the ritual bathing of both the betrothed; the wedding feast in the house of the father of the bride, followed by her unveiling; the nocturnal torch-lit procession, followed by the welcome offered, in the bridegroom's house, by his mother; the eating of a quince that symbolized the *consummatio matrimonii*, followed by a song to awaken the young married couple and the presentation of the dowry gifts for the new wife.[207]

Tenemos noticia, tras esta breve pero precisa descripción, que el ritual de la boda era prácticamente el único en el que se unían como concelebrantes hombres y mujeres, y ambos tenían un lugar destacado durante el acontecimiento. Ante todo, es la *mimesis*, como ya hemos comentado en varias oportunidades, la que da a comprender el sentido de la unión y de la forma en que se consagra el rito, ya que el enlace tenía como propósito fundamental rememorar y pedir nuevamente el favor de los dioses para la vida humana. Para los griegos es menester reconstruir por medio de la *mimesis* el deseo de obtener nuevamente los dones que los dioses han dirigido a generaciones anteriores.[208] Por ello, el matrimonio es, ante todo, la solicitud de la renovación generacional.[209]

---

[205]«Así, el matrimonio se convirtió para los griegos en un medio para un fin, el medio para adquirir una legítima generación que viniera luego de ellos y una gestión organizada y confiable de los asuntos del hogar» Traducción propia. H. Licht, Op. cit., p. 18.

[206]Cfr. S. Blundell, *Women in Ancient Greece*, Massachusetts, Harvard University, 1995, pp. 65-76.

[207]«Nos son conocidas las principales escenas del clásico ritual del matrimonio: la ofrenda de los mechones de cabello provenientes de la cabeza de la virgen, seguidos por el ritual del baño tanto del esposo como de la prometida; la fiesta de la boda realizada en la casa del padre de la novia, seguido de su desfloramiento; la procesión nocturna iluminada por las antorchas, seguido de la bienvenida ofrecida en la alcoba de la novia por su madre; la comida de un membrillo que simbolizaba la *consummatio matrimonii*, seguida de un canto para despertar a la joven pareja y la presentación de la dote como regalo de la nueva esposa.». Traducción propia. C. Calame, *The poetics of Eros in Ancient Greece*, New Jersey, Princeton University, 1992, p. 273.

[208] Cfr. W. Schadewaldt, Op. cit., p. 59.

[209] Cfr. A. Avaginou, Op. cit., pp. 1 ss.

Este ritual es uno de los más significativos y del que tenemos un poco más de información, especialmente gracias a algunos fragmentos de Safo, Teócrito y Catulo.[210] A través de ellos y de otros testimonios[211], es conocido que los matrimonios en la Grecia Antigua eran celebrados por una pareja de *aristoi*, por cuyo enlace se realizaban grandes reuniones acompañadas de cantos, danzas y opulentos festines,[212] que nos hace apreciar que el momento de las nupcias representaba, esencialmente para la mujer, un espacio fundamental de cambio y, además, de aparición en la escena social.[213]Es por ello que todos los cantos interpretados en estos eventos le daban un especial protagonismo, tal como lo señala Wolfgang Schadewaltd:

> (…)Se apagaba el brillo de la adolescencia y muchas de las cosas que llenaron el corazón de la joven se terminaban para siempre. En la boda y en su celebración se revela una Afrodita más severa que en aquellas danzas y festines femeninos. En ellas vivían a la diosa como dispensadora del amor y como hechizo seductor, ahora actuaba como un destino que definía la vida. Ya en los cantos nupciales populares, en general cantos de júbilo y de alegría cuyo fin era crear la felicidad y la fertilidad (…)[214]

Como habrá podido observarse, en la consideración hecha por Schadewaldt, la boda está presidida por la figura de Afrodita, diosa de la fertilidad, de lo erótico, quien es garante de todas las uniones humanas, especialmente del amor heterosexual, que es el expresado en las bodas tradicionales.[215] En este sentido, la diosa manifiesta su poder a través de los cantos que tienen lugar en las celebraciones y representa el hechizo seductor que hace que la vida continúe y se regenere. Como hemos mencionado al inicio de este apartado, la festividad de la boda cumplía

---

[210] En realidad, estos son los únicos testimonios que han sobrevivido de la tradición matrimonial. Los *Carmina* de Catulo corresponden a la imitación de algunos epitalamios de Safo. Cfr. W. Schadewaldt, Op. cit., pp. 30 ss.

[211] Para saber un poco más sobre la tradición griega, autores como Catulo o Teócrito, grandes conocedores de la poesía de Safo, nos proporcionan epitalamios de la tradición griega adaptados a la cultura romana, en el caso del primero, tales como *Carmina* LXI y LXII y en el del segundo, documentación en la poesía pastoril, las *Farmaceutrias*, de Teócrito y otras compilaciones antiguas muy bien documentas por E. Gangutia, *Cantos de mujeres en Grecia*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994.

[212] Cfr. H. Licht, Op. cit., 10 ss.; F. Rodríguez Adrados, 1995, pp. 69-125; G. Arrigoni, «Amore sotto il manto e iniziazione nuziale», *Quaderni Urbinati di studi classici*, n.s., 15 (44), 1983, pp.7-56.

[213] W. Schadewaltd, Op. cit., p. 19, dice con respecto a esto: «En aquel entonces la boda era para las mujeres una línea divisoria más marcada que en otros tiempos. Significaba para la muchacha la realización natural de su vida, sin la cual ésta transcurría triste y opacamente. Implicaba la dignidad de ser ama de casa y el honor de ser madre, pero al mismo tiempo la serena reclusión doméstica».

[214] W. Schadewaltd, Op. cit., p. 19.

[215] Cfr. B. Breitemberger, *Aphrodite and Eros: The Development of Erotic Mythology in Early Greek Poetry and Cult*, Nueva York, Routledge, 2007, pp. 21-45.

una doble función: la de la unión en concreto de la pareja y la de la *mimesis* de las nupcias divinas o los encuentros sexuales entre dioses, conocidas como uniones sagradas, presentes en los cánticos.[216]

Lo interesante de todas las fiestas griegas se encuentra en las manifestaciones musicales y rituales que las acompañaban, en las que se reunían amplios coros de doncellas y mancebos dedicados a cantar, celebrando las nuevas bodas u otros motivos que podían ser trenéticos o alegres. Estos motivos eran presentados ya por epitalamios, ya por himeneos, desde los que podemos rastrear, del mismo modo, los rasgos del erotismo. A tavés de estos cánticos observamos el nacimiento de la tradición erótica griega, ya que los elementos presentes suelen encontrarse en la poesía amorosa posterior e, incluso, algunos de ellos en las fiestas fúnebres, de las que hablaremos posteriormente.[217]

Según lo precedente afirmamos que lo erótico no surge de forma espontánea, sino que responde a una tradición que lo define a través de una festividad central y por medio de distintos temas que surgen a raíz de la celebración. Es el matrimonio el origen porque implica la unión de una pareja consagrada a la diosa Afrodita, divinidad del amor y la fertilidad que, a través de la religión homérica, se convirtió en símbolo de toda unión sexual y de las bodas.[218] Como hemos dicho, estos cantos eran interpretados por un coro de mancebos y otro de doncellas, pero la tradición erótica propiamente proviene de los de las doncellas,[219] ya que, curiosamente, es a través de las características del discurso femenino o atribuido a mujeres, dentro de los textos tradicionales, como tenemos información sobre los orígenes populares del discurso del *eros.* Con ello, podemos afirmar que la palabra femenina se define como una manera de decir y de pensar que

[216] Cfr. G. Arrigoni, Op. cit., pp. 18-26.
[217] Cfr. R. Hague, «Ancient Greek Wedding Songs: The Tradition of Praise», *Journal of Folklore Research,* 20, 1983, pp. 131–43.; F. Rodríguez Adrados, 1986, pp. 90 ss.; C. Calame, 1992, pp. 273 ss.; M. Martínez, «*Eros Pandamator:* El amor todo lo vence», *Koinos Logos,* 2006, 603-610; R. Flacèliere, Op. cit., pp. 65 ss.; F. Lasserre, Op. cit., pp. 42 ss.; J. Maze, Op. cit., pp. 15 ss.
[218] Cfr. B. Breitemberger, Op. cit., pp. 30 ss.; J. Eslava, *Amor y sexo en la antigua Grecia,* Madrid, Temas de hoy, 1997, pp. 80ss.; S. Fasce, *Eros: la figura e il culto,* Genova, Loscher, 1977, pp. 10 ss.
[219] E. Stehle, *Performance and gender in Ancient Greece*, Nueva Jersey, Princeton University, 1997, pp. 70 ss.; A. Klinck, *Woman songs in Ancient Greece,* Londres, McGill-Queen's, 2008, pp. 17ss.; J. Snyder, *The woman and the lyre: women writers in Classical Greece and Rome,* Illinois, Southern Illinois University, 1989, pp. 20 ss.

contrasta con la discursividad guerrera y jurídica que hemos indicado en el capítulo anterior. Según Klinck y Snyder, los textos clasificados como femeninos dentro de los cantos populares coinciden en que son piezas que reflejan el comportamiento de la mujer, explican su situación social y, así también, son aquellos que nos hacen conocer los sentimientos y pesares causados por amor.[220] Podemos dividir estos cantos femeninos en dos tendencias: la placentera, que plantea la esperada consumación de las bodas, y la dolorosa, de la que nos encargaremos próximamente.

Sin embargo, volvamos a los cantos tradicionales que se presentaban en las bodas, los *epitalamia,* o epitalamios y los *himenaioi,* o himeneos, que toman tales nombres por los refranes que constantemente eran emitidos durante sus representaciones. Por una parte, en el caso del himeneo resulta de una exclamación reiterativa hacia el *hymen* y a la virginidad femenina, y por otra, en cuanto al epitalamio, de *epi- thalamos,* como una llamada al lecho. El himeneo era un canto realizado por un coro de mujeres que dialogaba con otra que interpretaba el rol de la novia, representando alegorías que traían a la escena ciertos temas nupciales; además, cumplían la función de acompañar a la homenajeada hasta la casa de su prometido, para que allí, finalmente, pudieran tener el primer encuentro sexual. [221] Por tanto, eran textos en los que la figura resaltante era la de la esposa y, por supuesto, lo erótico.[222]

Se han encontrado diversos temas en la composición de los himeneos, uno de los cuales solía ser el del diálogo de la novia con alguna alegoría, que tenía, por lo general, un carácter trenético, esto es, de lamento.[223] En lo referente a esto, se sabe solo por algunos fragmentos de Safo, que la alegoría más recurrente era la de la virginidad; en la intimidad, la futura esposa solía entablar un diálogo con la misma, en el que exponía un motivo de tristeza por su pérdida:

---

[220] Cfr. A. Klinck, Op. cit., pp. 15; J. Snyder, *The woman and the lyre,* Illinois, Southern Illinois University, 1989. Klinck también afirma que existen cuatro características claves que definen el discurso femenino: 1.- La feminidad radica en la voz o el desempeño, en vez de la autoría; 2.- La expresión se percibe de algún modo contrastada con respecto a la voz masculina; 3.- El lenguaje o el estilo son simples y se afectan de forma sencilla; 4.- Los temas son los amores, las lealtades y los anhelos del hablante.

[221] Cfr. A. Avaginaou, Op. cit., pp. 12 ss.; L. Hatherly, *Sappho's sweetbitter songs: Configurations of female and male in Ancient Greek Lyric,* Londres, Routledge, 2005, pp. 65 ss.

[222] Cfr. C. Calame, 1992, p. 273.

[223] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1986, pp. 91-95; C. Calame, 2001, pp. 80-83; L. Lerner, Op. cit., p. 70.

(La joven desposada)
-Doncellez, doncellez, ¿adónde te vas y me dejas?
(La doncellez)
-Ya no volveré a ti, querida, ya nunca más volveré.[224]

Este motivo trenético, reconocido al mismo tiempo como erótico, muestra la nostalgia y la preocupación de una joven que será desflorada, que, según Klinck, era muy usual, dentro de los cantos previos a la boda retratar la conmoción que embargaba a la protagonista de la fiesta: la esposa. Pero, además de este particular motivo erótico y trenético, también encontramos cantos de alegría y regocijo que nos presentan la conformación del lecho:

> ¡Arriba el techo!
> ¡Himeneo!
> ¡Arriba, carpinteros!
> ¡Himeneo!
> Llega el novio igual a Ares
> ¡Himeneo!
> Más alto que un gran hombre
> ¡Himeneo![225]

Como lo revela la tradición, el escenario en el que se presentaban estos cantos era de espera, de anunciar la llegada del novio o de la novia al lugar en el que se consumaría la unión. Es así como, tras un motivo de tristeza que representa la espera del momento de la primera relación sexual y, además, el cambio que representaba para la vida de la mujer, tenemos también dentro de los motivos de los himeneos aquellos en los que se concibe la angustia de amor, y que por lo general suelen ser presentados bajo una voz femenina:

> Dulce madre mía, no puedo ya tejer mi tela,
> Consumida de amor por un joven, vencida por la suave Afrodita.[226]

[224] Safo de Lesbos, Frag. 131 D, C. García Gual (trad.).
[225] Safo, Frag. 48, de la compilación de W. Schadewaldt, Op. cit., p. 32.
[226] Safo de Lesbos, Frag. 114D, C. García Gual (trad.).

Se trata de otro de los tópicos eróticos del himeneo: el diálogo ausente con la madre, que también ha representado para autores como Elvira Gangutia[227], una temática clave para entender que estos eran acompañamientos previos a la boda, y permiten comprender cómo comienza a verse lo erótico más allá de la celebración nupcial. Era común que tales cantos se dieran entre un coro y un solista y, por lo general, el solista solía tener dentro de los himeneos un valor elemental porque representaba el sentir de la novia justo en el momento previo de cumplir con sus bodas.[228]

Finalmente, están los himeneos que buscan reflejar la belleza de la esposa ante cualquier otra, que tienen como sentido propiciar la unión de la pareja; los de este tipo son el centro de los distintos motivos eróticos:

> Cual la manzana que se cubre de rojo en la alta rama,
> En la rama más alta, y los recolectores la olvidan…
> ¡Pero no, no la olvidan, es que a ella no pueden llegar![229]

La manzana, dentro de la poesía erótica tiene un marcado significado, ya que su figura representa la tentación, lo atrayente[230], y en este himeneo significa la imagen de la novia, manifiesta como el objeto de deseo al que muchos han aspirado, pero que solo uno, quien se ha convertido en su esposo, es el que ha logrado conseguirla.[231] A través de este elemento, la manzana, percibimos nuevamente que el sentido de los cantos de boda estaba dirigido, principalmente, a la figura de la novia, quien era asumida como máximo objeto de deseo por la insuperable belleza que le había regalado Afrodita en el día de su boda.

Por su parte, los epitalamios eran cantos que se realizaban durante el agasajo nupcial que, como lo dice su nombre, *epi*, sobre, *thalamoi*, el tálamo, tenían la misión de ser acompañantes de los

---

[227] Cfr. Elvira Gangutia, Op. cit., pp. 16 ss.
[228] Cfr. Elvira Gangutia, Op. cit., p. 20.
[229] Safo de Lesbos, Frag. 116D.
[230] Cfr. W. Schadewaldt, Op. cit., pp. 28-29.
[231] Cfr. H. Fränkel, Op. cit., p. 172; F. Rodríguez Adrados, 1995, p. 75; P. Hualde y M. Sanz, Op. cit., p.58; J. Winkler, «Gardens of Nymphs: Public and private in Sappho's lyrics», *Reading Sappho: contemporary approaches*, ed. Ellen Greene, California, University of California, 1996, p. 104; K. Dover, Op. cit., p. 262.

novios al tálamo y eran representados por dos coros que formaban un *agon*, por lo general, uno integrado por hombres y el otro por mujeres, en los que se elogiaba a los novios, hasta el punto de compararlos con los dioses. Natalia Pedrique amplía un poco este horizonte:

> Los epitalamios eran poemas cantados durante todo el ceremonial de la boda. Se solían formar coros de jóvenes que hacían una especie de diálogo. En estos cantos había mucho humor y elogios y buenos deseos para los novios, pero también se expresaba la tristeza de la novia y de sus amigas por el cambio que el matrimonio le traería a la joven y porque las amigas extrañarían a su compañera.[232]

Este es el momento en que la pareja asciende al tálamo, además, acompañados de un amigo del novio que hace de centinela. Mientras tanto, el resto de los invitados disfrutan de deliciosos manjares y del canto de los epitalamios realizados por dos coros integrados por doncellas y mancebos amigos tanto del novio como de la novia, que cantaban sobre la unión en el lecho, los lamentos por la pérdida de la doncellez e incluso emitían burlas por la vida futura del esposo y la esposa.[233]

Los contenidos de los epitalamios no se referían exclusivamente a la novia o al novio homenajeados, sino que también entretenían a los participantes con historias de mitos o matrimonios entre dioses. A su vez, la novia era igualada a una diosa de la fertilidad o una mujer admirable[234] y el novio era asemejado a un héroe o al compañero de la diosa[235], para luego festejar la consumación cantando algún mito de unión sagrada o la historia de algún dios o figura mitológica que persigue o es perseguido por un deseo ardiente.[236] Cada una de estas representaciones tiene como finalidad el acompañamiento de la feliz pareja en el momento de la

---

[232] N. Pedrique, *Safo, poesía del amor sagrado entre mujeres*, Mérida, Universidad de Los Andes, 2000, p. 14.

[233] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1986, pp. 87 ss.; A. Klinck, Op. cit., pp. 20 ss.; J. Snyder, Op. cit., pp. 25 ss.; C. Calame, 1992, pp. 273 ss.

[234] «Cuando te veo delante de mí
Tan hermosa, no quisiera de ningún modo compararte con Hermione, sino con la dorada Helena (…)» Safo, Frag. 44, versión de W. Schadewaldt, Op. cit., p. 32.

[235] «¿Con quién, querido novio, puedo adecuadamente compararte?
Me parece mejor compararte con una varita flexible.» 50 W. Schadewaltd, Op. cit., p. 33. En otro fragmento, lamentablemente muy dañado, encontramos una comparación del esposo con Aquiles. Safo, Frag. 49, versión de W. Schadewaltd, Op. cit., p. 32.

[236] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1986, pp. 90-96; pp. 244 ss.

consumación sexual, haciendo *mimesis* del ciclo vital y, al final de esta, deseándoles una noche llena de pasión y de caricias. Una vez más y como hemos señalado desde el inicio de esta disertación, serán algunos fragmentos de Safo los que nos den luces de las características de estos cánticos.[237] Lyn Hatherly nos proporciona un acercamiento a estas formas poéticas de la poetisa de Lesbos:

> Her epithalamia present later commentators with an opportunity to view archaic marriage ceremonies through the gaze of a woman, to investigate a genre which is distinctively woman-oriented. These songs have been welcomed by commentators who believe that all ancient poetry was created for particular occasions.[238]

En concordancia con la referencia anterior, Safo nos ofrece en uno de sus epitalamios más conocidos un cuadro completo de cómo se celebraban las bodas y, al mismo tiempo, de la forma en cómo las hierogamias funcionaban en el proceso ritual. También Page, en su importante investigación, afirma que los epitalamios atribuidos a Safo resultan ser cantos caracterizados por dos elementos importantes: la representación del valor de la unión, y la perspectiva de las nupcias desde una mirada femenina, lo que evidencia las características escenas llenas de elementos sensoriales que reflejan cada uno de los sentidos: olores, imágenes, sonidos y sensaciones.[239] Del primer aspecto tenemos el siguiente ejemplo:

> …De Chipre…
> Llegó presuroso corriendo el heraldo y dijo
> estas nuevas Ideo, el veloz mensajero…
> ……
> "…gloria inmortal de esta tierra y del resto del Asia.
> Héctor y sus compañeros a la grácil Andrómaca,

[237] Para una revisión detallada del valor de los Epitalamios en la poesía de Safo, Cfr. D. Litt, T. Page, W. Rouse, *Lyra Graeca*, Londres, W. Heinemann, 1980, pp. 283 ss.; A. Lardinois, «Who Sang Sappho's Songs» *Reading Sappho: contemporary approaches*, ed. Ellen Greene, California, 1996, pp. 150-172; H. Parker, «Sappho Schoolmistress», *Transactions of the American Philological Association*, 123, 1993, pp. 309-351; J. Winkler, Op. cit., pp. 90-109; H. Wharton, «Sappho: memoir, text, selected renderings and literal translation», *John Lane Company*, Nueva York, 1907, pp. 131 ss.

[238]«Sus epitalamios, según comentarios posteriores, son una oportunidad para observar las ceremonias del matrimonio arcaico a través de la mirada de una mujer, para investigar un género que es distintivamente orientado a lo femenino. Estas canciones han sido revisadas por comentaristas que creen que toda la poesía antigua ha sido creada para ocasiones particulares.» Traducción propia. L. Hatherly, *Sappho's sweetbitter songs: Configurations of Female and Male in Ancient Greek Lyric*, Londres, Routledge, 1996, p. 65.

[239] D. Page, *Supplementum lyricis Graecis*, Oxford, 1955, p. 120.

una joven de ojos oscuros, de Tebas la santa
y de Placia de aguas perennes conducen en naves
sobre el ponto salado. Y muchos brazaletes de oro
y vestidos de púrpura muy finos y joyas variadas
y copas de plata y marfil innumerables ya llegan."
Así habló. En seguida se alzó el padre de Héctor.
La noticia llegó en la ciudad de anchas calles a todos
sus parientes y al punto las gentes de Ilión aprestaron
las mulas al pie de los carros ligeros. Montóse
el tropel de mujeres y muchachas de suaves tobillos.
Aparte también las hijas de Príamo…
los jóvenes ante los carros uncieron caballos,
los mozos solteros…

…avanza hacia Troya.
Y la flauta de dulce tonada mezclaba a la cítara
y al repicar de los crótalos sus sones. Las jóvenes
cantaban su pura canción y alcanzaba al éter su eco infinito, y risas…
Había a lo largo de todo el camino…(…)[240]

Vemos, en esta primera parte del fragmento todos los preparativos para la conocida boda de Héctor y Andrómaca que, en este caso, como indica la crítica,[241] se trata de un *hieros gamos*, utilizado dentro de la celebración de la boda como un elemento conmemorativo y de petición por parte de la comunidad para que Afrodita colmara a la pareja de fertilidad. Allí se ve todo el recorrido que realiza Andrómaca para llegar al palacio de Ilión; también, notamos la presencia de la familia real, integrada por Príamo y sus hijos, quienes transportan distintos objetos lujosos que formarán parte del rito a celebrar. Las doncellas entonaban los himeneos, es por ello que en la última parte se refiere a las mismas, y se nota lo sensorial de forma aún más evidente:

(…) Y jarros y copas…,
mirra, canela e incienso mezclaban su aroma.
Todas las mujeres mayores gritaban "¡Eleleu!".
y todos los hombres con grandes gritos de gozo
invocaban a Peán, al Arquero, al dios de la lira,
y entonaban un himno a Andrómaca y a Héctor divinos.

A partir de aquí concluye el retrato de las bodas, y la poetisa no ha escatimado en lujo de detalles, lo que indica, por un lado, que los epitalamios debían tener esa estructura: se habla del

[240] Safo de Lesbos, Frag. 55D.
[241] Cfr. G. Nagy, «Song 44 of Sappho and the Role of Women in the Making of Epic», *Harvard's Center for Hellenic Studies*, S/F; L. Schrenk, «Sappho Frag. 44 and the Iliad» *Hermes* 122, 1994, 2, pp. 144-150; L. Hatherly, Op. cit., pp. 154-157.

tema del rapto o del enamoramiento, que en este caso nos explica en la primera parte cómo Héctor encontró a Andrómaca, dónde y la forma en que la llevó a su hogar; por otro lado, se nos presenta el ritual de la boda, en la que intervienen tanto hombres como mujeres y, por último, la unión sagrada, que podía ser entre un héroe y una mujer notable, entre un dios y una diosa o entre un dios y un mortal. La presentación de todo este ceremonial dentro del texto tiene como principal fundamento utilizar la *mimesis* como promotora de la bonanza divina, además de mostrar socialmente el valor del matrimonio y de la familia.[242] De tal manera que evocar motivos mitológicos no tiene otro sentido que ser ejemplo y petición a los dioses para cumplir con la promesa de la vida, es por ello que también los epitalamios tienen una formación bastante parecida a la de los himnos, que hacen de la pareja una representación de las antiguas uniones.[243] Calame concluye sobre este punto:

> Like the paean, the *hymanaeus* or *epithalamium* shows itself to be a flexible choral form, adapting itself to the demands of the occasion on which it is sung. It does not actually refer only to the song accompanying the *nymphagogia*, but also to the one sung at the wedding banquet and to the *Standchen* sung in front the bridal chamber (*epi-thalamion* in the proper meaning of the term). It ever extends its double name to the song meant to awaken the young couple on the morning after their wedding night.[244]

Como señala el autor, estos cantos eran adaptables a los distintos momentos de la boda y no debemos olvidar que el componente fundamental que los integraba era la *mimesis*.[245] Además de las hierogamias, encontramos en este momento la explicación del segundo aspecto que señaló

[242] Cfr. L. Hatherly, Op. cit., pp. 65-69.
[243] D. Page, Op. cit., p.118.
[244]«Como el pean, los himeneos o los epitalamios muestran por sí mismos la flexibilidad de la forma coral, adaptándose a las demandas de la ocasión en la que eran cantados. No se refieren solo a la canción que acompañaba a la *nymphagogia*, sino también a lo cantado en el banquete nupcial y a las canciones de serenata frente al lecho nupcial (epi-thalamion en el propio sentido del término.) Siempre se extiende en el doble nombre a la canción que despierta a la joven pareja luego de la noche de bodas.» Traducción propia, C. Calame, 2001, p. 85
[245]F. Rodríguez Adrados, 1986, pp. 30-31: (...) «el novio y la novia no son sino representantes de los jóvenes de ambos sexos que les acompañan y el elogio de éstos les confieren, sobre todo a la novia, rasgos casi divinos. Es comparada con las diosas y con frutos que, como la manzana, tienen significado erótico en el culto. En definitiva, es como si la novia, futura madre, fuera el equivalente de esas divinidades femeninas que llegan a traer la fecundidad y la vida; y el novio, paralelamente, de las masculinas. (...) La danza que acompaña a la boda, aun prescindiendo de las palabras que pueden añadírsele, tiene, pues, un significado claro. El *como* de jóvenes y doncellas acompaña y se asimila a la pareja que va a renovar la vida, la honra e impetra para ella felicidades. Dramatiza en sus agones el enfrentamiento de los sexos que culmina en su reconciliación en la unión sexual, estimula y favorece el curso de la vida. Porque, en definitiva, el complejo constituido por el cortejo de hombres que trae a la novia, los agones de hombres y mujeres, intentando éstas evitar la celebración de la boda, y la unión sexual al final, celebrada otra vez por los coros, es absolutamente comparable a complejos semejantes en el culto de los dioses».

Page, la perspectiva femenina del acontecimiento, que al mismo tiempo pudimos observar en el texto anterior. Dicho elemento es reconocible debido a que dentro de los epitalamios encontramos incluso elogios al novio y a la novia hechos por el *agon* de doncellas y mancebos:

> Novio feliz, ya tienes la boda, que al cielo pedías.
> Se cumplió, ya tienes la doncella, que al cielo pedías.
> -Gracioso es tu rostro, y tus ojos de miel, novia,
> y en tu cara seductora se ha derramado la gracia de amor.
> -Y a ti, joven, te ha honrado más que a nadie Afrodita.
> -Sé feliz, joven novia, sé feliz, digno novio, mil veces.[246]

Page argumenta[247] que tiene un carácter femenino, porque se destacan con cierta nostalgia aspectos de la belleza y de la intimidad de la unión que, en otros textos populares, no se hacían presentes. Se destaca aquí, nuevamente, el motor de las uniones, que es el atractivo, que parece ser impulso constante para el goce y, además, la finalidad misma de la unión matrimonial: el placer, cuando en la última parte encontramos el imperativo «sé feliz».[248] Ese «sé feliz» no solo representa los dones de la fertilidad asegurados, sino que también nos anuncia la finalidad de la unión y del deseo: el placer, el gozo, que viene del propio sentido de la continuidad de la vida.[249]

Es así como los epitalamios no solo acompañaban los banquetes nupciales y el momento de la unión, sino que, también, contribuyeron en buena medida a la formación de la imagen de la diosa Afrodita, no solo como divinidad de la belleza, sino como participante principal de las uniones.[250] Ya esto lo encontramos en Homero, especialmente si revisamos con atención los cantos III y XIV de la *Ilíada*, en los que interviene la Cipris; aunque es concretamente en la lírica donde la diosa asume el protagonismo y el valor dentro de las bodas.[251] Como hemos explicado

---

[246] Safo, Frag. 128D.
[247] Cfr. D. Page, Op. cit., pp. 120 ss.
[248] Este placer del que hacemos aquí mención si bien tiene que ver con los del lecho, es más bien una consecuencia de la unión matrimonial. El placer es el fin de las bodas porque es agradable la generación de la vida. Cfr. S. Pomeroy, «Greek Marriage», *Civilization in Ancient Civilization of the Ancient Mediterranean: Greece and Rome*, Nueva York, 1988, pp. 1333-1342.
[249] Cfr. H. Licht, Op. cit., pp. 25 ss.
[250] Cfr. W. Burkert, «Afrodita e il fondamento della sessualità», *L'amore in Grecia*, ed. Claude Calame, Milano, Laterza, 2006, pp. 180 ss.
[251] Esto es verifiable en la lectura de algunos epitalamios y evidencias sobre los mismos. Cfr. Safo, Frag. 114D:
«Dulce madre mía, no puedo ya tejer mi tela,
consumida de amor por un joven,
vencida por la suave Afrodita».

anteriormente con los referentes de la *Ilíada*, la erótica que encontramos en dichas uniones, asumidas como rituales, tiene dos elementos característicos, los cuales, además, tienen como autora principal a la diosa Afrodita y sus poderes: por una parte, el vínculo de la pareja, que representa las dimensiones del deseo y la tensión erótica que hace posible la unión. Por otra parte, el rapto amoroso, estadio en el que se sumergen los amantes en el momento previo de consumar el enlace. Este último motivo será el principal dentro de las composiciones que se generan a través del rito del matrimonio, ya que es mediante la expresión del deseo por el otro, como consecuencia del rapto, que puede asumirse la naturaleza del *eros.* Sin embargo, el punto definitorio tanto del amor homérico, así como el del presentado en el contexto nupcial, es el enfoque de tal acto, que se da, naturalmente, a través de la explicitación en tercera persona, por lo que tanto el rapto como el vínculo se manifiestan a través de la contemplación, desde la que vamos observando cómo se suceden las etapas de la unión.[252]

El aspecto que hemos enunciado al final del párrafo anterior resulta fundamental para comprender que no puede separarse la tradición homérica de la de las bodas, como hemos visto, ya que ambas parten del mismo principio: la observación de cada uno de los hechos del proceso amoroso y, por supuesto, la consumación, elemento ineludible. Es así como la novia bien puede asemejarse en el ritual a una Europa, Helena, Ío, y tantas otras protagonistas de los míticos raptos, que, quieran o no, son subyugadas a la voluntad de la divinidad y llevan a consumación los requerimientos amorosos. A pesar de que se resistan, tal como vemos que lo hace Helena en el canto III, terminan accediendo. No obstante, sabemos lo que les ocurre de forma distante, y conociendo el respectivo final del rapto. Hemos de volver sobre esto más adelante.

Ya en la fiesta del matrimonio comenzamos a observar dos vertientes de lo erótico: una, protagonizada por los himeneos, y otra, por los epitalamios que dividían el ritual en dos circunstancias: el momento del llanto, en el instante en que se cantaban los primeros, y el de la

---

Cfr. W. Schadewaldt, Op. cit., p.25, quien señala que Himerio, sofista y retórico griego del siglo IV d.C., cita este ejemplo de Safo:
«Contigo juegan Afrodita y las Kharitas con cadenas
De rosas y las Horas te ofrecen las lucientes praderas».

[252] Cfr. B. Snell, Op. cit., pp. 51-52.

alegría, es decir, el que anunciaba la consumación del vínculo.[253] En el caso del primero, encontramos poemas llenos de lamentos en los que se establecen temas como el abandono, la ausencia, la nostalgia, propio de lo que estudiaremos a continuación, es decir, lo propio de la monodia; por otro lado, encontramos el momento hedonista, donde se ve el lado placentero de lo erótico, propio, en su mayoría, de canciones corales.[254] Aunque dentro de la lírica que conocemos como literaria figuran ambas formas, nos concentraremos, especialmente, en los motivos del llanto y del dolor, predominantes dentro de la poesía monódica. Justamente, a diferencia del *hieros gamos*, en donde observamos la unión concreta, dentro de los temas que se desprenden de algunos himeneos y epitalamios, hay otra perspectiva de lo erótico, no concebido como la unión, sino como el constante deseo de la consumación.

2.3.- *Eros*: placer y dolor

El profesor Francisco Rodríguez Adrados nos presenta de forma precisa el significado del *eros* para los griegos en la siguiente cita:

> Todo amor—el de hombre y mujer, el de hombre y hombre, el de mujer y mujer—es concebido por los griegos y sus poetas de igual manera: como una atracción casi automática, de base divina y cósmica, que experimenta el individuo hacia otro. Una atracción a la que este segundo individuo puede asentir o no, por la que puede dejarse arrastrar o no, trayendo con ello primero bien felicidad o bien dolor.[255]

El *eros* es un estado de sometimiento sufrido por un individuo por capricho de Afrodita.[256] Ante todo, se caracteriza por ser una persecución, donde un enamorado, *erastes*, es decir, el que ha sido poseído por el deseo, anhela atrapar al amado, *eromenos*, quien huye y, dependiendo de la

[253] Cfr. E. Garrido, Op. cit., pp. 20 ss.; R. Flacèliere, Op. cit., pp. 45 ss.; G. Hoffmann, Op. cit., pp. 22 ss.; E. Keuls, Op. cit., pp. 50 ss.; L. Lerner, Op. cit., 19 ss.; P. Walcott, Op. cit., pp. 5-33.

[254] Estos cantos que hemos llamado de alegría, son aquellos que también eran evocados en otras fiestas, y que tienen que ver con temas mitológicos como el rapto, las bodas sagradas o la liberación de una mujer, todos ellos con el motivo de propiciar la fertilidad. Cfr. P. Walcott, Op. cit., pp. 7-15; N. Loreaux, Op. cit., pp. 412-415. Por otro lado, sobre esto, F. Rodríguez Adrados, 1986, p. 90, habla de algunas canciones que ejemplifican este aspecto, tales como la de la corneja, la golondrina, los cantos en la *eiresione*, en Atenas, así como en la celebración de las Leneas. Todas estas piezas se interpretaban especialmente durante la llegada de la primavera o cuando se daban los respectivos cambios en las estaciones.

[255] F. Rodríguez Adrados, 1995, pp. 10-11.

[256] Cfr. V. Pirenne-Delforge, «Something to do with Aphrodite», en *A companion to Greek religion*, ed. D. Ogden, Nueva York, Blackwell, 2007, pp. 310-320.

circunstancia, acepta o rechaza la demanda del *erastes*.[257] Es así como podemos referirnos a distintos momentos estéticos del *eros* y, aunque encontremos diferentes manifestaciones de lo erótico, todas están enlazadas, en cierto sentido, con los mitos y costumbres que lo han definido. El erotismo griego no solamente era manejado por el sentido de las imágenes y escenas, sino que también, el uso de ciertos términos nos permite conocer qué es lo que caracteriza su campo semántico. Así, por ejemplo, se utilizan los derivados de la raíz *er-* tanto sustantivo, *eros,* adjetivo, *erastes,* como verbo, *eramai,* para indicar el fuerte deseo; pero también existen los de raíz *phil-,* para indicar amor y unión física; así como *epithumeo, potheo e himero,* para indicar otras variantes semánticas del deseo.[258] De tal manera que todo acto erótico es referido, al menos dentro de la épica y la lírica arcaica, bajo el manejo predominante de tales términos, los cuales son considerados como hipóstasis,[259] fuerzas que, además de presentarse como la fuerza del dios atacante, son también elementos que determinan la propia acción de la divinidad en quien es afectado por sus poderes.[260] «Son nombres-fuerza, hipóstasis cuasidivinas, son a la vez una propiedad de la persona amada y una especie de potencia divina»,[261] los cuales, al igual que los artilugios de conquista que toma Hera de Afrodita, son la comparesencia de la potencia de la divinidad y del dios mismo.

En todo caso, un elemento importante de la referencia, es que la concepción de dicho erotismo, aunque se constituye bajo los mismos elementos representativos, suele variar dependiendo del funcionamiento de la atracción, pues, si es posible el vínculo, se tratará de un erotismo feliz, de lo contrario, será doloroso. Si bien aunque las consideraciones sobre la noción del *eros* permanecen dentro de la tradición como lo han planteado los mitos, existe un elemento esencial

[257] Cfr. K. Dover, Op. cit., pp. 47-50, 136-137.
[258] Cfr. J. Eslava, *Amor y sexo en la Grecia antigua,* Madrid, Temas de hoy, 1987, pp.17 ss.; S. Fasce, *Eros la figura e il culto,* Genova, 1977, pp. 120 ss.; T. Meyer, H. Steinthal, *Vocabulario fundamental y constructivo del griego,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 193 ss.
[259] Para una definición de Hipóstasis, cfr. J. Ferrater Mora, Op. cit., p. 845: «El infinitivo griego *huphistanai* se ha usado como equivalente a *einai* (igual a "ser"), pero reforzando el sentido de *einai*. Puede traducirse, pues, por "ser de un modo verdadero", ser de un modo real", "ser de un modo eminente", etc. De *huphistanai*: deriva *hupostasis*, hipóstasis. "Hipóstasis" puede entenderse así como "verdadera realidad", "verdadera *ousia*". (...) La hipóstasis como subsistencia es entendida como un modo substancial agregado o unido a una naturaleza singular (...) Si se quiere, la hipóstasis es la cosa misma completa, el acto por el cual la cosa existe por sí misma».
[260] Cfr. K. Dover, Op. cit., pp. 47-50.
[261] F. Rodríguez Adrados, 1981, p. 125.

que marcó, dentro de la lírica, la pauta para comprender, posteriormente, todo el fenómeno erótico y es precisamente lo que analizaremos a continuación.

2.3.1.- *Eros:* la tradición del dolor. Sus orígenes en la lírica popular

Anteriormente presentamos un breve bosquejo sobre la tradición de las nupcias y los cantos que se manifestaban en ellas, primeros referentes de la lírica erótica, y de los cuales se tomaron la mayoría de los elementos para las composiciones posteriores. Así las cosas, las bodas desarrollaron como sentido erótico el enlace de una pareja, es decir, donde había dos amantes que establecían una relación de reciprocidad en su unión, tal como reflexiona Rodríguez Adrados:

> El acto de la boda pierde significado individual: como el de la muerte, se inserta en un marco de fuerzas divinas, dentro de la idea del ciclo por el cual la naturaleza pasa periódicamente de la esterilidad a la fecundidad y la abundancia. Son constantes eternas, consideradas como divinas, las que se manifiestan en algo que sobrepasa lo individual y lo anecdótico.[262]

Esa es la herencia erótica de los textos homéricos que encontramos dentro de las nupcias, donde el sentido del *eros* se establece a través de la unión concreta de la pareja y el arrebato que los asalta; esto se mantuvo especialmente dentro de la tradición coral y en las referencias mitológicas.[263] En lo citado, además, encontramos un punto que atrae especialmente nuestro interés: Rodríguez Adrados afirma dos veces que el sentido de los cantos propiciados en el marco de la boda reside en la imposibilidad de la «individualidad», debido a que el principio fundamental del matrimonio es la promoción de la fertilidad. Bajo el contexto de dicha referencia, Rodríguez interpreta el sentido de lo individual como la acción de lo erótico en los

[262] F. Rodríguez Adrados, 1986, p. 30.

[263] Cfr. B. Snell, Op. cit., p.51: «Homer knows love as one of the great delights, he names it together with dancing, wine and sleep. Of unhappy love he makes no mention. At worst love is an ominous illusion; the magic girdle of Aphrodite contains love, desire and curring chatter which rob even the wise of their sense». Al mismo tiempo, Cfr. N. Loreaux, Op. cit., pp. 410 ss., reflexiona sobre la visión erótica homérica y afirma que, dentro de la *Ilíada* o de la *Odisea*, el lector no se topa con el amor como un infortunio, más bien, es observable solo como la unión de una pareja que, como cualquier acción, puede generar consecuencias. En la *Ilíada* solo observamos en una oportunidad la lamentación de Paris por el *eros* hacia Helena, y es justamente en el III, vv. 35 ss., cuando le toca enfrentarse a Menelao, pero no es por el pesar que le produce el deseo, sino más bien, por el dolor de tener que entrar en combate. Es así como dentro del planteamiento del *eros* épico no hay sino placer dentro de las uniones, que son solo vistas con el fin placentero.

participantes del vínculo, es decir, que en el marco de las nupcias y de los mitos, sabemos que existen recursos que propician la atracción, pero los componentes eróticos presentados se diluyen en el acto de la unión, y no notamos por separado, entre los afectados, cómo se experimenta la fuerza del *eros*, siendo el hecho mismo del enlace el centro y fin del erotismo matrimonial.[264] Esto se relaciona con lo que señalábamos anteriormente respecto a la percepción del vínculo, el cual es referido bajo la mirada de la tercera persona.

Retomando la generalidad de la concepción del *eros*, es necesario argumentar que, al estudiar la erótica dentro de la literatura y del pensamiento heleno, específicamente en el período arcaico, observamos una doble vertiente de lo erótico en la mitología, manifiesta en los diversos rituales populares que hacían del tema amoroso una parte importante de la festividad. Con respecto a esto, Jean-Pierre Vernant enuncia dos momentos fundamentales en la constitución del discurso erótico[265]: el primero, el motivo cosmogónico, en donde el *eros*, tal como Hesíodo[266] lo propone, es el que propicia las uniones en el universo y mantiene un equilibrio a través de la atracción.[267] Esta forma de unión constante y no perecedera es la que hemos presenciado en los tópicos de la boda, que declara la continuidad de la vida. Asimismo, la referencia al *eros*, en cuanto al manejo de los términos desiderativos, lleva implícito en su significado dentro de la tradición épico-nupcial la culminación placentera del acto, ya que, según estudiosos como Dover,[268] cuando un dios infundía el deseo en un hombre, este lo llevaba, incluso, a cumplirlo, y testigos de ello son los distintos mitos que aluden al rapto amoroso.

En cambio, cuando Vernant nos presenta la segunda postura, reconocemos otra forma de existencia del *eros*, la referente a la unión de los sexos, en la cual lo erótico no es, esta vez, aquello que hace que todo permanezca unido, como en su sentido primigenio, sino que se hace presente por la tensión producida ante la búsqueda de concretar un enlace; la experiencia del *eros*

---

[264] Cfr. F. Lasserre, Op. cit., pp. 85 ss.
[265] Cfr. J. Vernant, 2001, pp. 34 ss.
[266] Hesíodo, *Teogonía*, Madrid, Alianza, 1993, vv. 120 ss.
[267] Cfr. J. Vernant, *Érase una vez… El universo, los dioses y los hombres en la Grecia Antigua,* México, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 12 ss., ofrece una interesante perspectiva de la acción del Deseo dentro de la conformación del orden del Cosmos.
[268] Cfr. K. Dover, Op. cit., pp. 81 ss.

se define por su incompletitud, no basta con querer al otro y expandirse en él, tal como Urano y Gea lo hicieron[269], sentido primigenio del deseo, sino que el *eros* vive en el anhelo de lograr estar con el ser que se desea, y esto es lo que comprendemos como el sentido de estar incompleto.[270] Es aquí cuando el *erastes*, es decir, el amante, persigue, invadido por el deseo, a su amado, *eromenos*, quien huye de él.

Aunque la tradición erótica tuvo su mayor expresión en las bodas, también estuvo presente en ciertas fiestas de la comunidad desde las que se presentan motivos que muestran un rostro diverso del campo del *eros*.[271] Tales motivos tuvieron mayor cantidad de ejemplares dentro de la lírica que ha llegado a nuestros días, en específico, en la monodia; estos son, precisamente, los de tema e influencia trenética, desarrollados en los cantos que tuvieron lugar en distintas celebraciones dedicadas a la fertilidad, y a la memoria de la vida y muerte de algún ser divino.[272] Los cantos atribuidos a estas fiestas presentan una postura del *eros* diferente a la que hemos revisado, perteneciendo a la segunda vertiente argumentada. En ellas no se muestra, como en las bodas, la unión de la pareja, sino que más bien, se refiere a un enlace ya pasado, como en el caso de Teseo y Ariadna, en las fiestas de Dioniso en Naxos, o un romance fallido, como en las Jacintias de Esparta,[273] o las Adonias,[274] en las que, ya sea por muerte o por abandono, uno de los miembros de la pareja queda solo, con el fuerte deseo de estar con quien fue su amado y cuya ausencia lacera constantemente.

---

[269] Hesíodo, *Teogonía*, vv. 115-210.
[270] J. Vernant, 2001, pp. 150 ss.
[271] Encontramos aquí la dicotomía fundamental del estudio del erotismo, que divide al *eros* en una visión asociada a la alegría y a la afirmación de la vida y otra, vinculada a la carencia y al sufrimiento. Ambos estados se desarrollan de forma contemporánea. Cfr. R. Kreimer, Op. cit., pp. 14 ss.
[272] Tenemos noticia de distintas festividades como la de Adonis, Dafnis, Jacinto, Bormo, en las que un grupo de mujeres se dedicaba a llorar por la muerte de la divinidad y le rendía culto, esperando a que esta derramase sus favores sobre la comunidad. Existían incluso otros ritos en los que algunas mujeres interpretaban a una amante adolorida por el abandono de su marido; así, por ejemplo, las fiestas en honor a Dioniso, realizadas en Atenas, donde Ariadna sufre desconsoladamente por Teseo y luego, llega Dioniso, tomándola por esposa. Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1986, pp. 90 ss.; B. Gentili, Op. cit., pp. 40 ss.; M. Nilsson, Op. cit., 50 ss.
[273] Tras la muerte de Jacinto, el enamorado de Apolo, un grupo de doncellas claman desgarradas su partida, situándose en el rol de las ninfas que plañeron por él. Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1986, pp. 20 ss.
[274] Para conocer un poco sobre el ritual de las Adonias y su sentido, cfr. E. Stehle, «Sappho's Gaze: Fantasies of a Goddess and Young Man», *Reading Sappho: contemporary approaches*, ed. E. Greene, California, University of California, 1996, pp. 198-200.

De tal modo, en estas celebraciones el *eros* es concebido como: «una forma de locura que surge en ausencia del ser amado y en la carencia de las cualidades que el ser amado posee».[275] Por medio de una *mimesis* del desgarramiento se transmitían las quejas de un amor insatisfecho, cuyo dolor era acompañado por la fuerza del anhelo. Es a partir de este sentimiento de desolación que conocemos otro rostro del *eros:* el doloroso, en el que las canciones no muestran a la pareja consolidándose, sino que es el amante quien expresa lo que le ocurre al estar lejos de su amado. En la oración anterior hemos añadido de forma inmediata, a través del complemento indirecto «le», la clave desde la que revisaremos esta vía para concebir el *eros;* precisamente ya no habrá una tercera persona que refiera lo que ocurre en la unión, sino que será el propio abandonado quien exprese lo que acontece. La pareja no es ya la protagonista, sino que ahora lo es el aquejado. Es aquí donde tiene sus orígenes el discurso erótico, pues aunque no estemos en presencia de un vínculo concreto, se forja uno incluso más fuerte, que es el que nos da a conocer el hablante lírico.[276]

Por ello, los textos que expresan este tipo de erotismo se caracterizan por mostrar al *eros* como una necesidad constante que sobreviene en un estado de incompletud, en el que no basta con querer al otro, sino que, al no conseguir estar con quien se desea, la ausencia del ser amado se convierte en algo doloroso, en un motivo trenético.[277] De tal manera, en estos temas se refleja una particularidad que cambió en cierto sentido la concepción del *eros*:[278] lo erótico no está en la mención de la unión sexual, sino en la fuerza del deseo por parte de un amante que añora la compañía del amado; pero este anhelo no lo conocemos por medio de una descripción, sino que

[275] R. Kreimer, Op. cit., p. 14.
[276] Más adelante daremos una explicación sobre el tratamiento del vínculo en este tipo de discurso.
[277] Originalmente se les conocía como trenéticos debido a las festividades en las que eran presentados; sin embargo, esta forma de tratar el erotismo también es considerada como trenética puesto que los cantos que conocemos hablan de sentimiento de pérdida, de sufrimiento, llanto, muerte, soledad y abandono, todos estos temas provenientes de la lírica trenética. En ellos, por tanto, el erotismo no se presenta como la continuidad de la vida, sino como el deseo constante de alcanzar al amado que, se ha ido, ha fallecido o ha rechazado. Cfr. L. McClure, *Sexuality and gender in the classical world: reading sources*, Nueva York, Blackwell, 2002, pp. 10-20; J. Eslava, Op. cit., 42 ss.; M. Detienne, *Los jardines de Adonis*, Madrid, Akal, 1983, pp. 12 ss.
[278] La lírica erótica de tipo trenética tiene las mismas características que presenciamos en la conocida lírica literaria, especialmente en la monódica. Dentro de los ya muy nombrados estudios de F. Rodríguez Adrados, 1981, 1985, 1995; de B. Gentili, op. cit.*;* F. Martinazzoli, op. cit., C. Calame, 2002; R. Hague, «Ancient Greek Wedding Songs: The Tradition of Praise»,*Journal of Folklore Research*, 20, 1983, pp. 131–43, encontramos amplia evidencia de tales rasgos y observamos la línea directa que conforma los textos populares y los literarios, por ello no nos extenderemos en gran medida en este punto.

es el propio amante quien dentro de los cantos, revela la fragilidad de su estado. No se trata, pues, de la mención hecha en tercera persona de un enlace, sino que presenciamos de primera mano cómo el hablante lírico padece el deseo.[279]

Así, el *eros* deja de ser el placer de estar con el amado para convertirse en una poética del dolor, de la espera, la angustia y de la soledad, que fueron tomados directamente de los conocidos temas trenéticos.[280] Los mismos provienen de fiestas y rituales[281] en los que intervenían coros de mujeres que exponían motivos mitológicos sobre el amor, los cuales tenían especialmente una raigambre local. Se dice que eran presentados por coros compuestos de un conjunto y una solista, en el que esta última manifestaba su queja amorosa y el sentir doloroso que la invadía, presentando tópicos de amor en los que no se llegó a feliz término, o el conflicto de la mujer que ha sido abandonada. Así, por ejemplo, el tema de la Calice, recogido por Estesícoro,[282] quien refiere la historia de una joven conocida como Calice que se enamora de Evatlo, rey de Élide, y que, al ser abandonada por este, decide suicidarse en la conocida roca del Léucade.[283] Otros, que expresan la afectación del amor mediante el dolor, tal como el antiguo tema de la Rádine, también presentado por Estesícoro,[284] donde Rádine, una noble, es entregada en nupcias al tirano de Corinto, su primo, quien siempre sintió deseos por ella. Durante un tiempo viven una historia de pasión, pero luego, el tirano se percata de la infidelidad que comete su esposa, acaba con las vidas de ambos, y devuelve sus cuerpos a Samos, ciudad natal de los amantes.[285] Conocemos también la conmovedora historia de Harpálice, quien es violada por su padre en su noche de

[279] Sobre la figura del hablante lírico aunque ya hemos hecho cierta referencia en el Capítulo I, realizaremos aquí una especial disertación, puesto que resulta una temática imprescindible para comprender el discurso erótico que presenta la monodia.

[280] Cfr. Rodríguez Adrados, 1986, pp. 236-239 ss., señala que los discursos trenéticos se caracterizan por lamentos hechos en primera persona, en los que por lo general se hacía hablar a la divinidad o héroe fallecido, quien reflexionaba acerca de la brevedad de la existencia, el paso del tiempo o incluso se lamentaba del dolor que le daba abandonar la vida. Por otra parte, también participaban en ellos un coro que lanzaba gritos de desesperación y lamentos que representaban el dolor por la muerte, la soledad, el sufrimiento de una ciudad, de una viuda, de la familia entera del héroe fallecido, etc.

[281]Los ejemplos de tales cantos que presentaremos provienen de una antigua tradición popular, pero algunos fueron recogidos por la lírica coral que llegó a ser escrita, ya sea por Estesícoro, Alcmán o Íbico. No quiere esto decir que pertenecen a tales poetas. Sobre estos mitos eróticos, cfr. J. M. Edmonds, *Lyra Graeca,* Cambridge, Harvard University, 1992; J. Rudhart, *Le róle d'Eros et d'Afrodite dans les cosmogonies grecques,* París, Presses Universitaires de France, 1986.

[282] Cfr. D. Page, *Supplementum lyricis Graecis*, Oxford, 1984, vv. 277.

[283]Cfr. F. Rodíguez Adrados, *Lírica griega arcaica: poemas corales y monódicos,* Madrid, Gredos, 1980, p. 219

[284]D. Page, Op. cit., vv. 278.

[285] Tomado de Cfr. E. Gangutia, Op. cit., p. 28.

bodas. Para vengarse, ella asesina a su hermano menor, cuece sus carnes, y se las da de comer a su padre en un banquete. Tras esto, pide a los dioses que la saquen de este mundo, por lo que su ruego es atendido y se convierte en lechuza. Su sufrimiento estriba en la pérdida de su virginidad, por lo que su canto se convierte en el hogar del dulce deseo de unos desposorios imposibles.[286]

El tema del sufrimiento y el deseo de muerte es otro de los tópicos fuertes dentro de esta lírica. Así, por ejemplo, la historia de Dafnis,[287] un dios siciliano con gran fama de ser promiscuo, que se enamoró de una ninfa y la abandonó. Esta, en su profundo descontento pidió a los dioses que la libraran del dolor dándole muerte a Dafnis y, así, fue como se cumplió la venganza de la agraciada ninfa. Hasta aquí conocemos que todo el sufrimiento poético es manifestado en primera persona, a través de sus protagonistas, quienes cuentan con vivacidad y dolor sus infortunios amorosos, tono que nos recuerda, inmediatamente, las quejas emitidas por los héroes ya muertos de los motivos trenéticos.

En otro orden de ideas, encontramos un elemento adicional que aflora en la poesía erótica de tipo trenética: la presentación de la razón del sufrimiento. El hablante lírico dedica un espacio de su reflexión para mostrar el elemento mediante el cual el *eros* lo ha sumido en el estado de padecimiento. Observaremos tal aspecto en un extracto del segundo Partenio de Alcmán, en el que es apreciable la admiración de la belleza de una doncella:

...y con la añoranza que desata los miembros
y mira más suave que el sueño y que la muerte, y no
en vano es ella deseable; pero Astimelesa nada me
responde, sino que, llevando la guirnalda, cual estrella
fugaz que atraviesa el esplendente cielo o vara de oro
o suave plumón...[288]

[286] Cfr. R. Kreimer, Op. cit., p.51.
[287] D. Page, Op. cit., vv. 278, vv. 279.
[288] Alcmán, Segundo Partenio, frag. 3. Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1980.

Encontramos en este fragmento del Partenio un motivo fundamental que se desarrolla en la erótica griega: la iniciación del deseo, proveniente de la admiración de la belleza, que para los griegos, hemos de recordar, se presenta mediante la vista.[289] Es así como el que desea lo hace porque ha visto algo que ha resultado atractivo y bello a su mirada. Astimelesa es una joven irresistible, pero ignora el amor de quien se lo propone, esto obedece al tópico del rechazo que genera dolor y anhelo dentro de la poesía, acrecentando el deseo.

Todas estas desgracias en nombre del deseo y su imposibilidad eran representadas por una joven que debatía con el coro y planteaba sus pesares; incluso, se conoce que eran utilizadas como *exempla* mitológicos en los que un enamorado o enamorada las manejaba como referencias para asimilar su tortura.[290] Pero, según hemos observado, al hablar del *eros* en la mitología y en el ritual de las bodas, el sentimiento de anhelo que inundaba a la pareja no aparecía de forma espontánea, sino por medio de la intervención divina (Afrodita y posteriormente Eros) que alteraba a quienes poseía.[291] Hemos definido anteriormente este punto como rapto,[292] y este estado de arrobamiento se mantiene en los motivos trenéticos, solo que no es ya presenciado en el deseo mutuo que llevará al lecho, sino en el deseo latente de quien se encuentra enamorado y no puede satisfacer su deseo y que, al no poderlo llevar a su fin, sufre. Tal sentido lo definimos como *pathos*,[293] que, según Kreimer:

> (…) revela el eco de las creencias demoníacas y mágicas originarias que los griegos tuvieron en común con otros pueblos. De acuerdo a estas creencias, la pasión es una afección, una alteración del ánimo, una perturbación, una conmoción y una enfermedad, por eso se la designa con la misma palabra que enfermedad, *pathos* (…) El «enfermo» es preso de un

[289] Cfr. F. Martinazzoli, Op. cit., pp.260 ss.; C. Calame, 2002, pp. 32 ss.; K. Dover, Op. cit., pp. 50 ss.
[290] Cfr. E. Gangutia, Op. cit., p. 30.
[291] Cfr. E. Dodds, Op. cit., pp. 120 ss.
[292] Cfr. A. Alamillo, Op. cit., pp. 1-31; W. Burkert, Op. cit., pp. 55 ss.; K. Kerényi, Op. cit., pp. 53 ss.; R. Kreimer, Op. cit., pp. 40 ss.; N. Loraux, Op. cit., pp. 420 ss.
[293] Proveniente del verbo griego *paschō*, que, según P. Chantraine, *Dictionnaire etymologique de la langue grecque*, Paris, Klicksieck, V. III, 1968, p. 861, significa: «Recibir una impresión o una sensación, sufrir un tratamiento, bueno o malo (cf. *Eu, kakōs paschein*), soportar el ser castigado». Más adelante, señala sobre el sustantivo *pathos*, proveniente del aoristo *pathein*: «lo que llega a cualquiera o a cualquier cosa, experiencia sufrida, desgracia, emoción del alma, accidente en el sentido filosófico del término». Cfr. P. 862 Y T. Meyer y H. Steinhal, *Vocabulario fundamental y constructivo del griego*, México, Universidad Autónoma de México, 1993, p.198, interpreta el sustantivo *to pathos*, como sufrimiento, tristeza o sensación de dolor.

> encantamiento, de una posesión, de una acción mágica que proviene de un espíritu más poderoso que él.[294]

Tanto en el período arcaico, como en épocas posteriores, tal como hemos referido, el hombre no señalaba que aquello que le ocurriese fuera algo espontáneo, proveniente de su interior; todo lo contrario, la sociedad de la *polis* concebía todo aquello que le ocurriera al hombre, más allá de los límites de la *politeia*, como un acto de influencia divina y daimónica.[295] El hombre no actuaba por su voluntad, sino que era el poder de un dios el que obraba a través de su cuerpo; la mitología daba explicaciones a estas situaciones inesperadas de distintas maneras, pero en el marco del erotismo lo hacía, principalmente, bajo la referencia a raptos ancestrales que respondían a la profunda inquietud que causaba, por ejemplo, el contemplar a un enamorado.

Cuando Hera pidió a Afrodita su cinturón, en el canto XIV de la *Ilíada*, comprobamos, de forma metafórica, cómo se comprendía el proceso de enamoramiento: en principio, Hera solicita ciertos dones, los cuales intuimos, no posee; tales elementos tienen un carácter seductor, pero solo pueden ser proporcionados por la divinidad (Afrodita). Nadie los posee en su naturaleza y, además, Afrodita es la única que tiene el poder de subyugar a dioses y hombres.[296] Una vez adquiridas dichas cualidades, cuando Zeus encuentra a Hera, la observa más hermosa y una fuerte ansia lo colma de deseo, como nunca antes lo había sentido. Este estado no es provocado por Hera, sino por los elementos que ha tomado de Afrodita para seducir al Crónida, dejándolo indefenso y atrapado. Sabemos, en lo sucesivo lo que ocurre: se concreta la unión, y Zeus, ardiendo en deseo comienza a enumerar las distintas amantes que ha tenido, una muestra más del éxito del planteamiento del rapto, tanto en el mito como en la épica. Pero, al concluir con el acto sexual, por supuesto, se apaga el deseo. Ya hemos enunciado[297] que, al menos en los mitos analizados de la tradición épica, específicamente los de los cantos III y XIV de la *Ilíada*, se da inmediatamente tras el rapto la consumación del deseo, aún estando una de las partes negada, en principio a la unión. El rapto se presenta como un fuerte ardor cuya única mirada está destinada a

---

[294] R. Kreimer, Op. cit., p.17.

[295] Cfr. E. Dodds, Op. cit., pp. 35 ss.; W. Otto, *Teofanía: el espíritu de la antigua religión griega*, México, Sexto Piso, 2007, pp. 60 ss.; M. Nilsson, Op. Cit., pp. 25 ss.; K. Kerényi, *The Gods of the Greeks*, Nueva York,Thames & Hudson, 1951, pp. 42 ss.

[296] No solo en la *Ilíada* comprobamos este aspecto, sino que también, en el Himno Homérico a Afrodita, conocido también como Himno V, observamos esto: «que infunde en los dioses suaves deseos y subyuga las razas de los mortales hombres, las aves mensajeras de Zeus y las fieras todas». vv. 2-5. Versión de L. Segalá y Estalella.

[297] Cfr. pp. 55-56.

su objetivo: unirse al otro. Precisamente, Kreimer nos da una perspectiva con una imagen mitológica:

> Desde la concepción mitológica del flechazo, amar no aparece como una elección racional y responsable, producto de la propia libertad, sino como un destino—a veces fatal—impuesto por los dioses. Los griegos juzgan al amor como la quintaesencia de la irracionalidad, como un capricho dulce y peligroso que hiere el corazón y ciega a sus víctimas.[298]

Quien lo sufre no puede ya escapar de sus efectos y de la inmensa necesidad que produce: necesidad de completarse, de llegar a feliz término, como lo vimos en el rito matrimonial. Ni Zeus, ni Paris, ni Helena, estuvieron exentos de su seducción. Ahora bien, tal como ya hemos citado, señala el profesor Rodríguez Adrados, el *eros* consiste en una atracción de base divina que experimenta un individuo hacia otro; dicha característica la observamos claramente en la *Ilíada*: Afrodita envía a Paris y a Helena al lecho, pero al primero que hace sentir una fuerte necesidad es al hijo de Príamo y, seguidamente, aviva el sentido amoroso de la descendiente de Zeus. En el caso de Zeus y Hera, aunque la consorte olímpica no se mueva al Crónida impulsada por las alas del *eros*, conoce muy bien cómo Cipris es capaz de someter a quien sea, y por ello solicita que arroje en su cuerpo los más hermosos dones, que son participantes de su naturaleza e infaliblemente atractivos. Ambos casos fueron exitosos. Es así como conocemos la primera vertiente de la atracción afirmada por el profesor Rodríguez Adrados, la cual está orientada al placer. No obstante, el amor es gozo mientras pueda consumarse, pero, en los ejemplos de la tradición trenética que hemos esbozado con anterioridad, no vemos ningún caso en el que se realice satisfactoriamente la culminación del deseo: ya sea por muerte, imposibilidad de unión, infidelidad; el deseo queda inconcluso y solo se nos muestra a una de las partes en estado de rapto, esto es a lo que se refiere la segunda postura de la cita de Rodríguez Adrados que estamos tratando.

Así pues, el rapto tiene dos momentos estéticos: uno desarrollado en la épica, ya bastante estudiado en estas páginas, y otro que inicia en la tradición trenética, que es el que

[298] R. Kreimer, Op. cit., p. 45.

comenzaremos a señalar como doloroso. Ambos son considerados como *pathos* por ser de raigambre divina, pero en el caso del primero, como un *pathos* con desenlace feliz, ya que el deseo pudo cumplimentarse y calmar su ardor, mientras que el segundo, como doloroso. Se torna de tal modo porque el deseo no puede ser sofocado y, como el que es sometido por el *eros* solo puede centrarse en desear, al no conseguirlo, sufre.[299]

Además, aunque el *eros* de la tradición trenética sea igualmente propiciado por Afrodita, en estos textos su acción será, más bien, enunciada por el individuo a quien con su poder ha raptado. Pensemos, entonces, en otra referencia plasmada páginas antes, en la que, nuevamente, Francisco Rodríguez Adrados señala[300] que en los cantos nupciales la «individualidad» se veía diluida. En cambio, a partir de la tradición gestada a través de los textos trenéticos, ocurre lo contrario, ya que, aunque el rapto sea procurado por la divinidad, y no llegue a concretarse la unión, sabemos de sus regalos y efectos porque quien vive el rapto será, ahora, a diferencia de la épica, quien exprese su pesar, que surge de la ausencia del ser amado y de la carencia de las cualidades que el ser amado posee.[301] Entonces, el rapto se nos presenta como *pathos*, manifestación de la divinidad que permanece insatisfecha y que, sin embargo, no libera a su víctima, sino que más bien notamos en el padecimiento de sus versos que la atormenta. Es por ello que el enamorado es considerado como un loco, un enfermo, puesto que al no poder saciar sus ansias por el otro, su sentir estará basado en la persecusión y los efectos que el *eros* ha infundido en sus sentidos.[302] Una imagen clara que nos ayuda a comprender tal manifestación la contemplamos en este bello fragmento de Íbico:

> En primavera los membrillos,
> regados por las aguas corrientes
> de los arroyos, allí en el jardín
> intacto de las Vírgenes florecen,
> y rebrotan y crecen los racimos
> bajo los tallos umbrosos de los pámpanos.
> Mas conmigo el amor no reposa en ninguna estación.
> Sino que como el tracio Bóreas,
> encendido por el rayo, precipitándose

[299] Cfr. C. Calame, 2002, pp. 24-25.
[300] Cfr., F. Rodríguez Adrados, 1986, p.30.
[301] Cfr. R. Kreimer, Op. cit., pp. 14.
[302] Cfr. A. Carson, *Eros the bittersweet: an essay*, Princeton, Princeton University, 1986, pp. 62-70.

desde la casa de Cipris, con abrasadores delirios,
oscuro e impertérrito asedia
con fuerza y desde el fondo
mi corazón.[303]

Este texto no solo ofrece las imágenes conocidas que conforman el universo erótico,[304] tales como las flores, el agua o el paso del tiempo, que no son utilizadas para indicar la fertilidad, sino para dar cuenta del constante fluir. Tenemos así los dos rostros del *eros*, el marcado por la unión universal, aludida en el primer referente de Vernant y, en la segunda parte, el erotismo trenético, manifiesto en un lamento: «Mas conmigo el amor no reposa ninguna estación», lo que indica un tormento constante que da cuenta del estado de rapto. Con respecto a esto refiere Bruno Gentili:[305]

> (...) l'idea cardine, che da un senso alle due contrapposte figurazioni del fiorente e sereno giardino delle Ninfe e di Eros/vento, è nella visione della vigile e costante presenza del dio una visione ambivalente, temporale rispetto al periodico rifiorire della natura a primavera, qualitativa in rapporto alla violenza e al folle ardore di Eros/Borea. L'amore non dà tregua né temporalmente né qualitativamente per la continuità e i modi della sua presenza; egli custodisce con fermezza e costantemente la sua vittima: *enkrateos pedothen phylassei ameteras phrenas*.[306]

Por supuesto, los elementos de la naturaleza erótica que han sido mencionados no son solo de carácter decorativo, sino que permiten observar la fuerza del arrobamiento. Todo lo que participa dentro del texto tiene que ver con el poder del deseo, con su padecimiento en quien lo vive a cada instante, y no puede desprenderse de su dominio, el *eros* lo custodia, vigila y somete, y aquí viene el punto fundamental: controla por completo a quien posee. Una muestra evidente es cómo la manifestación del mundo que nos presenta la voz lírica se encuentra sujeta al imparable capricho del *eros*, que produce en la voz un estado de dolor e incomodidad, del cual nos

---

[303] Íbico, Frag. 6D, Versión de C. García Gual, Op. cit.
[304] Cfr. G. Kirk, *Los poemas de Homero,* Madrid, Paidós, 1985, pp. 56-57; A.Villarrubia, Op. cit., pp. 50 ss.
[305] B. Gentili, «Eros custode: Ibico, fr. 286 P. E Meleagro AnthP. 12,157», *Studi Classici*, 87, 1984, 191-198.
[306] B. Gentili, Op. Cit., p. 192: (…) «la idea cardinal que da sentido a dos figuraciones contrapuestas del floreciente y sereno jardín de las Ninfas y de Eros/viento, está en la visión de la vigilia y la constante presencia del dios, una visión ambivalente, temporal respecto al periódico florecer de la naturaleza en primavera, cualitativa en correspondencia a la violencia y al loco ardor de Eros/Boreas. El amor no da tregua ni temporalmente ni cualitativamente por la continuidad y los modos de su presencia; custodia con firmeza y constantemente a su víctima: *asedia con fuerza y desde el fondo de mi corazón*». Traducción propia. Para la referencia de la traducción de los versos griegos ver en B. Gentili, nota 10.

percatamos por el uso de adjetivos como «abrasadores» y «oscuro», y además, contemplamos el impacto que genera cuando refiere a la figura del rayo, la fuerza y al asedio. Lo que esencialmente nos interesa apuntar con este fragmento es la forma en la que el hablante lírico asume el poder de *eros* como una fuerza que trastorna su sentido y transforma al mundo que se hace presente en su poética. Es esta la concepción de lo existente a través de la voz de la primera persona, que construye un mundo que es visto desde la perturbación.[307] Sobre esto volveremos más adelante.

Al igual que Afrodita sedujo a Paris, a Helena, o incluso ayudó a Hera para atraer a Zeus, también dentro de estos textos notaremos su intercesión, pero en esta ocasión el estado de rapto no llegará a feliz término como cuando los dioses y los héroes se unían, sino que, más bien, se mantendrá, y pasará a convertirse en un estadio de constante deseo por el amado, caracterizado por el dolor y el sufrimiento. Francisco Rodríguez Adrados señala que en toda la tradición trenética, y en la tradición lírica arcaica, el atacado por la fuerza del *eros* se manifiesta como un loco que ha sido afectado por ese algo que le ha atacado.[308] Recordemos que en la Grecia del período arcaico todo aquel que actuara contrario a las convenciones de la *polis* era considerado un perturbado raptado por capricho de alguna divinidad.[309] Por supuesto, quien estuviese afectado por alguna indisposición era visto por el resto de los *politai* como un elemento peligroso que alteraba el orden, por lo que constantemente se realizaban rituales de purificación. En el caso del enamorado, se le consideraba un raptado por Afrodita, quien bajo la concepción daimónica de dicha sociedad, arrastraba a sus víctimas a realizar actos no habituales e, incluso, al no saciar su imperante necesidad, a estadios donde no solo las sensaciones sino las acciones, se veían afectadas.[310] Por supuesto, dentro de la llamada lírica literaria,[311] la evidencia de esta condición

[307] Cfr. P. Giannini, «Eros e primavera nel fr. 286 Davies di Ibico», *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 335-346.
[308] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1995, p. 35.
[309] Cfr. L. Fernández, *Therapeia: la medicina popular en el mundo clásico*, Madrid, 1969, pp. 30-32; J. López Saco, «La enfermedad y la locura en Grecia», *Dikaiosyne*, 17, IX, 2006, pp. 188-192.
[310] Cfr. B. Simon, *Razón y locura en la antigua Grecia*, Madrid, Akal, 1984, pp. 46-47.
[311] Algunos estudios relacionan la producción de esta poesía erótica con el carácter ritual de la purificación y del hechizo, Cfr. C. Faraone, Op. cit., pp. 10 ss.

se da a conocer por la expresión de la afección a través del uso de la primera persona del singular.[312]

2.3.2.- *Eros*: la tradición del dolor. La poética erótica en Safo, Anacreonte, Teognis y Arquíloco

Desde la mélica trenética desarrollada en los rituales, el papel del corista principal, antecedente del lírico monódico, tenía un valor fundamental, puesto que transmitía, a través de su sufrimiento compartido al público, todo el dolor que implicaba la pasión que sentía. Por supuesto, cuando hacemos referencia a «su sufrimiento» y «la pasión que sentía», no podemos de ningún modo pensar que se tratase de un padecer privado, antes bien, y como lo hemos aclarado ya, se trata de un acto mimético, en el que el corista entra en un papel con un fin determinado.[313] Aún así, todas las afirmaciones las hace a través del uso de la primera persona del singular, recurso que se convirtió en el elemento principal de la lírica monódica, y, especialmente, en la de tema erótico.

Precisamente, esta referencia a partir de la primera persona es, a la vez, la clave para comprender la lírica y para adentrarnos en el estudio del *eros.* ¿Acaso poetas como Anacreonte, Arquíloco, Teognis o Safo, expresaron en sus poemas sus propios sentimientos? Existe una fuerte tendencia, cuando nos adentramos en una investigación sobre poesía erótica, a considerar los sentimientos que surgen de los versos de ciertos poetas como frutos de pensamientos personales; ya desde el primer capítulo[314] aclaramos que aún sobrevive esta discusión en los análisis de los fragmentos

[312] Cfr. F. Martinazzoli, Op. cit., pp. 72 ss.; C. Calame, 1992, pp. 32 ss.; C. Calame, 2002, pp. 17 ss.; J. Vernant, 2001, 60ss.; F. Lasserre, Op. cit., pp.85 ss.; F. Rodríguez Adrados, 1995, pp. 25 ss.

[313] La empatía dentro de la estética literaria griega ha jugado un papel fundamental tanto en la lírica como en la tragedia. G. Lessing, *El Laocoonte: o sobre los límites entre poesía y pintura*, Madrid, Orbis, 1985, pp. 67-68, explica con el *Filoctetes*, de Sófocles, la forma en que la empatía se convierte en el medio por el que el espectador y la obra se conectan. Al mismo tiempo que el que escucha el canto se admira por la belleza de sus palabras, también se siente atraído por la cercanía con la que lo enunciado se asimila a lo que en algún momento ha sentido. Barthes señala, además, que la empatía es el elemento fundamental del discurso erótico: «Las figuras se recortan según pueda reconocerse, en el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchado, experimentado. La figura está circunscrita (como un signo) y es memorable (como una imagen o un cuento). Una figura se funda si al menos alguien puede decir: «*¡Qué cierto es! Reconozco esta escena de lenguaje*».» p. 18. Las figuras significan, ante todo, para Barthes, retazos de discurso, aquellas cosas que son dichas sin un orden específico por el enamorado.

[314] Cfr. pp. 1-4.

de Safo[315] y, por supuesto, en los otros líricos que hemos mencionado.[316] Nosotros marcamos desde un principio una postura: no podemos pensar que dentro del pensamiento del período arcaico, y más concretamente dentro de los textos de los líricos, pudiera tenerse, como en el presente, una referencia clara de lo personal y lo público, de lo interno y lo externo, así como de lo corpóreo e incorpóreo.[317] Más bien, todo pensamiento que encontramos en los versos de estos líricos obedece a la referencia de una tradición que ya hemos estudiado: la mimética, tanto trenética como nupcial.

No obstante, la noción del *eros* que podamos comentar de tales poetas depende, de forma indispensable, del conocimiento de la figuración de la primera persona del singular y su sentido dentro de los poemas eróticos. Evidentemente, cuando observamos en los textos manifestaciones que refieren a un sentir «propio», no podemos dejar de preguntarnos cuál era la noción que en

---

[315] Existen estudios especializados en Safo que insisten en explicar las razones por las que basarse en una crítica biográfica resulta un esfuerzo infértil que solo logra estancar los textos de la poetisa. Cfr. M. Fernández-Galiano, «Safo», en *El Descubrimiento del amor en la Grecia Antigua*, Madrid, Universidad de Madrid, 1959; M. Lefkowitz, «Critical Stereotypes and the Poetry of Sappho», *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 14, 1974, pp. 113-123; G. Nagy, «Phaeton, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leukas: "Reading" the symbols of Greek Lyric», *Reading Sappho: Contemporary Approaches*, ed. E. Greene, California, California University, 1996, pp. 35-57; R. Sánchez, «Safo y sus discípulas», *Eikasia. Revista de Filosofía*, año IV, 25, 2009; J. Winkler, «Double Consciousness in Sappho's Lyrics, en *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex in Ancient Greece*», Nueva York, Routledge, 1990, pp. 162-187; A. Lardinois, «Who sang Sappho's songs?», *Reading Sappho: contemporary approaches*, pp. 150-172; J. Hallett, «Sappho and her social context: sense and sensuality», *Reading Sappho: contemporary approaches*, pp.125-142.

[316] W. Jaeger, Op. cit., p. 120 hace referencia al uso de esta persona poética en estos autores y argumenta que el poeta no está expresando su propio dolor o afección, sino que más bien, su uso consiste en que todo lo enunciado proviene de un sentir que se generaliza, se hace objetivo porque estetiza lo que expresa; convierte una experiencia humana en un hecho poético. Por otro lado, H. Read, *Imagen e idea: la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 170 ss. Afirma: «Hay, desde luego, narraciones personales, pero lo que le sucede a un hombre no es lo que un hombre es. No debemos pasar por alto el hecho de que así como los helenos no produjeron verdaderas obras de historia, fueron también incapaces de concebir un hombre individual en la plena realidad de su existencia.» Cuando Read hace referencia a la concepción individual nos damos cuenta de que su tratamiento alude a la noción de subjetividad que manejamos en el presente. Concepto que afirmamos como anacrónico para la Grecia Antigua, y más aún, para el período arcaico. Para mayor información sobre este dilema, cfr. O. Tsagarakis, *Self-Expression in Early Greek Lyric*, Palingenesia 11, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1977; S. Slings, «The "I" in Personal Archaic Lyric», *The Poet's «I» in Archaic Greek Lyric*, Amsterdam, VU University, 1990, pp. 1-31.

[317] Una disertación importante de la diferencia entre el pensamiento cartesiano, o de la subjetividad, con respecto a la *episteme* antigua del *yo* puede encontrarse en los siguientes trabajos: Cfr. J. Vernant, *Essais sur l'individualisme*, París, 1983. El capítulo titulado «De l'individu hors du monde á l'individu dans le monde» *Le Débat*, 13, 1981, pp. 33-67; J. Vernant, «Religion grecque, religions antiques», en *Religions, histories, raisons*, París, 1979, pp. 10-40; M. Foucault, *Historia de la sexualidad*, Tomo III, Madrid, Siglo XXI, 1995, pp. 56-58; Richard Sorabji, «Body and Soul in Aristotle», en la recopilación *Articles on Aristotle*, vol. IV (J. Bames, M. Schofield y R. Sorabji [comps.]), Londres, 1979, pp. 42-64; Charles H. Kahn, «Sensation and consciousness in Aristotle's Psychologie», Op. cit., pp. 1-31.

dicho momento tenía la «individualidad», término que hemos de manejar de forma sutil para adentrarnos en el problema de la primera persona del singular. En el primer capítulo hablamos de la consolidación del pensamiento de la *polis*, institución que se convirtió en el reservorio de los valores que forjaron al pensamiento del griego, especialmente dentro del período arcaico. Cada habitante de la misma cumplía una actividad en ella, allí, en la participación de cada integrante se formaba la noción del «individuo», pues la acción de cada hombre era un reflejo de los valores de la *polis* en cada uno de sus miembros. De tal modo, Vernant señala con respecto a esto lo siguiente:

> (…) el individuo no está delimitado ni unificado: es un campo abierto para la acción de múltiples fuerzas (…) En especial, esa experiencia aparece orientada hacia el exterior más que hacia el interior (…) la introspección no existe, más bien, todo es extroversión. De manera similar a como el ojo no es capaz de verse a sí mismo, el individuo mira al exterior para poder aprehender.[318]

Por supuesto, el uso de los términos que emplea el crítico francés, tales como «introspección» y «extroversión» son solo una figuración para que nosotros, lectores de estos tiempos, asimilemos con mayor agilidad lo que quiere señalar con respecto a esta concepción que tenían en aquel entonces; no se trata de que hubiese un mundo interno o externo, más bien, la ausencia de dicha distinción es la clave para comprender la imposibilidad de una noción subjetiva en dicha poesía. De tal modo que, según los ritos, y así se mantuvo dentro de la poesía, hablamos de «individuo» en el pensamiento arcaico, cuando aquel que participa de su *polis* se enuncia, y enuncia sus acciones en primera persona del singular, y determina rasgos que definen ciertas particularidades que son, por lo general, elementos sentimentales que no pueden ser expresados sino desde tal perspectiva.[319] Recordemos que el mundo era explicado a través de los dioses, y por ello, como tales figuras regían el sentido del destino humano, todo aquello que aconteciera al hombre, tanto de pensamiento, palabra, como de acción, respondía a dicho poder.[320] Aquellos que se expresaron enunciando *egō legein,* es decir, «yo digo», buscaban darle un sentido comunitario a

[318] J. Vernant, 2001, p. 215.
[319] Cfr. E. Dodds, Op. cit., pp. 39 ss.; B. Snell, Op. cit., pp. 51 ss.; W. Jaeger, Op. cit., pp. 117 ss.; J. Vernant, Op. cit., pp. 202 ss.
[320] Cfr. E. Dodds, Op. cit., pp. 39 ss.; W. Otto, Op. cit., pp. 60 ss.; C. Faraone, D. Obbink, *Magic Hiera: Ancient Greek Magic and Religion*, Oxford, Oxford University, 1991, pp. 33-59; C. Faraone, Op. cit., pp. 18 ss.

aquello que se les aparecía en la naturaleza. Werner Jaeger se expresa de forma clara con respecto a esta visión del mundo:

> El pensamiento humano se hace dueño de sí mismo, y así como aspira a someter a leyes universalmente válidas la vida entera de la *polis*, penetra más allá de estos límites en la esfera de la interioridad humana y somete también a los límites el caos de las pasiones.[321]

Es así como, precisamente en este período, nace una nueva perspectiva que busca explicar el sentido de todo aquello que existe en la naturaleza y de darle sentido y entendimiento a través de la palabra.[322] No solo los fenómenos naturales o la tan cuestionada pregunta de ¿qué es el qué?, sino también se busca dar razón de aquello que siente el hombre y los orígenes de tales circunstancias. Por lo que entendemos como una absoluta imprudencia hablar de subjetividad en términos contemporáneos y, más aún, pensar que tales expresiones poéticas se traten de manifestaciones subjetivas de los poetas arcaicos.[323] Por el contrario, coincidimos con Jaeger que:

> El pensamiento y el sentimiento del poeta griego permanecen siempre aun dentro de la esfera del yo nuevamente descubierta, sometidos en algún modo, a una norma y a un deber ser (…) El yo se halla, para los griegos, en íntima y viva conexión con la totalidad del mundo circundante, con la naturaleza y con la sociedad humana; no separado y aislado. (…) Podríamos decir, más bien, que en una poesía como la de Arquíloco el yo individual trata de expresar y representar en sí la totalidad del mundo objetivo y sus leyes.[324]

De tal manera que, expresarse bajo la primera persona del singular constituye una forma de comprensión de aquello que ocurre y que es asimilado a la verdad humana. El yo, que es, entonces, la voz lírica, no se encuentra, como refiere Jaeger, fuera del mundo, antes bien, es otra explicación del mismo, por lo que al leer *egō* en alguno de estos poemas nos encontramos con una expresión que muestra qué es lo que le ocurre al conjunto de los hombres, a través de una

---

[321] W. Jaeger, Op. cit., p. 128.

[322] Sobre esto Cfr. Kirk y Raven, M. Schofield, *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos, 2008; W.Guthrie *Historia de la filosofía griega*, Madrid, Gredos, 1984; W. Jaeger, *La teología de los primeros filósofos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.

[323] Incluso, consideramos imprudente plantear el sentimieto personal de cualquier poeta en su obra, cfr. J. Culler, *Introducción a la teoría literaria*, Barcelona, De Bolsillo, 2008, pp. 90 ss.; E. Paglialunga, Op. cit., pp. 30 ss.; T. Eagleton, *Cómo leer poesía*, Madrid, Akal, 2007, pp. 108 ss.; J. Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 45 ss. ; F. Rodríguez Adrados, «Poeta y poesía en Grecia», *Temas de cultura Clásica*, Madrid, 1975, pp. 7-67. En el capítulo I hemos abordado este tema.

[324] W. Jaeger, Op. cit., p. 119.

experiencia que manifiesta un individuo. El hablante lírico resulta, entonces, un recurso para dar a comprender un fenómeno. Acerca de esto, Lessing opina que el arte griego, tanto en la poesía como en las expresiones plásticas, buscaba el placer estético, y tal placer se encontraba en la identidad que podía crearse entre la obra y quien asistía al teatro, escuchaba las composiciones líricas o veía una escultura o pintura.[325]Por supuesto, dentro de la poesía esto tuvo un mayor impacto, ya que lo que escuchaba el espectador eran manifestaciones que, al mismo tiempo que participaban de ideas del colectivo, también le afectaban de forma particular; así, cuando se trataba sobre el placer, la muerte o cualquier elemento inquietante, la única forma en que el arte podía conmover, era ilustrando desde la individualidad algo que tenía un carácter universal.

Es la identidad creada en la literatura el lugar de la expresión más sincera de la naturaleza humana, indica Lessing, donde el hombre no solo puede reconocer las cosas como son en la esencia de lo humano, sino que, también, por medio de ella, conoce cómo podrían llegar a ser; por ello, es la poética el espacio desde el que se puede dar rienda suelta a la expresión de los sentimientos del hombre, y donde pueden conocerse a plenitud todas las vivencias que lo acompañan, pero estas no serían comprendidas sin antes no haber sido interpretadas por el individuo. Expresa Nietzsche en lo referente a esta verdad en el hacer poético del lírico:

> (…)las imágenes del lírico no son, en cambio, otra cosa que él mismo, y sólo distintas objetivaciones suyas, por así decirlo, por lo cual él, en cuanto centro motor de aquel mundo, le es lícito decir «yo» (…) la única yoidad verdaderamente existente y eterna, que reposa en el fondo de las cosas (…)[326]

Como hemos señalado en varias oportunidades, aunque en la poesía mélica se asuma la primera persona como forma directa de enunciación, esto no nos permite acceder a la intimidad del poeta,[327] antes bien, todo lo contrario, el estetizar una pasión convierte una afección en un

[325] Cfr. G. Lessing, Op. cit., pp. 49 ss.
[326] F. Nietzsche, *El origen de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 2011, p. 66.
[327] Aunque dentro de tales composiciones leamos los nombres de los poetas, no se trata de marcar una tendencia personal, sino más bien de una convención de estilo que se tenía para el momento, donde la *sphragis*, o sello, simplemente nos presentaban los orígenes de aquellas letras, cfr. F. Rodríguez Adrados, 1986, pp. 133 ss.

sentimiento vivo y universal, por el que otros también se sentirán identificados.[328] Si bien las cuitas de amor son recitadas por la primera persona, en realidad nos encontramos con la esencia misma del sufrimiento y una de las maneras de experimentarlo como hecho estético; es por ello que aunque Arquíloco hable de su dolor, no será el dolor inherente de Arquíloco, sino, como dice Nietzsche: (…)«es tan sólo una visión del genio, el cual no es ya Arquíloco, sino el genio del mundo, que expresa simbólicamente su dolor primordial en ese símbolo que es el hombre Arquíloco».[329] La primera persona se convierte en la imagen de un individuo que tiene una experiencia erótica; es así como dicha experiencia manifestada en los textos de Arquíloco, Anacreonte o Safo es, a su vez, vista como el padecimiento de un individuo que la vive en el poema, pero al mismo tiempo, del hombre, *anthropos*.[330] Vernant explica cuál es el papel de la primera persona dentro de estos textos arcaicos:

> (…) el autor, gracias al empleo de la primera persona otorga al yo un aspecto particular de confidencia, expresando su propia sensibilidad y confiriéndole el alcance general propio de un modelo de topos literario (…) Formulada en lengua característica del mensaje poético, eso que cada cual siente individualmente a manera de emoción en su fuero interno toma cuerpo y adquiere una especie de realidad objetiva.[331]

Esta es la definición del hablante lírico, el cual es expresión que busca explicar por medio de síntomas, alusiones físicas, y de referencias mitológicas, un fenómeno universal, retratado en la imagen del individuo, el cual toma la referencia del cuerpo para asimilar una «realidad objetiva». Es así como el único modo que existe para explicar una afectación es a través de la expresión del *egō*; ya los coristas trenéticos lo hacían cuando lamentaban la pérdida de un amor. Al mismo tiempo, la imagen del individuo proporcionada mediante la afirmación de una primera persona

[328] Cfr. I. Bordelois, *Etimología de las pasiones*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006, pp. 25 ss.; C. Gurméndez, *Sobre el amor*, Barcelona, Anthropos, 1985, pp. 48 ss.; C. Gurméndez, *Tratado de las pasiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 90 ss.; E. Trías, *Tratado de la pasión*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 19-20.
[329] F. Nietzsche, Op. cit., p. 67.
[330] Existen múltiples estudios filológicos que explican el uso y significado de la primera persona del singular como recurso poético en los temas de los líricos griegos. Tales autores afirman que el uso de la primera persona del singular y la primera del plural eran utilizados del mismo modo para representar un sentir comunitario, y con el uso del «yo» en la lírica coral se ha demostrado que queda abolida toda idea que permita pensar que dichos poemas tenían un carácter personal, cfr. M. Kaimio, «The Chorus of Greek Drama within the light of the person and number used», *Comentationes Humanarum Litterarum*, 46, Helsinki, 1970, pp. 30-51; A. Lardinois, Op. cit., pp. 160-164; H. Fränkel, Op. cit., p. 170.
[331] J. Vernant, 2001, p. 214.

gramatical que padece, resulta de fundamental apoyo para la interpretación de lo erótico, ya que no es un *egō* que se presenta de forma libre, sino que, más bien, su discurso está mediado por el rapto, [332] sobre el cual hemos dicho algunas cosas. De tal manera que, cuando un individuo se expresa sobre su convalecencia, no es él quien habla mediante su poesía, sino que su experiencia se sustenta en el poder de la divinidad que lo arropa. Este arrobamiento, como habíamos ejemplificado con el fragmento de Íbico, es causado por el impacto que produce lo bello en la mirada. De este modo, Calame expone:

> Eros emana de la mirada del objeto que suscita el deseo para invadir al sujeto que desea (…) La acción de Eros de mirada penetrante provoca a través de la vista un estado de enamoramiento que puede ser asumido como *mi* estado.[333]

La cita de Calame nos deja claro el punto que venimos tratando en las líneas precedentes: «La acción de Eros de mirada penetrante», es decir, del deseo que ataca y que proviene de la mirada del amado o de ver en el amado lo deseable, «provoca a través de la vista un estado de enamoramiento que puede ser asumido como *mi* estado». Es evidente, y digámoslo de una vez, que los estados emocionales que padece la voz lírica no vienen solos, por el contrario, son acciones que no le pertenecen, que le toman indefenso y, precisamente, al ser raptado por la divinidad, la cual actúa desde el cuerpo[334] del enamorado, es como podemos asumir el estado de deseo como «propio», como dice Calame: «que puede ser asumido como *mi* estado». Como habíamos disertado anteriormente con referencia a la intervención de Afrodita, especialmente en

[332] Cfr. H. Fränkel, Op. cit., p. 153.
[333] C. Calame, Op. cit., p. 25.
[334] La noción de cuerpo en la Grecia arcaica es muy diferente de la clásica. La corporeidad griega en el período arcaico no establece distinciones entre cuerpo/alma, antes bien, el individuo era un bloque completo en el que cualquier afección, fuera física o anímica, era expresada mediante un discurso corporal. Dice J. Vernant, 2001, p. 17: «La misma palabra es utilizada para referirse a estos diferentes planos; por el contrario, no existe ningún término adecuado que designe el cuerpo como unidad orgánica, como soporte de las múltiples funciones vitales y mentales del individuo. (…)En tanto que el hombre vive, es decir, que se encuentra habitado por la fuerza y la energía, que es recorrido por pulsiones que le mueven y conmueven, su cuerpo tiene un carácter plural. Es la multiplicidad lo que caracteriza el vocabulario griego de lo corporal, incluso cuando se trata de expresarlo en su totalidad.». Cfr. G. Reale, *Corpo, anima e salute. Il concetto di uomo da Omero a Platone,* Milano, Raffaello Cortina Editore, 1999, pp. 16 ss.; M. Katz, «Sexuality and the body in Ancient Greece», *Mètis,* 4, 1989, pp. 155-179; D. Daturi, «El concepto homérico de cuerpo y la revolución socrática», *Dialnet, Revista electrónica,* https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5492954.pdf consultado: 01 de enero del 2017.

el Canto XIV, de la *Ilíada,*[335] lo que hace que el amante se enamore tiene que ver con los elementos que la divinidad ha otorgado al amado; estas cualidades son las que lo convierten en objeto de deseo. Se hace objeto, precisamente, porque hace al que es amado tener la propiedad de ser amado, con el favor de elementos que son por naturaleza deseables. Así, el amante percibe tales elementos atractivos y queda atrapado porque son irresistibles. Este evento, dentro de tales textos, lo percibimos por medio de la manifestación de la voz lírica, quien en su cualidad de decir «yo»,[336] se enuncia como sujeto gramatical.[337] Así por ejemplo tomamos de Anacreonte:

> (…) Kleobouloi d'agathos geneo
> symboulos, ton emon g'erot',
> o Deonuse, dechesthai.[338]
>
> Kleoboulou men egog' ereo,
> Kleobouloi d' epimainomai,
> Kleoboulon de dioskeo.[339]

En ambos fragmentos observamos la evidente mención de la primera persona. En el primero, por el uso del pronombre reflexivo *emon,* en caso acusativo, es decir, «mi», y en el segundo, expresado directamente en el pronombre personal *ego,* y, además, por las conjugaciones verbales.[340] Recordemos la cita de Calame, donde se afirma que la atracción que produce el *eros* pasa a ser asumida como «*mi* estado», forma que presenta con claridad la manera cómo afecta esta fuerza divina. Aquel que desea ha pasado a enunciarse a través de la primera persona porque la propia potencia del *eros,* comprendida como fuerza daimónica manifiesta su poder a partir de la forma en que afecta al individuo.

---

[335]Cfr. pp. 49-57

[336] Cfr. Versión de C. García Gual: Anacreonte, Fragmentos: 3, 5, 6, 20; Safo, Frags. 7, 6.

[337] Cfr. I. Froma, J. Winkler, D. Halperin, *Before sexuality: The construction of Erotic experience in the Ancient Greek World,* Princeton, Princeton University, 1991, pp. 228 ss.; C. Faraone, Op. cit., pp. 19 ss.

[338] Anacreonte, Frags. 2D, vv. 9-11:
(…) «Sé tú de Cleóbulo un buen
consejero, y que acepte,
oh Dioniso, mi amor.»

[339] Anacreonte, Frag. 3D:
«A Cleóbulo yo amo,
por Cleóbulo enloquezco,
de Cleóbulo ando prendado».

[340] Encontramos en este último fragmento que los tiempos verbales están en primera persona del singular del presente: «*ereo*», amo; *epimainomai,* «enloquezco»; *dioskeo,* «ando prendado», unión del adjetivo *dios*», «brillante», «luminoso» y del verbo *keimai,* «estar abatido».

Así el *eros* se asume como la circunstancia en la que el individuo se encuentra intervenido y se ha distanciado del colectivo en contra de su voluntad. El rapto del que hacíamos mención en la revisión de la épica interviene aquí del mismo modo, con la misma intensidad; pero, ahora, lo comprendemos desde aquel que lo padece, y, justamente, esta lírica erótica asume la primera persona como la expresión de un cuerpo perturbado que se queja, desea y a veces, es feliz. De tal manera que las referencias al individuo se contemplan al mismo tiempo como una visión directa del *pathos*, que es vivido con mucha fuerza debido al carácter de incompletud e insatisfacción que padecen los hablantes líricos, pues, al no encontrar la posibilidad de trabar la unión, viene el dolor. Con ello, se convierte la voz lírica en un cuerpo desde el que se hacen «objetivas» las experiencias amorosas.[341]

Ahora bien, hemos hablado a lo largo de este recorrido, de forma elemental, de dos maneras de concebir el *eros* a través del rapto amoroso, que son presentadas con toda claridad por el poeta Teognis en una parte de sus elegías:

> Amargo y dulce, amable y cruel
> es el amor para los jóvenes, oh Cirno, hasta que es satisfecho;
> porque, si se logra satisfacerlo, se convierte en dulce; mientras
> que si no se logra
> a pesar de intentarlo, es ésta la desgracia más dolorosa de todas.[342]

Precisamente, si el amor logra ser satisfecho, se convierte en lo más dulce. Así recordamos las uniones sagradas, donde Zeus y Hera se unen en feliz enlace, o Paris y Helena; así también pensamos en los goces placenteros de Afrodita planteados en la primera elegía de Mimnermo.[343] Pero, también se nos presenta otro rostro: el amargo, que llega a convertirse en la desgracia más dolorosa de todas; es este el punto en el que encontramos la postura del hablante lírico dentro de

[341] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1995, pp. 30 ss.; F. Rodríguez Adrados, 1981, pp. 140 ss.; C. Calame, 2002, pp. 24-25.
[342] Teognis, 1353 ss., trad. E. Suárez de la Torre, *Elegíacos griegos*, Madrid, Gredos, 2012.
[343] Mimnermo, Frag. 1D, versión de C. García Gual, Op. cit.

la mélica griega. Se trata de relaciones asimétricas[344] en las que a causa del deseo no saciado, este ataca vorazmente a su víctima infundiéndole terribles congojas.

Cuando revisamos en perspectiva la poesía mélica de tono erótico, nos damos cuenta de que evidentemente está caracterizada por la expresión de un deseo, una necesidad latente que busca ser calmada, esta es la necesidad del otro, causante del estado de ansia en el que se encuentra el hablante lírico. Por supuesto, como hemos dicho, esta unión no es posible y, por tanto, asimétrica. Aunque no pueda darse, la voz lírica vive en la constante esperanza de alcanzar al amado, pero en el desarrollo de su anhelo, sufre, como lo expresa Teognis; pero es un dolor que le es proporcionado por el poder de la divinidad que lo habita, y no le permite alcanzar paz y sosiego.

Para comprender un poco más esto, recordemos el pasaje en el que Paris, encendido de amor, desea ir al lecho con Helena. Paris se presenta desesperado, literalmente distanciado por Afrodita del lugar en donde tendría que estar. Ahora bien, situemos la imagen de Paris en el contexto del *eros* asimétrico, sin Helena en escena, sin la posibilidad de hacer fluir el fuego que le quema ante la belleza de su amada: Paris sufriría, al punto de sentir cómo cada parte de su cuerpo es afectada, porque iría poco a poco siendo más afectado por el poder del *eros* que, bajo dicha circunstancia, no puede ser calmado. Pero, si el narrador de la épica nos hubiese informado de este suceso, no lo habríamos visto más que como un loco, un poseso que declama disparates, un enfermo, tal como lo enunció Héctor. Sin embargo, la estética de los mélicos es diferente, para comprender el sufrimiento es necesario observar de forma directa cuáles son los efectos de ese *pathos* que se ha convertido en dolor. Aún así, no entenderíamos que es erótico si desconociéramos su origen, razón por la que se nos presenta de forma constante la figura del amado, imaginada desde la perspectiva del deseo. Con esto queremos decir que el dolor ya no solo es un elemento circunstancial dentro de la lírica, sino que ha pasado a ser la perspectiva desde la que el la voz poética refiere lo que siente. Calame lo explica del siguiente modo:

[344] Cfr. C. Calame, 2002, pp. 26 ss.; F. De la Maza, *Erotismo homosexual en la Grecia antigua*, México, Oasis, 1985, pp. 10 ss.

> (…) la distinción entre amores satisfechos y amores insatisfechos coincide más bien con la línea divisoria de los modos de enunciación: de un lado, narración—épica, pero también mélica—; del otro, enunciado del yo—esencialmente mélico—. Así, los actores de la narración son los dioses o los héroes—Zeus y Hera o Paris y Helena en la Ilíada (...) Para ellos, Eros se convierte rápidamente en deseo urgente (himeros) que se satisface en la unión sobre un blando lecho; los poetas mélicos en su papel de narradores-locutores deben contentarse la mayoría de las veces con sufrir los efectos deletéreos de un Eros lacerante, que no consiguen satisfacer.[345]

Lo interesante de esta referencia es el doble papel que juega la voz lírica ante el *eros,* enunciada como *narrador-locutor:* locutor porque expresa de primera mano un sentir, un sufrimiento pero, al mismo tiempo, narrador porque nos transmite cómo el *eros* afecta; en esta forma presenciamos cómo a través de la palabra, al mismo tiempo que se expresa en primera instancia lo que se experimenta, se narra una vivencia general provocada por la insatisfacción del *eros.* Cuando la voz lírica va desnudando lo que le ocurre nos muestra, del mismo modo, cómo actúa *eros,* cuál es su fuerza y sus procedimientos, que no solo ocurren en un poema, sino en todos.

Pero, ¿cómo comprender el funcionamiento del *pathos* en esta poética? Dodds, al revisar el pensamiento del período arcaico[346] refiere que en dicho contexto todo aquello que le ocurriese al hombre era asumido como un padecimiento divino y, en algunos casos, se les reconocía como locuras, las cuales pueden clasificarse en cuatro estadios:[347] el de la locura del poeta, del poseído por Dioniso, del adivino y por último, de la locura del enamorado. Lo que llama especialmente la atención de Dodds, es que tanto los que son raptados por las Musas, Dioniso y Apolo no tienen lucidez de lo que les ha ocurrido; tras haber estado en trance, actúan como si nada. Pero en el caso del enamorado, sí sabe lo que le está ocurriendo, de hecho, como muchas veces se lee en distintos fragmentos:

---

[345]C. Calame, 2002, pp. 66-67.

[346] Es interesante observar en el texto de Dodds cómo el pensamiento arcaico mantiene ciertos planteamientos religiosos de la épica. Dicha perspectiva coincide en que la realidad del hombre está dominada por fuerzas ajenas al hombre, las cuales lo coercionaban y llevaban a hacer cosas fuera de lo cotidiano. Es muy claro verlo en distintas partes tanto de la *Ilíada* como de la *Odisea.* Por ejemplo, en el Canto II de la *Ilíada,* con la intervención de Atenea sobre las decisiones de Odiseo; o en la clara imagen de Zeus volcando la fortuna del combate a los troyanos, en el Canto VII. En la sociedad arcaica, de la *polis* naciente, igualmente presenciamos este pensamiento. Dodds ha decidido nominarla como la sociedad del temor y la vergüenza, ya que el concepto fundamental que dominaba al hombre era el de la justicia, *dikaiosyne,* modelo de la retribución divina, por lo que no seguir los preceptos de la *polis* y dejarse arrastrar por las pasiones infundidas por la divinidad resultaba un evento deplorable que convertía a la luz de la comunidad a quien lo padecía en un loco, aislado, cfr. E. Dodds, Op. cit., pp. 39 ss.

[347] Cfr. E. Dodds, Op. cit., pp. 60 ss.

Echándome de nuevo su pelota púrpura
Eros de cabellera dorada
me invita a compartir el juego
con la muchacha de sandalias de colores.[348]

O también:

Eros de nuevo por decisión de Cipris,
Inundándome el corazón, dulce me alegra.[349]

El enamorado reconoce que Afrodita o Eros le afectan, pero es una lucha ante la cual no puede resistirse, y es, precisamente, por medio de ella como construye sus poemas a través del pesar. Como no puede concretarse el deseo, los textos aluden a lo que señala Calame: «Todo sucede como si, a falta de una completa realización sensual, las palabras del poeta vinieran a sustituir el acto, para sublimar—por así decirlo—su imposibilidad».[350] Es así como el acto erótico aunque no se dé concretamente en la unión física, se da en esta poesía a través de un fuerte deseo que comprende la presencia de dos elementos fundamentales: un hablante lírico poseido por el *eros* y un objeto de deseo. Lo que nos queda claro, antes de explicar con puntualidad los términos que hemos enunciado, es que se trata de un vínculo en el que no se concreta la unión carnal y que aunque se pronuncie desde la soledad de la voz poética, también tiene la misma intervención y función del acto erótico: la divinidad que afecta y el amado al que se dirige el deseo. Aurora Luque, por su parte, manifiesta que dentro de la lírica se estructura una triangulación entre amado—Afrodita/Eros—amante, dada de la siguiente manera:

> De acuerdo con esta red de relaciones, los poemas se estructuran o bien bajo la forma de alocución del amante a la divinidad, o bien como una reflexión ante terceros acerca del poder incontestable del dios o la diosa. El amado permanece a menudo en la penumbra, casi como un obstáculo. El amante suele hablar de su propio trastorno en tercera persona: es Eros quien actúa a través de él.[351]

[348] Anacreonte, Frag. 5D.
[349] Alcmán, Frag. 101D.
[350] C. Calame, Op. cit., pp. 69-70.
[351] A. Luque, 2002, p. 14.

Como bien especifica la cita de Luque, el amado permanece en la sombra, poco o nada es lo que se nos revela de su imagen, mientras que el amante es quien adquiere protagonismo del siguiente modo: «El amante suele hablar de su propio trastorno en tercera persona, pues es Eros quien actúa a través de él», Cuando Luque expresa que el amante habla de su locura en tercera persona, alude a dos cosas: en principio, que, como se ha observado, la voz lírica manifiesta desde la primera persona un malestar, pero, como sabemos, el mismo proviene de la acción de Eros o Afrodita, por tanto, al mismo tiempo que obedece a diversos síntomas que se manifiestan en el cuerpo del hablante, que es lo que hace a la voz lírica emitir su mensaje en primera persona, también se refiere a las dolencias como ataques externos, lo que genera que el trastorno se exprese como propio, y a la vez como ajeno, como la acción del dios que se da a través de él. De tal manera, todo lo que le ocurre tiene que ver con la fuerza que ejerce la divinidad en su ánimo. Con esto, nuevamente, aparece ante nosotros la reflexión de la voz lírica como un *narrador-locutor*.[352] El que habla, en concreto, es el dolor ante la necesidad de llevar a término el deseo, es el que a la vez perfila al hablante lírico como «sujeto erótico», quien también figura un mundo a través de sus efectos.

¿Qué observamos, pues, en la generalidad de los poemas eróticos que conocemos de los líricos-monódicos? Hemos hecho referencia constantemente a un punzante sufrimiento, al rapto, a un hablante aquejado y, también, a una imagen que provoca un fuerte deseo, cada uno de estos elementos está relacionado con la figura central presente en dichos cantos eróticos: la voz poética, quien es el enamorado mismo, el cual desarrolla clamores de lamentos en las composiciones. Es por esta razón que Calame define al *erastes* del siguiente modo:

> Provocado por otro, eros es deseo pasional del otro, que convierte a aquél o a aquella a quien golpea en «sujeto que desea» o «en sujeto sexual», lo pone de repente en reacción con el objeto del deseo amoroso.[353]

[352] Cfr. C. Calame, 2002, pp. 66-67
[353] C. Calame, 2002, p. 25.

Tales estados, como es apreciable en la referencia de Calame, son el del deseo que se establece en tanto que existe un objeto del *eros* y un sujeto que desea.[354] Comprendemos, como hemos señalado, entonces, al «sujeto erótico», como aquel que padece el rapto y emite desde la primera persona su necesidad del otro, es decir, el objeto de deseo que se convierte, en estos textos, en una figura inabarcable que reúne en su cuerpo las necesidades, *eros, pothos e himeros,* del que desea.[355] Evidentemente, con cuerpo nos referimos a la imagen que dentro del poema se construye sobre la figura del ser amado, comprendido, como hemos observado en la tradición, como un ser bello que atrae.[356] El amado es el «otro», figura que se hace objeto en el poema en tanto que imagen, cuya única razón en el texto es la justificación de la existencia del deseo. Es objeto porque no actúa, sino que su forma es ideada por quien maneja el discurso, esto es, el «sujeto erótico» y es la otra parte del vínculo.[357] Tal relación puede verse ejemplificada en este fragmento de Anacreonte:

> A Cleóbulo yo amo,
> por Cleóbulo enloquezco,
> de Cleóbulo ando prendado.[358]

En este fragmento encontramos de forma explícita los tres elementos esenciales del *eros* trenético: la voz lírica que se afirma a través del *ego* y de los verbos en primera persona: amo (*ereo*), enloquezco (*epimainomai*) y ando prendado (*dioskeo*); el segundo, el objeto de deseo, en este caso, Cleóbulo, que interviene como complementos directo y circunstancial y, por último, el propio conflicto generado por el *eros,* afirmado en los propios verbos. Es este el conflicto que padece el hablante lírico que, convertido en sujeto del *eros,* manifiesta cuál es su necesidad y también nos revela cómo interviene la acción del *eros.* Lo erótico depende de la relación poética que se establece entre el sujeto y el objeto amoroso, ya que es solo ésta la voluntad del dios que lo ha intervenido en el rapto.[359]

---

[354] Entendemos sujeto, estrictamente, en los términos proferidos en la cita de C. Calame, 2002, p. 25.
[355] Cfr. A. Carotenuto, *Eros y Pathos: matices del sufrimiento en el amor,* Santiago de Chile, Cuatro vientos, 2006, pp. 27 ss.
[356] Cfr. F. Lasserre, Op. cit., pp. 40 ss.
[357] Cfr. R. Barthes, Op. cit., pp. 99 ss.
[358] Anacreonte, Frag. 3D.
[359] Cfr. E. Cantarella, *L'amore è un dio: il sesso e la* polis, Milano, Feltrinelli, 2007, pp. 103-104; J. Díaz-Regañon, «Anacreonte: notas críticas a sus fragmentos», *Revista digital Dialnet,* consultado: 19 de septiembre del 2016.

Lo particular de la intervención divina es que observamos dentro de la estructura de los poemas la constante tensión entre el «sujeto erótico» y el deseo que actúa a través de su cuerpo en el poema. Esta tensión a la que nos referimos se observa en las maneras en las que son empleadas las hipóstasis, las cuales son la imagen misma de la divinidad interviniendo. Así, el *eros* se nos presenta como sustantivo,[360] agente causante de la perturbación, como entidad a la que se refiere en tercera persona como atacante[361] o, también, como verbo[362] porque es el deseo el que actúa a través del hablante lírico.[363] En este sentido, Bruno Snell sostiene:

> And since it is understood that, love is not a private whim, not a subjective affectation, but an experience of supra-personal, of divine dimensions the lover cannot but find his way to some reality, through the agency of his individual passion.[364]

Este impacto recibido por el «sujeto erótico» se mantiene de forma latente y espera ser consumado; esta espera es la que concebimos como vínculo erótico o estado de anhelo. Dicha relación es definida por Rodríguez Adrados como: «La persona amada tiene, objetivamente *eros, pothos, himeros* y la que ama lo tiene subjetivamente».[365] De tal modo que esta es la necesidad del amado que expresa la voz lírica, que explicaremos por medio de este fragmento:

> Oh niño con mirar de doncella,
> te persigo, y tú no me escuchas,
> ignorando que de mi alma
> tú conduces las riendas.[366]

---

[360] Anacreonte, Frag. 34P; Arquíloco, Frags. 104D, 29 118D, 120D; Safos, Frag. 137 D, 50D.
[361] Cfr. A. Luque, 2002, p. 14; A. Carson, 1986, 62 ss.; C. Faraone, Op. cit., pp. 43 ss.
[362] Anacreonte, Frag. 3D, 79D; Safo, Frag. 27D, 40, 41D, 96D.
[363] Cfr. C. Calame, 2002, p. 23; F. Rodríguez Adrados, 1995, pp. 21 ss.
[364] B. Snell, Op. cit., p.54: Traducción propia: «Y desde que es comprendido como tal, el amor no es un capricho, no es una afectación subjetiva, más bien, es una experiencia supra-personal, de dimensiones divinas, donde el amante no puede sino encontrar su camino hacia alguna realidad, a través de la agencia de su pasión individual». Compréndase «agencia» en el sentido de «complemento agente».
[365] F. Rodríguez Adrados, 1995, p. 44.
[366] Anacreonte, frag. 4D.

La última frase del fragmento es muy significativa: «ignorando que de mi alma tú conduces las riendas». En primer lugar, el acto de ignorar ya indica el carácter de no correspondencia establecido entre quien realiza la solicitud amorosa y quien no la devuelve, lo que se convierte en un tormento para la voz lírica. En segundo lugar, confirmamos lo señalado por Rodríguez Adrados, pues, el «sujeto erótico» siente deseo y atracción, gracias a la intervención del *eros*, por el cual se muestran las cualidades deseables a través del cuerpo del doncel. Rodríguez Adrados enuncia este punto como lo «objetivo», puesto que el «sujeto erótico» nos conduce, a través de su perspectiva, a contemplar al joven por medio de su deseo y admiración y es así como solo podemos concebirlo como bello, carácter definitorio del objeto de deseo.[367]

Otro aspecto interesante es que en el fragmento no se presencia una relación física, *philotes*, como sí podíamos afirmarlo en la épica; por el contrario, solo encontramos un anhelo incumplido que, aún así, está presente en la tensión entre la necesidad del hablante lírico y la reticencia del objeto de deseo. El «sujeto erótico» contempla su deseo pues, como locutor, expresa lo que le produce el objeto de deseo, pero interviene también como narrador porque explicita la acción de la divinidad que es la que conduce los sentidos. Por tanto, la presencia del «sujeto amoroso» solo se justifica en tanto que desea al objeto que le rechaza y, al ser rechazado, su existencia como voz lírica enfrenta las consecuencias de tal frustración: el dolor. Esto demuestra el uso de la primera persona como una figuración cuyo deseo por el amado está atravesado por el sufrimiento del rechazo amoroso, expresando así su sentido de incompletud[368] a raíz de un anhelo que lo ha dejado paralizado.

En este sentido, como hemos señalado, el erotismo se entiende por medio del vínculo entre «sujeto erótico», el *eros* y el objeto de deseo; aunque este enlace no sea carnal y concreto, así como tampoco recíproco, en sus lamentos el «sujeto erótico» está en la constante búsqueda de unión al objeto por medio de su deseo; este acto de anhelar también es comprendido como vínculo, puesto que el propio arrebato proporcionado por la divinidad es el que permite, dentro

[367] Cfr. K. Dover, Op. cit., pp. 141 ss.
[368] Cfr. R. Barthes, Op. cit., pp. 54-59.

del poema, relacionarlos.[369] Dicha relación se da porque el *eros* provoca un estado de enamoramiento que puede ser asumido como propio, esto significa que el *eros* conforma la manera de ver del individuo a partir del instante en que se deslumbra con el amado. Al ser conmocionado por tal deslumbramiento, el amante desea, es rechazado por el amado y, al recibir el repudio, sufre, consistiendo el vínculo en este conjunto de relaciones. Así mismo, el «sujeto erótico» es considerado de tal forma porque reconoce al *eros* como responsable de los dolores que le aquejan, dejándose llevar, a su vez, mientras se queja, por las perturbaciones del mismo.[370]

Sin embargo, ¿qué caracteriza el dolor que padece? En la poesía erótica de autores como Arquíloco y Anacreonte, el dolor es visto como una consecuencia del *eros*, que se presenta cuando el mismo ataca y cuando no es correspondido. El primer caso es concebido como *pothos* y el segundo, como *himeros*, ambos se encuentran presentes en estos fragmentos y constituyen una visión desesperada del «sujeto» que desea:[371] *pothos* como el dolor desgarrador por el impacto del *eros* en el cuerpo del enamorado,[372] la impresión que describe Arquíloco: *alla m'ho lusimeles, o taire, damnatai pothos*,[373] e *himeros,*[374] como el sufrimiento ante la ausencia del objeto de deseo,[375] de tal modo lo expresa Safo en el Himno a Afrodita, cuando suplica a la diosa que le conceda el favor: *ossa de moi telessai thumos imerrei*.[376] Aunque se distingan terminológicamente, estas formas del deseo se contemplan en el poema de la misma forma: como una parálisis padecida por el «sujeto de deseo», quien se ve imposibilitado por el *eros*, presentando en los textos el supremo poder de la divinidad y el daño que le infringe en su presencia punzante.[377] Este estado es definido por Loraux de este modo:

[369] Cfr. R. Kreimer, Op. cit., p.45.
[370] Cfr. E. Sanders y C. Thumiger et alii, *Eros in Ancient Greece*, Oxford, Universidad de Oxford, 2013, pp. 2 ss.
[371] Ambas son hipóstasis, Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1981, p. 125.
[372] Arquíloco, Frags. 104D, 118D, 120 D; Safo, Frag. 96D.
[373] Versión de M. Ferraté, *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, El Acantilado, 2000. Arquíloco, 118D, 120D: «¡Pero el que rompe los miembros, amigo, me vence: el deseo».
[374] Safo, Frag. 1D, 2 2D.
[375]C. Calame, 2002, pp. 36 ss.; A. Luque, 2002, pp. 17 ss.
[376] Safo, 1D, vv. 26-27: «cúmpleme que logre cuanto mi ánimo ansía».
[377]Cfr. M. Ciavolella, *La malattia d'amore dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 16 ss.

> La estructura griega del deseo es tal que, a fin de aproximarse a lo que vuela y siempre se escapa, es preciso tener alas. Pero al mismo tiempo, la estructura griega del deseo es tal que, frente al objeto alado, uno se halla dolorosamente privado de las mismas.[378]

Cuando el «sujeto» es atacado por el deseo, *pothos*, percibimos en su discurso dos elementos claves: el primero, una dolencia incontrolable que no le permite sino quejarse, y el segundo, la expresión de la razón de dicho padecimiento, sea el *eros* mismo, o el objeto de deseo. Queda el infortunado sin aliento, con los huesos literalmente atravesados: *dustenos enkeimai pothoi apsuchos, chalepeisi theon oduneisin eketi peparmenos di'osteon*.[379] En la mitología, Pothos acompañaba a Eros al momento de atacar, simbolizando la persuasión que incita al sujeto amoroso a desear en un primer momento al objeto de deseo.[380] Constituye la fuerza primordial del *pathos*, cuando inmediatamente el sujeto cambia y siente un profundo e inmediato dolor.[381] Así por ejemplo:

> Tal ansia de amor me envolvió el corazón
> y densa niebla derramó sobre mis ojos
> robando de mi pecho el suave sentido.[382]

El fragmento apunta a un estado primario del ataque del *eros*, y conocemos de primera mano cómo el *pothos*, o primera forma del deseo doloroso, arranca el sentido a quien lo vive. Precisamente, la poética de estos fragmentos pareciera hacernos ver justo el momento en el que tal sentido es perdido y se entra en el padecimiento; tal hecho es visible por el uso de recursos visuales que se manifiestan para dar a conocer la intensidad del dolor: «Ese deseo es suscitado por un rostro en sí deseable o por una risa cuyo efecto golpea, oprime y consume los órganos mismos del sentimiento: diafragma, corazón y pecho (…)»[383] Estos órganos son los que se

[378] N. Loraux, Op. cit., p. 433.
[379] Arquíloco, Frag.104D: «Yazgo, infeliz, por la pasión vencido, sin vida, hasta los huesos traspasado de fieros dolores que los dioses me envían».
[380] Cfr. D. Halperin, J. Winkler, F. Zeitlin, *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient World*, Princeton, Princeton University, 1990, pp. 120ss.
[381] Cfr. C. Calame, 2002, pp. 35-36; F. Lasserre, «*Erotikoi logoi*», *MH*, 1, 1944, 169-178.
[382] Arquíloco, Frag. 112D.
[383] C. Calame, 2002, p. 36.

relacionan con las emociones y con las reacciones pasionales,[384] por lo que señalar un arrebato y un dolor en tales partes, también permitía una mayor comprensión del poder de la divinidad. Además, impidiendo cualquier liberación de estas dolencias en quien lo padece, tal como lo presentan otros fragmentos del poeta de Paros,[385] donde vemos que el dolor se hace incluso más visual cuando el hablante refiere a un dolor que le atraviesa los huesos,[386] o incluso expresa su total estado de ignorancia del resto de las cosas a razón de su constante anhelo.[387] Así también lo vemos en algunos fragmentos de Anacreonte,[388] donde la voz lírica se ve envuelta en un profundo sufrimiento.[389]

[384] Cfr. C. Calame, p. 22; R. Kreimer, Op. cit., pp. 45 ss.; F. Rodríguez Adrados, 1995, pp. 125 ss. Existen varios estudios que trabajan el vocabulario físico en la poesía arcaica, cfr. S. Darcus Sullivan, «The function of *thumos* in Hesiod and the Greek lyric poets», *Glotta*, 59, 1981, pp. 147-155 y «An analysis of phrenes in the Greek lyric poets», *Glotta*, 66, 1988, pp. 26-62; S. Darcus, «How a person realtes to *noos* in Homer, Hesiod and the Greek lyric poets», *Glotta*, 58, 1980, pp. 33-44; C. Caswell, *A study of thumos in early Greek epic*, Leiden-New York, 1990; J. Bremmer, *El concepto del alma en la antigua Grecia*, Madrid, Siruela, 2002, pp. 17 ss.
[385] Cfr. Arquíloco, Frag. 104D, 118D.
[386]Arquíloco, Frag. 104D.
[387]Arquíloco, Frag. 118D.
[388] Anacreonte, Frags. 45D, 17D.
[389] Cfr. W. Schadewaldt, Op. cit., p. 48.

CAPÍTULO III

El *eros* «dulciamargo» en la poesía de Safo

Para el enamorado el dolor puede definirse sólo
a través de la ausencia del otro, que sólo está presente
en el deseo. La ausencia del otro me mantiene la
cabeza bajo el agua; poco a poco me ahogo, mi aire se
rarifica: en esta asfixia reconstruyo mi verdad y
preparo lo intratable del amor.

R. Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso,* p. 59.

3.- El dolor del *eros*

El erotismo en la lírica griega, como hemos señalado, es un estado en el que participan tres implicados: el «sujeto amoroso», siguiendo la terminología de Calame y Rodríguez Adrados[390]; el objeto de deseo, presentado como lo más bello, inofensivo y, al mismo tiempo, lo más peligroso,[391] y, por último, la divinidad, causa del rapto. Esta es una relación indivisible, en la que no puede existir un «sujeto amoroso» sin un objeto que le incite a desear, y mucho menos, pueden existir tanto el sujeto como el objeto sin la divinidad, punto inicial del ansia. Lo que queda claro es que los atractivos rasgos de Astimelesa,[392] Cleóbulo,[393] el joven con mirada de doncella,[394] o incluso del mancebo del que Teognis refiere a Cirno,[395] son el detonante de un profundo dolor, una tortura inmediata que traspasa los huesos, nubla la vista, produce desequilibrio, miedo, e incluso la muerte. Tan letales como cualquier batallón, cualquier lanza o enemigo. Después de todo, un fragmento de Anacreonte afirma:

Son las tabas de Eros
delirios y rencillas.[396]

[390] C. Calame, 2002, p. 25; F. Rodríguez Adrados, 1995, pp. 23 ss.
[391] K. Dover, Op. cit., pp. 80-82.
[392] Alcmán, Segundo Partenio, Frag. 3. Versión F. Rodríguez Adrados, *Lírica griega arcaica: Elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII-V a.C.),* Madrid, Editorial Gredos, 1980.
[393] Anacreonte, Frag. 3D, versión de C. García Gual, *Antología de la poesía lírica griega (siglos VII-V a.c.),* Madrid, Alianza, 2008.
[394] Anacreonte, Frag. 4D.
[395] Teognis, 1353 ss. Versión E. Suárez de la Torre (ed.), *Elegíacos griegos,* Madrid, Gredos, 2012.
[396] Anacreonte, Frag. 34D.

Los fragmentos de la lírica arcaica nos hablan con claridad y contundencia: así como otros dioses infunden enfermedades, o intervienen en la vida de los hombres,[397] así también Afrodita y Eros atacan, o por capricho o por venganza,[398] infundiendo en sus cautivos la locura y el deseo irrefrenable con el que persiguen constantemente a su víctima, que queda, así, bajo la bella tiranía.[399] Es así como el hablante lírico es solo un cautivo, quien solo puede manifestar su padecimiento a través de la primera persona que sufre los tormentos de estar enamorado, actuando de modo semejante al guerrero malherido, que se oculta unos instantes tras un peñasco para recuperar el aliento y para, nuevamente, salir a luchar enardecido. Así, los fragmentos que hemos presentado en páginas precedentes son una muestra de la lucha que padece el *erastes*, quien desespera, llora, se retuerce a causa del *eros*, veneno amargo que va infringiéndole dolores, convirtiéndolo en un enfermo. López Saco afirma sobre el estado del doliente:

> La locura de factura divina puede plasmarse en forma de contacto o de posesión; concebida como un ser empujado o llevado por un impulso externo en direcciones que no son las que habitualmente siguen los hombres, refleja la idea de contacto con una fuerza sobrenatural externa.[400]

Así, es el *eros* quien habla a través del enamorado en pena, es el que reclama saciar su sed de amor buscando al amado, poseedor del *pothos* e *himeros* que el *erastes* necesita.[401] El enamorado como voz lírica sabe lo que le está ocurriendo, y por eso en sus poemas inicia un constante debate entre lo que siente y lo que el *eros* le va ocasionando,[402] solo en esta medida es que el recurso de la *sphragis* interviene,[403] como la reacción que cualquier individuo puede sentir a razón de una afección; solo este es el sentido en el que Safo puede decir *ego*,[404] solo así puede

[397] Cfr. J. López Saco, «La enfermedad y la locura en Grecia», *Dikaiosyne*, 17, IX, 2006, pp. 188-192; E. Dodds, Op. cit., pp. 39-60; B. Snell, Op. cit., p. 47 ss.; M. Nilsson, Op. cit., pp. 170 ss.; J. Redfield, «Le sentiment homérique du Moi», *Le genre humain*, 12, 1985, pp. 93-111.
[398] Dentro de la mitología griega conocemos muchos ejemplos de acciones vengativas por parte de Afrodita, así por ejemplo, la historia de Hipólito, escenificada por Eurípides; la historia de Timandra, o el caso de Hipómenes, en el que Afrodita ayudó a Hipomenes en una carrera contra Atalanta para ganar la mano de esta, dándole tres manzanas con las que la distrajo. Cfr. R. Kreimer, Op. cit., pp. 24 ss.
[399] Cfr. Plutarco, *Moralia*, X, 770 b-c.
[400] J. López Saco, Op. cit., 193.
[401] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1995, p. 44; A. Carotenuto, Op. Cit., 27 ss.
[402] Esto fue planteado por Calame, 2002, pp.66-67, al afirmar el papel del narrador-locutor.
[403] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1986, pp. 133 ss.
[404] Safo, Frag. 27D.

Afrodita preguntarle qué le ocurre, por qué la llama. Es un intento de recuperar el equilibrio de la mirada que se ha visto afectada por el dolor, cuyo efecto es como una corriente; como si una multitud de imágenes y sensaciones llenara los canales sensitivos, abriendo una nueva dimensión.[405] Es, justamente, esta confrontación lo que caracteriza al *eros* de los líricos: una constante tensión entre los efectos del dios y la búsqueda del enamorado. De tal manera que esta lucha se encarna en la experiencia dolorosa, admitida por Le Breton de la siguiente manera:

> Si el goce o el placer marcan lo cotidiano como una experiencia familiar, el dolor, por el contrario, es vivido como algo del todo extraño, pues rompe la trama de las costumbres que instilan en el individuo el gusto de vivir (…) El dolor es un momento de la existencia en que el individuo confirma la impresión de que su cuerpo es extraño a él.[406]

Esta sensación de extrañeza producida en los momentos de padecimiento es la razón principal para comprender por qué constantemente los líricos aluden en sus poemas a una profunda afección física, cuyas alusiones explicitan la intensidad del sufrimiento y la fuerza del ataque divino. El cuerpo del hablante lírico lucha por recuperar estabilidad pero, al mismo tiempo, la potencia del *eros* se va apoderando de él. Todo se hace nublado y a su vez se torna más vívido. Los poemas constituyen una estética corporal mediante la cual la voz lírica va denotando los efectos del *eros* comprendidos como un velo de torturas que, al no poder concretar sus añoranzas, afectan letalmente al cuerpo, quitándole, incluso, el gusto de vivir. Con ello, y tal como Teognis fundamenta, el amor o bien es placer, o bien dolor. Con respecto a los poetas que revisamos, el *eros* y sus efectos se mostraban como un desgarramiento profundo que deja al hablante imposibilitado, basando su poética en el dolor mismo, consecuencia del poder del *eros.* Este sufrimiento se nos presenta como algo que va tomando lugar en el cuerpo de la voz lírica. Por supuesto, como fue enunciado, en estos poemas también se presentaba la causa de dicho sufrimiento: el amado, el cual aparece como una referencia presentada por el hablante lírico para acentuar el poder de su malestar. Por supuesto, la alusión al amado es lo que hace de esta poesía

[405] Cfr. A. Carotenuto, Op. cit., p. 26.
[406] D. Le Breton, *Antropología del dolor*, Barcelona, Seix Barral, 1999, p.24.

erótica, así como también, la mención misma del *eros*[407] y de otros términos de su campo de significación.[408]

De tal manera que tomando en cuenta la condición dolorosa del amante, la noción del *eros* en la lírica arcaica puede presentarse por medio de dos formas:[409] una, cuando el hablante lírico es atacado de forma inmediata por el dios y, la otra, caracterizada por la alusión directa al objeto de deseo. En el caso de la primera, se nos presenta con todas sus fuerzas la tiranía de la divinidad, pues en ella el hablante se encuentra aquejado por el repentino ataque de Eros o de Afrodita, quienes le obligan a actuar y salirse de control. No pudiendo aliviar sus penas, se mantiene anhelando, adviertiendo a través de síntomas físicos y de constante confusión los efectos de la locura erótica al no verse cumplimentado su deseo. Así, por ejemplo, algunos fragmentos de Anacreonte refieren que va a boxear con Eros,[410] que Eros le ha golpeado como un herrero con su enorme hacha,[411] o incluso, en algunos textos de Arquíloco se alude, como hemos visto, a la imposibilidad de ver,[412] que es sinónimo de locura, o, incluso, de expresar el estar sin vida, sin fuerzas.[413] En el caso de la segunda vertiente, en la que se menciona de forma directa al objeto de deseo, se manifiesta un enfrentamiento entre la voz lírica y el amado. En dichos poemas se presencia la imagen del otro a través de alusiones al «tú», que dejan en claro las posturas del «sujeto de deseo» y del objeto,[414] donde el primero inquiere al otro su amor y le exige correspondecia. Así, Anacreonte habla al joven de mirada de doncella,[415] o incluso a la jovencita que él mismo considera su «potrilla tracia».[416]

3.1.- El erotismo «dulciamargo»

[407] Cfr. C. Calame, 2002, p. 20.
[408] B. Snell, Op. cit., p.53.
[409] Cfr. C. Calame, 2002, p. 18-23; M. Williamson, «Sappho and the Other woman» en *Reading Sappho: Contemporary approaches*, ed. Ellen Greene, California, Universidad de California, 1996, pp. 251-253; F. Rodríguez Adrados, 1995, pp.44-45; K. Dover, Op. cit., pp. 47-55.
[410] Anacreonte Frag. 14D.
[411] Anacreonte Frag. 45D.
[412] Arquíloco Frag. 112D.
[413] Arquíloco Frag. 104D.
[414] Cfr. K. Dover, Op. cit., pp. 158 ss.
[415] Anacreonte Frag. 4D.
[416] Anacreonte Frag. 88D.

Este tipo de relaciones con respecto al *eros* también las encontramos en los textos de Safo.[417] En ellos se refiere al amado, pero también al deseo en su actividad tiránica, todo ello manifiesto a través de la presencia palpitante del dolor. Sin embargo, en dichos fragmentos el padecimiento adquiere un matiz diverso, tal como evidencia Francisco Rodríguez Adrados:

> (…) los poemas de Safo detallan mucho más el panorama de la actuación del amor. Este se despierta de un modo, por así decirlo, automático, a la vista de la persona amada: su *kharis,* gracia o *kalos,* belleza, son algo así como una sustancia divina que la envuelven y que despierta el deseo. Otras veces se habla, precisamente de *pothos* o *himeros,* deseo o también de *eros,* que traducimos por amor: son nombres-fuerza, hipóstasis cuasidivinas, son a la vez una propiedad de la persona amada y una especie de potencia divina (…)[418]

Como ha señalado Rodríguez Adrados, en tales poemas se contempla con mayor detalle el panorama de la actuación del amor que, como hemos visto anteriormente, ataca directamente a su víctima y le infringe dolores a causa del constante deseo. Aún así, en los fragmentos de los otros autores la temática era definida expresamente por el dolor a causa de la imposibilidad de estar con el otro, de tal manera que el hablante lírico expresaba su sufrimiento al no tener al amado, o por la fuerza del dios, donde todo deseo por el *eromenos* queda en un segundo plano, pues el dolor es, en realidad, el protagonista,[419] por ello, su motivo era trenético. En cambio, el hablante lírico planteado en los fragmentos de Safo no sólo refiere al ataque de Eros o de Afrodita, sino que presenta su anhelo por el amado a través del sufrimiento. Pensemos en las dos posturas anteriores: en una, el amante ha sido vencido por la fuerza de su deseo, queda ciego y adolorido; mientras que en la otra, desea al amado, pero la potencia del acto mismo de desear queda en un segundo plano por el dolor del rechazo. Con respecto a esto, recordemos que en el capítulo previo dimos un recorrido por dos rostros de la poética erótica del período arcaico: por una parte, el de las bodas, cuya finalidad estaba pautada por el placer y, por otra, el de los motivos erótico-trenéticos, marcado por el sufrimiento; en los poetas revisados o bien la voz lírica tendía al placer, o bien al dolor, como explícitamente Teognis mantiene, *glukus kai*

---

[417] Se tomarán en consideración los siguientes fragmentos según la versión de Carlos García Gual, *Antología de la poesía lírica griega (siglos VII-V a.c.),* Madrid, Alianza, 2004: 1D, 2D, 27D, 96D, 137D.
[418] F. Rodríguez Adrados, 1981, p.125.
[419] Cfr. K. Dover, Op. cit., pp. 80 ss.; C. Calame, 2002, pp. 21-35; F. Rodríguez Adrados, 1981, pp. 123-142; B. Snell, Op. cit., pp. 47 ss.; F. Lasserre, *Safo: une autre lecture,* Paris, Antenore, 1989, pp. 51 ss.

pikros,[420] amargo y dulce, unas veces amargo, al no poderse llevar a cabo el vínculo, otras dulce, debido al éxito.

En cambio, en especial en los que se van a analizar de Safo, esté o no esté el objeto de deseo, hay un dolor pero no se separa del deseo. Esto significa que aunque se mantenga el anhelo por las cualidades propias del *eros* en el amado, se conoce, al mismo tiempo, que dicho deseo no puede ser cumplimentado. Aún así, se dan en dichos textos dos cosas: el dolor por la ausencia del amado o la imposibilidad de concretar la unión, así como también la admiración de su belleza. Dicha caracterización es subrayada por Anna Di Sabato de la siguiente forma:

> Para Safo el amor consiste en la fruición de un placer trascendental que deleita el espíritu y los sentidos, un frenesí erótico (*pathos erōtikon*) que la hace gozar y sufrir, producido por la belleza de sus amigas y por el encanto de la naturaleza.[421]

Por lo tanto, el dolor más que una consecuencia de la imposibilidad del *eros,* es visto como una fuerza que lleva al hablante lírico a un padecer erótico, a un deseo placentero que se manifiesta a través de lo doloroso. Estas palabras que en apariencia son atónimos, en la poética de Safo se unen para dar a conocer el poder del *eros,* presentado no como una oscilación violenta entre sentimientos dulces y amargos, sino como una tensión constante que los une y los convierte en una sola cosa.[422] Tal como lo expresa Ana Iriarte: «el eros sáfico encarna la paradójica sensación en la que los sentimientos más contradictorios convergen en el deseo erótico».[423] En esta sensación única, Safo hace confluir las dos caras de erotismo griego,[424] colocándole, incluso, a tal fenómeno un nombre: *Glukupikron,* traducido como «dulciamargo», o «agridulce», nunca antes usado en la poesía arcaica, pero que, a partir de su poética comenzó a ser un referente

[420] Cfr. Teognis, vv. 1353, versión de E. Suárez de la Torre (ed.), *Elegíacos griegos,* Madrid, Gredos, 2012.
[421] A. Di Sabato, *Las poetas de la Antigua Grecia,* Caracas, Angria, 1998, p.22.
[422] Cfr. H. Fränkel, Op. cit., p. 182.
[423] A. Iriarte, *Safo (siglos VII-VI a.C.),* Madrid, del Orto, 1997, p. 34.
[424] Cfr. C. Bowra, *Introducción a la literatura griega,* Madrid, Guadarrama, 1968, p.139.

erótico clave en la literatura posterior.[425] Dicho adjetivo compuesto se presenta por primera vez en el siguiente fragmento:

> *Eros deute m'o lusimeles donei*
> *glukupikron amachanon orpeton.*[426]

En él encontramos, precisamente, la propuesta poética que observamos en algunos textos eróticos de Safo, ya que su propia estructura refleja cada uno de los elementos que permiten calificar la visión de su *eros* como «dulciamargo». Traducimos *glukupikron* por «dulciamargo» siguiendo la versión de Lobel y Page,[427] principal referente en inglés, así como la de Anne Carson,[428] ya que tal como es descrito, contrario a lo que plantea Teognis, la poeta no enmarca dichas sensaciones en una consecusión de hechos, sino como una misma cosa, que a la vez que duele es placentero, y a la vez que infunde alegrías, se está envuelto en un gran sufrimiento.[429]

Por supuesto, este efecto «dulciamargo» solo es comprensible a la luz de la primera persona del singular como enunciante que, como en el resto de la poesía erótica, es el punto de partida para comprender la erótica sáfica, la cual está surcada, como afirma Winkler, por una «doble conciencia poética»[430]; en principio, el crítico describe dicho referente señalando que la poesía

---

[425] Cfr. A. Carson, *Eros the Bittersweet*, Princeton, Princeton University, 1986, p. 5 ss.; R. González Delgado (editor), *Antología Palatina*, XII, Madrid, Akal Clásica, 2011, pp. 83-173; Teócrito, *Idilios*, en *Bucólicos griegos*, ed. M. García Tejeiro y M. Teresa Molinos Tejada, Madrid, Gredos, 1986.

[426] Safo, 137D, «Eros, de nuevo, embriagador me arrastra, dulciamarga irresistible bestezuela», versión de C. García Gual, Op. cit., p. 93.

[427] Cfr. D. Page y R. Lobel, *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, Oxford, Clarendon, 1995, p. 168. Tomado el texto griego de la edición de J. Ferraté, (ed.), *Líricos griegos arcaicos*, Madrid, El Acantilado, 2006. Nos guiamos por el sentido de la traducción inglesa dado por Lobel y Page «sweetbitter», dado que se apega más al sentigo de la palabra compuesta, ya que *glukus* significa «dulce» y *pikron* «amargo». G. Tedeschi, *Saffo: Frammenti*, Trieste, Università degli studi di Trieste, 2015, p. 75, ha traducido, del mismo modo, «dolceamaro», señalando que se trata de un oxímoron en el que se da a entender que tanto lo dulce como lo agrio se manifiestan en una misma sensación. Pero, dado el sentido del término griego, corresponde traducirlo calcando su forma.

[428] A. Carson, 1986, p. 5, traduce «sweetbitter», mientras que en *If not, winter*, Nueva York, Vintage Books, 2003:
«Eros the melter of limbs (now again) stirs me—
sweetbitter unmanageable creature who steals in».

[429] Cfr. A. Carson, *Eros the bittersweet*, pp. 5 ss.

[430] Cfr. J. Winkler, «Gardens of Nymphs: Public and private in Sappho's lyrics», *Reading Sappho: Contemporary approaches*, Ed. Ellen Greene, California, Universidad de California, 1996, pp.98-100.

de Safo está conformada por elementos de la tradición homérica[431] y de la erótica y, además, por su comprensión del *eros* como un hecho agridulce, que no es más que la unificación de la visión matrimonial con la trenética. Esta primera persona, en calidad de amante, según la doble conciencia, tiene ante sí la imagen del amado, lo más bello y deslumbrante; al contemplarlo, resulta raptado por los elementos que Eros o Afrodita han infundido sobre el amado.[432] Sin embargo, tenerlo frente a sí no resulta un consuelo, ni los efectos de la divinidad un absoluto horror, sino, por el contrario, la mezcla de muchas sensaciones alegres y desgraciadas. Hallándose bajo esta condición, el hablante lírico en su posición de afirmar *egō* trata de asir esas emociones ardiendo de dolor y contemplando la belleza, convirtiéndose, así, su cuerpo en un campo de batalla. La lucha del enamorado encarna el matiz agridulce, ya que al mismo tiempo que sufre por la tiranía del *eros*, se complace en ver al amado, lo que suscita tanto dolor como dulzura. Lo que diferencia, pues, la poética de Safo de la del resto de los poetas, es que sus versos son capaces de sintetizar el placer de ver o recordar al amado padeciendo y gozando al mismo tiempo, mientras que en otros líricos, como en el caso de Anacreonte o Arquíloco, esto no ocurre del mismo modo, ya que la voz poética siempre refiere al amado con respecto al rechazo, y sus alusiones son predominantemente dolorosas.[433] Ciertamente, se sabe que el amado es bello, pero en los fragmentos no se admira dicha hermosura, sino que se sufre por no amarla.

En este sentido, la voz poética en el fragmento 137D, central en esta investigación, es arrastrada por el deseo, hecho evidente por el uso del verbo *donei*, tercera persona del singular, tiempo presente del verbo *donemi*,[434] que significa «agitar», «perturbar», «sacudir», «arrastrar»;[435] el

---

[431] Cfr. P. Rosenmeyer, «Her Master's voice: Sappho's dialogue with Homer», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 39, 1997, pp. 123-149; L. Rissman, *Love as a war: Homeric allusion in the poetry of Sappho*, Königstein Beitrage zur Klassischen Philologie 157, 1983.

[432] Cfr. M. Fernández-Galiano,«Safo», *El descubrimiento del amor en la Grecia Antigua*, Madrid, Universidad de Madrid, 1959, pp. 31 ss.; A. Iriarte, Op. cit., pp. 43 ss., B. Gentili, Op. cit., pp.; C. Calame, 2002, pp. 18 ss.; E. Stehle, «Sappho's Gaze: Fantasies of a Goddess and Young Man», *Reading Sappho: Contemporary approaches*, Ed. Ellen Greene, 1996, p.219-222; A. Cameron, «Sappho's prayer to Aphrodite» *The Harvard Theological Review*, 32, 1, pp. 1-17; A. Carson, *Eros the bittersweet*, p. 12 ss.; J. Winkler, Op. cit., pp. 92 ss.; C. Segal, «Eros and Incatation: Sappho and Oral Poetry», *Reading Sappho: Contemporary approaches*, Ed. Ellen Greene, 1996, pp. 58-75; K. Dover, Op. cit., pp. 158 ss.

[433] Cfr. Calame, F. Rodríguez Adrados, 1981, pp. 124-142.

[434] Cfr. G. Tedeschi, Op. cit., p. 75, señala que el uso del verbo donemi es metafórico, y que puede verse también su recurrencia en Píndaro, *Pítica*, IV, v. 218. F. Ferrari, Op. cit., p. 52, traduce por «squassa», esto es, «abatir», «agitar con fuerza», sentido acertado con respecto a lo que se considera como un uso metafórico de dicho verbo. A. Carson,

cual indica la acción concreta del *eros*, que hemos comprendido como rapto. La condición esencial del verbo es que implica el uso de la violencia,[436] por lo que muestra una imagen marcada del estado físico de la afección, al igual que suele manifestarse en los textos de la tradición trenética revisada.[437] La condición de ser arrastrado por el *eros* en la poética de Safo es algo recurrente y que, como el hablante lírico afirma numerosas veces, ocurre en distintas ocasiones; reflejo de ello es el uso adverbial *deute*, «de nuevo», «nuevamente», un tópico usual de la poesía erótica,[438] presente para recalcar actitudes o referencias conocidas o sabidas.[439] La condición del hablante lírico está definida en los fragmentos 1D, 2D, 27D, 96D y 137D de Safo,[440] con la perspectiva establecida entre el pronombre reflexivo *me*, caso acusativo, que posiciona lo dicho, y la acción, manifiesta por el verbo *donei*, en tercera persona, tiempo presente de la voz activa, que refleja la constante tensión entre el enamorado, que es presa de su deseo, y de la acción de Eros, que lo toma a su capricho. Al presentarse bajo los efectos del dios del amor, el hablante cambiará su perspectiva, tal como lo expresa Harkness:

> (…) subjectivities are fluid in the poetry, speakers and subjects shift constantly, eliminating distinctions of lover, beloved, friend, wife and god. Time and space are not bound to certain rule, and hence are sometimes manipulated by the speaker, and at other times restrict the speaker's experience.[441]

2003 coloca «stirs me»,«me revuelve». El significado claramente tiene que ver con el trastorno que provoca el *eros*, por lo que cualquiera de las posibles traducciones es acertada con respecto a lo que se señala sobre la acción.

[435] Cfr. H. Rodríguez Somolinos, «Notas léxicas de Safo y Alceo». *Emerita: Revista de lingüística y filología clásica*, 62, 1, 1994, pp. 109-125.

[436] Cfr. H. Rodríguez Somolinos, *El Léxico de los poetas lesbios*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1998, p. 249, con respecto al uso de *donēmi,* también vinculada su violencia al acto de «estremecer»

[437] Recuérdese las alusiones físicas de Anacreonte, Arquíloco, o incluso a Helena siendo arrastrada al lecho por Afrodita, *Ilíada*, III, vv. 400 ss. En cuanto al contexto de dicho verbo, B. MacLachlan, «What's crawling in Sappho Fr.130», *Phoenix*, 43, 2, 1989, p. 97, señala: «*donei*, then, could serve Sappho's purposes in two ways in fr. 130: it could express her personal turbulence (like the afflicted Medea in Pyth. 4.219), and it could describe the constant irritation of the assiduous, buzzing bee-Eros».

[438] Cfr. V. Di Benedetto, *Introduzione a Saffo*, Milán, Rizzoli, 1987, p.21; N. Basile, «La parola e l'Eros: spazi semantici e percorsi metaforici del lessico di Saffo», *L'itinerario poetico di Eros nella lirica greco-latina*, Messina, Università di Messina, 1990, p. 13; C. Segal, «Eros and Incantation: Sappho and Oral poetry», *Reading Sappho: Contemporary approaches*, Ed. Ellen Greene, 1996, p.63; G. Lanata, «Sappho's amatory language», *Reading Sappho: Contemporary approaches*, Ed. Ellen Greene, 1996, p.17. Con respecto al uso de *dēute* en otros poetas, Cfr. C. Calame, 2002, pp. 34-35; F. Rodríguez Adrados, 1995, p. 23 ss.; K. Dover, Op. cit., p. 85. Puede observarse en los siguientes fragmentos: Anacreonte Frags. 17D, 79D, 45D; Alcmán, Frag. 101D.

[439] Cfr. N. Basile, Op cit., p. 21; G. Lanata, Op. cit., p. 21.

[440] Como hemos señalado estos pertenecen a la versión de Carlos García Gual, pero de igual modo, según la nomeclatura de Lobel y Page, el 1D sería 1LP, el 2D el 31 LP, el 27D 16 LP, 96D 94 LP y el 137D 130 LP.

[441] J. Harkness, «Sappho's spangled memory» *Classics McGill University*, S/F, p. 19: «las subjetividades fluyen en la poesía, los hablantes y sujetos cambian constantemente, eliminando las distinciones entre amado, amante, amigo,

Contrario al resto de los poetas que vislumbramos en el pasaje anterior, el hablante sáfico no marca definidamente los límites tradicionales de la temporalidad y, así, en algunos casos, tampoco de voz lírica a amado, sino que en algunos fragmentos[442] se rompe la barrera típica de amado-amante.[443] A su vez que las imágenes que se tienen del amado se dan de diversas maneras, pues el deseo que corre por el cuerpo del enamorado le llevará múltiples veces a recordar, invocar a Afrodita, recorrer las sensaciones que va experimentando y, por supuesto, a traer una y otra vez a su presencia la imagen del *eromenos*. Así mismo, con respecto a los cambios temporales dados en los textos, estos se manifiestan porque es el deseo el que manipula tanto tiempo como espacio, y la incidencia de estos recursos demuestran, de tal manera, la dilatación del mismo. De modo que esta es la concepción de la relación de la triangulación erótica en los poemas de la poetisa. Sin embargo, hay que aclarar que a la vez la fuerza del *eros* es vista como en los otros poetas:

> Love as such the poet continues to connect with the authority of the gods, but when the smooth current of his emotions is suddenly blocked, and he becomes aware of a loss of strength, a helplessness very near death, he seeks the cause in his own personality.[444]

En esta referencia se nos muestra que no solo el acto del enamoramiento y el placer de observar la belleza en el amado tiene que ver con la potencia de la divinidad, también, por otra parte, que el sufrimiento de quien ama es también una causa del *eros,* poder que al mismo tiempo que aviva, deja sin fuerza, casi hasta el punto de la muerte. Esto último tiene que ver con el término *lusimeles,*[445] o el *eros* que afloja los miembros, un epíteto atribuido a Eros tomado directamente de Hesíodo,[446] que implica debilidad, inestabilidad y confusión, estadio que padece el enamorado

---

esposa y dios. El tiempo y el espacio no están limitados a cierta regla, y entonces, aveces son manipulados por el hablante, y otras restringidas a la experiencia de la voz poética». Traducción propia

[442] Safo, Frag. 96D, en el caso que estudiaremos, pero también ocurre en el 98D.

[443] Cfr. M. Williamson, «Sappho and the other woman», *Reading Sappho: contemporary approaches,* pp. 253-264; E. Greene, «Apostrophe and Women's Erotics in the poetry of Sappho», *Reading Sappho: contemporary approaches,* pp. 233-247; J. Winkler, Op. cit., pp.93-98; E. Stehle, Op. cit., pp.219-225.

[444] B. Snell, Op. Cit., p.52, «El amor, así como el poeta, continúa conectado a la autoridad de los dioses, pero cuando la suave corriente de sus emociones es bloqueada repentinamente y se da cuenta de una pérdida de fuerza, de una impotencia muy cercana a la muerte, busca la causa en su propia personalidad». Traducción propia

[445] Sobre la perspectiva de dicho adjetivo en la lírica griega, Cfr. B. Snell, Op. cit., p.63; A. Carson, 1986, pp. 9 ss.

[446] Hesíodo, *Teogonía,* vv.121, 911.

tras el rapto. Al encontrarse en tal estado de debilidad ante el *eros*, el enamorado vuelve sobre su cuerpo y presenta imágenes devastadoras, que constantemente aluden a heridas, inmovilidad, e incluso, a la cercanía de la muerte. En la mayoría de los casos, aunque tratemos fragmentos, suele la voz lírica permanecer en el punto más fuerte del padecimiento del deseo: aquel que lo deja sin fuerzas. Aún así, en ciertos fragmentos de la poetisa,[447] el dolor no es un impacto que se queda en la primera impresión, como en los casos previos, sino que «Safo vive su amor en un mundo de belleza (...) su dolor no es algo pasajero, sino que la hiere en lo más profundo».[448] No hace falta decir que cuando Rodríguez Adrados refiere a Safo, en realidad tiene que ver con la voz lírica, que al mismo tiempo que vive lo que va causándole el *eros* en su cuerpo, también se ve inmersa en la belleza del acto de desear.

Por otro lado, los últimos sustantivos presentados en el fragmento: *Glukupikron amachanon orpeton*, todos en caso nominativo singular neutro, indican cualidades de Eros: irresistible, *amachanon*,[449] adjetivo que proviene del sustantivo *amachos*, es decir, «que no lucha», o «con el que no se puede luchar»,[450] ya que nadie puede lidiar con el poder del dios; *orpeton*,[451] que quiere decir «reptil», «bestia», representativo de lo doloroso y agrio, mientras que *amachanon*, lo que no puede evitarse, tiene que ver con el placer y el dulce deseo. Tal como señala Anne Carson:

> Eros moves or creeps upon its victim from somewhere outside her: «orpeton». No battle avails to fight off that advance: amachanon. Desire, then, is neither inhabitant nor ally of the

[447] Cfr. Safo, Frag. 1D, 2D, 96D.
[448] F. Rodríguez Adrados, 1981, p. 133.
[449] J. Powell, Op. cit., p. 32, traduce como «impossible creature», relacionado con esto, R. Lobel y D. Page, Op. cit., p. 168, traducen «impossible to fight off»; mientras que G. Tedeschi, Op. cit., p. 75, «irresistibile». G. Lanata, «Sappho's amatory language», *Reading Sappho: contemporary approaches*, ed. E. Greene, California, Universidad de California, 1996, p. 19, lo traduce de *amachania*, «helplessness».
[450] Cfr. H. Rodríguez Somolinos, Op. cit., p. 70.
[451] *Orpeton*, traducido como en koiné *herpeton*, del verbo *herpein*, que quiere decir arrastrarse, andar lento, lo que no solamente refleja una criatura, sino que nos plantea una pintura completa de las características de la misma. En otras partes de la literatura griega contemplamos el uso de esta palabra para referirse a la diferenciación entre la naturaleza humana y la animal, así, por ejemplo: *Odisea*, ed. J. M. Pabón, IV, v.418; Alcman 89.3 PMG, Aristófanes, *Aves* 1069. A veces alude a reptiles: Píndaro, *Pitica*, 1.25; Eurípides, *Andrómaca*, v. 269, Teócrito, 24.57 y 29.13. Para una amplia discusión de este aspecto, Cfr. B. MacLachlan, Op. cit., pp. 95-99, quien prefiere traducir *orperon* como «crawling creature».

> desirer. Foreign to her will, it forces itself irresistibly upon her from without. Eros is an enemy. Its bitterness must be the taste of enemity.[452]

De tal manera que el deseo es un enemigo que convive con el amante, quien lucha por mantener su voluntad y a la vez la pierde a manos del *eros* que lo va consumiendo en sus dolores, pero que al mismo tiempo le infunde grandes contentos al observar lo deseable; es una fuerza que proviene de fuera y lo mantiene cautivo de decidir, pero también le hace pronunciarse como *ego*. Esta fuerza no actúa una sola vez, sino que es recurrente *Eros deute*, y es comprendido como aquel deseo que queda en la espera de ser correspondido por el amado, cuya hermosura y los dones mismos del *eros* hacen que se pierda la cordura, que se aflojen los miembros, *lusimeles*, que solo pueda ver al amado como lo único en el mundo. *m' donei amachanon orpeton*, «me arrastra, irresistible bestezuela», entre la dulzura de pensar en el objeto de deseo, en el placer, en admirar su belleza y el dolor de no concretarlo, sufrimiento que va hiriendo y destruyendo como una bestia. Cuatro fragmentos, además del que ya hemos mostrado, son los que componen dicha poética, y van mostrando que lo agrio y lo dulce son una sola cosa.

Ahora bien, como hemos afirmado, lo agridulce no es sólo una expresión utilizada por la poetisa, sino que también es una concepción poética dada de forma repetida, y que responde a un esquema de escritura dado de forma similar a través de distintos recursos en los fragmentos 1D, 2D, 27D, 96D y 137D. Dicha incidencia es asomada por Gentili en el siguiente argumento, en el que afirma que los fragmentos siguen:

> Una estructura pues que en las repeticiones de los mismos motivos parece responder a esquemas rituales en el ámbito de un sistema en que las fuentes de inspiración, esto es las crisis amorosas, las separaciones, los escenarios florales, las visiones divinas se configuran como experiencias religiosas privilegiadas por una más íntima comunión con la divinidad.[453]

A través de la iteración de elementos tales como los presentados por el autor, se configura en ciertos fragmentos de la monodia de Safo la perspectiva agridulce. Evidentemente, y siguiendo la

[452] A. Carson, Op. cit., p.6, «Eros se mueve o arrastra sobre su víctima de algún lugar fuera de esta: *orpeton*. No puede darse batalla alguna para luchar contra su avance: *amachanon*. El deseo, entonces, no es ni habitante ni aliado de quien desea. Extranjero de la voluntad del amante, se fuerza irresistiblemente sobre ella desde afuera. Eros es un enemigo. Su amargura debe ser el sabor de la enemistad». Traducción propia

[453] B. Gentili, Op. cit., p.209.

línea que hemos trazado, se comprende el por qué Gentili enuncia estos esquemas como rituales, pues no podría trazarse una línea definitoria entre lo que es religión y lo que es literatura, como actualmente puede hacerse. De tal modo, en dicha forma estética llama la atención que en los textos propuestos se presenta la convergencia de lo agrio y lo dulce presentados por el hablante lírico, el amante, manifiesto en los siguientes elementos: en principio, la estructura de los presentes fragmentos está atravesada por recurrentes cambios temporales, los mismos son coordinados por el *eros.* Pueden presentarse elementos del pasado, presente y futuro que generan una perspectiva prolongada del deseo, en donde conviven tanto el placer como el dolor; luego, la combinación constante de tópicos del *eros* placentero (de las bodas) y del trenético, tales como: del primero, la imagen o presencia del amado como lo más bello, escenario del *eros,* aparición de Afrodita, la solicitud amorosa. En tanto que del segundo: la ausencia, deseo de muerte, manifestación del sufrimiento a través del malestar físico, ruegos a la divinidad, afirmación de la posesión destructiva del *eros.* Y, por último, la postura proporcionada por el recurrente uso del apóstrofe, donde, al mismo tiempo en que se disfruta hablándole al amado, se le habla desde el dolor, figurando su bella imagen a través del sufrimiento.

La propuesta de estos tres recursos semánticos que se encuentran en todos los textos nos ayudará a mostrar que el deseo sáfico se caracteriza por ausencia, presencia, privación, separación, ilusión, desilusión, belleza, sensaciones; de hecho, su no realización es incluso más erótica que su realización, tal como afirma Schadewaldt: «Pero no es la realización lo que genera en Safo la manifestación de su amor. En la privación ella se siente tan fuerte como desamparada, impotente experimenta cerca de la muerte un continuo abatimiento; quisiera morirse».[454] Pero al mismo tiempo, esa sensación de muerte se da admirando la belleza de la amada, reflejo que se repite una y otra vez como propuesta estética.

3.1.1: *Eros deute:* Fragmento 1D

[454] W. Schadewaldt, Op. cit., p. 64.

1*Poikilothron' athanat'Aphrodita,*
2*pai Dios doloploke, lissomai se,*
3*me m'asaisi med'oniaisi damna,*
4*potnia, thumon.*

5*Alla tuid' elth', ai pota katerota*
6*tas emas audas aioisa peloi*
7*eklues, patros de domon lipoisa*
8*chrusion elthes*

9*arm' upasdeuxaisa. Kaloi de s'agon*
10*o kees struthoi peri gas melainas*
11*pukna dinnentes pter' ap' oranoitheros*
12*dia messo*

13*aipsa d'exikonto. Su d', o makaira,*
14*meidiaisais' athanat oi prosopoi*
15*ere' otti deute pepontha kotti*
16*deute kalemmi,*

17*Kotti moi malista thelo genesthai*
18*mainolai thumoi. Tina deute peitho*
19*aps sagen es san philotata; tis s', o*
20*Psaph', adikeei;*

21*Kai gar ai pheugei, tacheos dioxei,*
22*ai de dora me deket', alla dosei,*
23*ai de me philei, tacheos philesei,*
24*kouk etheloisa.*

25*Elthe moi kai nun, chalepan de luson*
26*Ek merimnan, ossa de moi telessai*
27*Thumos imerrei, telesson. Su d' auta*
28*Summachos esso.*[455]

---

[455] Safo, Frag. 1 L-P, tomado de J. Ferraté, Op. cit., p. 236
Traducción de C. García Gual, Op. Cit., p. 84:
«Inmortal Afrodita, la de trono pintado,
hija de Zeus, tejedora de engaños, te lo ruego:
no a mí, no me sometas a penas ni angustias
el ánimo, diosa.
Pero acude acá, si alguna vez en otro tiempo,
al escuchar de lejos de mi voz la llamada,
la has atendido y, dejando la áurea morada
paterna, viniste,
tras aprestar tu carro. Te conducían lindos
tus veloces gorriones sobre la tierra oscura.
Batiendo en raudo ritmo sus alas desde el cielo
cruzaron el éter,
y al instante llegaron. Y tú, oh feliz diosa,
mostrando tu sonrisa en el rostro inmortal,
me preguntabas qué de nuevo sufría y a qué

Como hemos indicado, el uso del adverbio *deute* es un recurso recurrente, no solo en los poemas de Safo, sino también en el resto de la lírica erótica. Incluso, se piensa que su uso tiene una raigambre ritual, que lo conecta directamente a los antiguos hechizos y plegarias que tenían como objetivo lograr el amor entre un enamorado y quien lo rechazase.[456] Además de encontrarse expreso en el fragmento 1D y en el 137D, su significado muestra cómo el *eros* ataca una y otra vez al hablante lírico, no solo sometiéndolo a un irresistible estado de deseo, sino también a la lucha constante de soportarlo. Una y otra vez la pelea tiene lugar, y el campo de batalla no es otro que la propia mirada del «sujeto erótico» que, al mismo tiempo que se queja y resiste ante el dios, es persuadido por la belleza de amar.

El fragmento 1D, conocido como el único que ha quedado completo de la obra de Safo,[457] gracias a Dioniso de Halicarnaso, es justamente un ejemplo de la contundencia con la que *eros* ataca, y lo sucesivo de sus daños, además, nos muestra cómo el hablante lírico vive la angustia

---

de nuevo te invocaba,
y qué con tanto empeño conseguir deseaba
en mi alocado corazón. «¿A quién, esta vez
voy a atraer, oh querida, a tu amor? ¿Quién ahora,
ay Safo, te agravia?
Pues si ahora te huye, pronto va a perseguirte;
si regalos no aceptaba, ahora va a darlos,
y si no te quería, en seguida va a amarte,
aunque ella se resista.»
Acúdeme ahora, y líbrame ya
de mis terribles congojas, cúmpleme que logre
cuanto mi ánimo ansía, y sé en esta guerra
tú misma mi aliada».

Este ha sido, sin duda alguna, uno de los textos más debatidos dentro del conjunto de los fragmentos de Safo, y ha generado diversas discusiones a lo largo del tiempo. Una de las más importantes es el constante cuestionamiento sobre si se trata de una oda o de un himno y, por supuesto, sobre si se trataba de un texto que pertenecía a un ceremonial en concreto o si, por el contrario, es una obra innovadora. Con respecto a esto, Cfr. C. Bowra, *Greek lyric poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 193-195; W. Schadewaldt, Op. cit., 23 ss.; D. Page, 1955, pp. 15 ss.; A. Cameron, «Sappho's prayer to Aphrodite» *The Harvard Theological Review*, 32, 1, pp. 1-17; G. Perrotta, *Saffo e Pindaro: due saggi critici*, Firenze, Laterza & figli, 1935, p. 23; J. Petropoulos, «Sappho the sorceress, another look at fr. 1 LP», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 97, 1993, pp. 43–56. Principalmente en los trabajos de Cameron y de Petropoulos se realiza una consideración especial de tal fragmento como un recurso tradicional utilizado para realizar hechizos amorosos. C. Faraone, Op. cit., p. 136, señala: «Sappho's Hymn to Aphrodite, a deliciously playful rendition of a traditional incantation that begs the goddess to force someone to love the poet "even if she is unwilling"».

[456] Cfr. C. Faraone, Op. cit., p.28 ss.; C. Segal, Op. cit., pp.66-68; G. Lanata, Op. cit., pp.15-17; A. Klinck, Op. cit., p. 66.

[457] Cfr. W. Schadewaldt, Op. cit., p. 32; A. Iriarte, Op. cit., p. 33; B. Gentili, Op. cit., pp. 198-199; D. Page, *Sappho and Alcaeus: An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford, Clarendon, 1955, p. 35; C. Salemme, *Saffo e la bellezza agonale*, Bari, Cacucci, 2013, pp. 40 ss.; F. Ferrari, *Una mitra per Kleis: Saffo e il suo pubblico*, Milano, Giardini, 2007, pp. 65 ss.; S. Lasso de La Vega, *De Safo a Platón*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 15 ; M. Fernández de Galiano, Op. cit., p. 23.

amorosa, batalla con ella y, a la vez, es sometido por el deseo mismo. Lo primero que hay que decir con respecto a este texto, es que durante siglos se ha debatido sobre si se trata de un himno religioso o si, por el contrario, se trata de un texto clético sin una vinculación ritualista directa.[458] Nosotros, apegándonos a los críticos, afirmamos que se trata de un poema clético, que si bien tiene rasgos pertenecientes a los himnos religiosos, no parece estar vinculado de forma evidente a algún ritual; sin embargo, y como en repetidas ocasiones se ha mencionado ya, no debe desvincularse por completo lo poético de lo religioso, pues los orígenes de los versos son rituales. Con respecto a este aspecto sobre el fragmento, Page señala: «This is not a cult-song, an appeal for epiphany recited with ritual accompaniment on a formal occasion in honor of Aphrodite: yet it is constructed in accordance with the principles of cult-song».[459]

Sin embargo, bien vale recordar que la función y la presentación de los himnos en la Grecia Antigua[460] era bastante amplia, tal como lo remarca Menandro Retor o de Laodicea.[461] Sobre todo, en el caso de la lírica de carácter erótico tenían mayor protagonismo los que siguen el patrón del tipo invocativo,[462] los cuales cumplían la función de pedir al dios un favor en un determinado rito o, incluso, glorificarlo por sus cualidades. Los mismos se caracterizan por dividirse en tres partes que son: epíclesis o proemio, en el que se realiza la petición o se aclama la presencia del dios a través de la mención de sus cualidades esenciales y, también, se da noticia

[458] El clásico debate se ha dividido en dos caminos para comprender la poética sáfica, por lo que solo nombraremos algunos de los principales críticos que lo han llevado. Para consultar sobre la primera postura, Cfr. C. Bowra, *Greek lyric poetry*, Massachusets, Cambridge, 1960, pp.193-195; W. Schadewaldt, Op. cit., p. 61 ss. Y sobre la segunda cfr. D. Page, 1955, pp. 15 ss., A. Cameron, Op. cit., pp. 6 ss.; G. Perrotta, *Saffo e Pindaro: due saggi critici*, Firenze, Laterza&figli, 1935, p.23.

[459] D. Page, 1955, p. 16: «Este no es un canto de culto, un llamamiento a la epifanía recitado con acompañamiento ritual en una ocasión formal en honor a Afrodita: Sin embargo, se construye de acuerdo con los principios de la canción de culto». Traducción propia. Igualmente, A. Klinck, Op. cit., p. 21, ofrece una interesante perspectiva de la poesía de Safo con respecto al argumento sobre si se trata de textos religiosos o no: «By contrast, Sappho's surviving poems are not, with one or two exceptions, cult songs, but the worship of the gods is often part of the setting. In archaic Greek poetry, communal religious and personal feeling are not contrastive, separate, and perhaps mutually antagonistic, as we might expect them to be but inextricably bound up with each other and mutually reinforcing». Traducción propia.

[460] Cfr. A. Bernabé, *Hieros logos*, Madrid, Editorial Akal, 2003; M. Sánchez Artiles, «Estudio de los Himnos Homéricos y su posición en el contexto de la literatura griega antigua», Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 18, 269-302; C. Danielewicz, *The morphology ofthe ancient hymn*, Poznan, 1976.

[461] Cfr. Menandro Retor, *Oratoria epidíctica*, Madrid, Gredos, 1996, Tratado I, 333, 5: «De los himnos propiamente dichos, unos son invocatorios; otros, de despedida; unos, científicos; otros, míticos; unos, genealógicos; otros, ficticios; unos, predicatorios; otros, deprecatorios; y otros, que son mezcla de dos de ellos o de tres o de todos a la vez».

[462] Cfr. Menandro Retor, Op. cit., Tratado I, 333, 10.

de cuáles son sus principales centros de culto; posteriormente, en la segunda sección se procede a contar un mito o varios que permitan mostrar el poder de la divinidad; por último, se vuelve sobre el punto inicial: la petición o demostración del poder del dios.[463] Aún así, la Oda a Afrodita no puede ser considerada un himno debido a que en ella no se nombran los lugares de los que proviene la divinidad, ni la respectiva écfrasis de sus templos y sitios sagrados.[464] Otro elemento que hace pensar a autores como Page, Fränkel, Cameron o Perrotta que el fragmento 1 no es un himno, es el tono del hablante lírico con respecto a la diosa, temática que abordaremos más adelante.

En todo caso, dentro del modelo retórico de la poesía sáfica, encontramos en algunos fragmentos la presencia de la típica estructura ternaria: una presentación del asunto, su discusión y su cierre, tal como Ronald Forero explica:

> (…) empieza y termina los poemas con una exhortación o plegaria a una o varias divinidades, que corresponderían al proemio y al epílogo del solista; en el centro se encuentra el tradicional tema mítico cantado por el coro en la lírica popular, mezclado con alusiones a ella misma, descripción de sentimientos, recuerdos, comparaciones, etc; y es utilizado, las más de las veces, para argumentar la idea principal expuesta en el principio del poema.[465]

El fragmento 1D constituye un buen ejemplo para comprender cómo funciona la estructura ternaria: en principio, ocurre una invocación, que corresponde al proemio planteado por la voz poética, en esta parte se nos muestra cuál es el estado anímico desde el que se canta; así, para comenzar, se menciona a la diosa a la que se suplica: *poikilothron'athanat'Aphrodita*,[466] y, así, tal como en los himnos, se presentan los típicos epítetos de la divinidad, al igual que sus habilidades, como por ejemplo, *doloploke*, «tejedora de engaños», un adjetivo compuesto por *dolos*, que significa «trampa», «engaño», y *plokos*, «trenza», o todo lo que tenga que ver con trenzar.[467] Ya desde la *Ilíada*, como observamos en el capítulo anterior, Afrodita se caracterizó por ser astuta y, además, provocativa, testimonio de ello es la forma en que lleva a Helena al

[463] Cfr. W. Furley, «Prayers and hymns», en *A companion to Greek religion*, Blackwell, 2007, pp. 115-118.
[464] Cfr. D. Page, 1955, pp.10 ss.; N. Basile, Op. cit., pp. 10-11.
[465] R. Forero, «Introducción a la antología de Safo», *Literatura: teoría, historia, crítica*, 11, 2009, p. 427.
[466] «Inmortal Afrodita, la de trono pintado», v. 1, versión C. García Gual, Op. cit., p. 84
[467] Cfr. N. Pedrique, Op. cit., pp.105-106; A. Klinck, Op. cit., p.66; H. Rodríguez Somolinos, Op. cit., pp. 86, 106, 107, 110, 165, 212; S. Lasso de La Vega, Op. cit., pp. 31 ss.

lecho de Paris,[468] pero, además, muchos otros textos dan cuenta de su astucia y su capacidad de engañar como estrategia esencial. Una de las muestras más claras es el *Himno Homérico V*, o el Himno a Afrodita, donde se dice de ella:

> (…) que despierta en los dioses el dulce deseo y domeña las estirpes de las gentes mortales, a las aves que revolotean en el cielo y a las criaturas todas, tanto a las muchas que la tierra firme nutre, como a cuantas nutre el ponto. A todos afectan las acciones de Citerea, la bien coronada.[469]

Por ello, irresistible por naturaleza, a la que ningún dios, ni hombre puede contenerse. En segundo lugar, se nos presenta el contenido esencial del llamado: la petición, elemento crucial de toda epíclesis, bajo el verbo *lissomai*,[470] en primera persona del singular del presente, que significa «implorar», «rogar» o «suplicar», y aquello que se le exige a la diosa es: *me m'asaisi damna, potnia thumon*.[471] Así como Afrodita es *doloploke*, «tejedora de engaños», y sus poderes son irresistibles, del mismo modo es la única capaz de librar al hablante lírico de sus pesares. Pues, como dice Francisco Rodríguez Adrados, «a ella se atribuye el poder de enamorar y liberar del amor, el de hacer que el enamorado ceda y devuelva *philotes* o *philia*, el querer».[472] Del mismo modo, Giuliana Lanata lo confirma: «Aphrodite is, in Sappho's poetry as in Homer or in the Hymns, the goddess who subdues with the torment and passion of love».[473] Por ello, le pide que no la someta ni a angustias ni tormentos pero, también, le exige *alla tui d'elthe*,[474] para que la libere del gran pesar en el que señala encontrarse. Igualmente, conocemos este poder de Afrodita por el verbo *damna*, proveniente de *damao*, «dominar», característico del *eros* que domina, subyuga;[475] también referido por Anacreonte;[476] igualmente, en la *Ilíada*,[477] es utilizado

---

[468] *Iliada*, III, vv. 380 ss.
[469] Himno Homérico V, vv. Traducción de A. Bernabé Pajares, *Himnos homéricos*, Madrid, Gredos, 1978.
[470] Cfr. S. Lasso de La Vega, Op. cit., pp. 38 ss.; A. Cameron, Op. cit., p. 6.
[471] «no me sometas a penas ni angustias el ánimo, diosa», vv. 3-4. Acerca de la noción del *thumos* en este verso, Cfr. S. Lasso de La Vega, Op. cit., pp. 38 ss.
[472] F. Rodríguez Adrados, 1995, p. 38.
[473] G. Lanata, Op. cit., p. 15: «Afrodita es, en la poesía de Safo como en Homero o en los Himnos, la diosa que subyuga con tormento y pasión de amor». Traducción propia.
[474] «ven hasta aquí», v.5.
[475] Cfr. N. Basile, Op. cit., p. 11; F. Rodríguez, «Campo semántico del amor en Safo», *Sociedad española de lingüística*, I, pp. 5-24; G. Lanata, Op. cit., p. 15.
[476] Anacreonte, Frag. 160d P, versión de J. Ferraté, Op. cit.:
«*(ton) Erota gar ton abron*
Meloai bruonta mitrais
Poluanthemois'aeidein:
Hode kai theon dunastes,

cuando Zeus dice que ningún deseo le había subyugado así: *ou garpo pote m'ode theas eros oude gunaikos thumon eni stethesi periprochutheis edamassen.*

Tras esto, en el fragmento se presenta el momento crucial: la epifanía, entre los versos 5-12, en donde la diosa acude ante el clamor de quien la solicita;[478] ha de recordarse que para los líricos el hecho de que un dios aparezca no obedece a un recurso alegórico, sino que, más bien, se consideraba que eran los dioses mismos los que se presentaban e infundían sobre la figura del hablante su poder.[479] La aparición de Afrodita se asemeja a las epifanías de la épica, toma de allí Safo el referente.[480] Una evidencia clara de la misma concepción de la aparición puede verse, por ejemplo, en el Canto V de la *Ilíada,* cuando Diómedes le pide ayuda a Atenea,[481] y cuando finalmente la que lleva la égida y Hera acuden en su auxilio.[482] De hecho, en defensa de este argumento, Winkler afirma que Safo mantiene la misma estructura homérica de la petición[483] y la aparición conformada por situación de necesidad, rezo, intervención:

> Sappho therefore is in a sense presenting herself both as a desperate Diomedes needing the help of a goddess (Athena/Aphrodite) and as a wounded and expelled female (Aphrodite/Sappho) seeking a goddess's consolation (Dione/Aphrodite).[484]

Las visiones de la voz lírica de la oda se dan en paralelo con la figura de Diómedes, así como de la semejanza con la misma Afrodita, quien va en busca del consuelo en brazos de su mandre, Dione, en la *Ilíada:* petición, epifanía y alivio constituyen la misma estructura ternaria que encontramos en la Oda, en la que el hablante lírico implora la ayuda de la diosa, la misma se le aparece y, por su promesa y su manifestación, consigue aliviar a quien la solicita.[485] La epifanía

---

Hode kai brotous damazei».
[477] *Ilíada,* XIV, v. 316.
[478] Cfr. P. Hualde y M. Sanz, Op. cit., pp. 56-57; C. Segal, Op. cit., p. 70.
[479] Cfr. P. Hualde y M. Sanz, Op. cit., p. 57; H. Fränkel, Op. cit., p.176; C. Bowra, *Greek Lyric poetry,* Oxford, Oxford University, 2000, p. 72; B. Snell, Op. cit., pp. 56-57.
[480] Cfr. D. Page, 1955, p. 45.
[481] *Ilíada,* V, 115-117.
[482] *Ilíada,* V, 719-772.
[483] Una estructura petitoria similar puede encontrarse en Píndaro, *Píticas,* IV, vv. 213-219, la petición *agoge,* que hace Jasón a la Cipris para que Medea caiga ante su amor.
[484] J. Winkler, Op. cit., pp. 92-93, «Safo, por tanto, se presenta en cierta forma desesperada como Diómedes necesitando la ayuda de la diosa (Atenea/Afrodita) y como una mujer herida y expulsada (Afrodita/Safo) buscando el consuelo de la diosa (Dione/Afrodita)». Traducción propia.
[485] Cfr. S. Lasso de la Vega, Op. cit., pp. 22 ss.

ocurre cuando la Cipris acude veloz al escuchar la voz lejana de quien la llama: *tas emas audas aioisa peloi eklues.*[486] Viene con paso apresurado de la casa del padre Zeus para ayudar a quien la invoca, 12b-24, y, al llegar, finalmente le pregunta: *otti deute pepontha kotti deute kalemmi,*[487] *kotti moi malista thelo genesthai mainolai thumoi.*[488] No es la primera vez que la diosa ha acudido al hablante, que más adelante se pronunciará como Safo, *o Psaph',*[489] sino que ya es un acto usual, como lo afirma el uso constante del adverbio *deute,* «otra vez», «nuevamente», de los versos 16, y luego en el 19 que sugieren un punto elemental: la constancia y fuerza del *eros*, que no se conforma con atacar una vez, sino que reincide. Con respecto a esto, Nicola Basile señala:

> (…) l'anaforica sequenza di *deute* non solo rivela il tormento di Saffo per un amore non corrisposto, ma preannuncia e prepara l'immagine di un'amante che nuovamente è vittima di un'adikía, di un'ingiustizia, come chiaramente risulta dall'apostrofe della dea: «chi, o Saffo, ti fa torto?».[490]

El uso de dicho adverbio en secuencia, como afirma Basile, no habla solo del estado en que se encuentra el hablante lírico, razón particular por la que llama esta vez a la Cipris, sino que también corresponde al sentir de todo enamorado, de todo amante que, como es sabido en la lírica erótica, está condenado a padecer el rechazo y debe siempre perseguir a su amado.[491] En los versos 19-20, la diosa inquiere: *tis s', o Psaph', adikeei.*[492] El vocablo *adikeei* proviene de *adikia,* que significa a grandes rasgos «injusticia», utilizado por Safo en un contexto erótico[493] y con el uso de *adikeei* encontramos el propósito de este llamado, como lo sugieren de Anne Carson,[494] Cristopher Faraone,[495] Archibald Cameron,[496] Anne Klinck,[497] Francisco Rodríguez

---

[486] «al escuchar de lejos mi voz la llamada», vv. 6-7.
[487] «qué de nuevo sufría y a qué de nuevo te invocaba», vv.16-17.
[488] «y qué con tanto empeño conseguir deseaba en mi alocado corazón», vv.18-19.
[489] Vv. 19-20.
[490] N. Basile, Op. Cit., p. 16: «La secuencia anafórica de *dēute* no solo revela el tormento de Safo por un amor no correspondido, sino que también anuncia y prepara la imagen de un amante que nuevamente es víctima de una *adikia,* de una injusticia, como claramente resulta del apóstrofe de la diosa: "¿quién, oh Safo, te agravia?"». Traducción propia.
[491] Cfr. K. Dover, Op. cit., p. 189 ss.
[492] «¿quién, oh Safo, te agravia?».
[493] Cfr. H. Rodríguez, Op. cit., p. 60; J. Petropoulos, «Sappho the sorceress, another look at fr. 1 LP», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 97, 1993, pp. 43–56. En otros textos clásicos también puede observarse este uso, Cfr. Teognis, vv. 1283: *o pai, m'adikei*. Para otros ejemplos Cfr. K. Dover, Op. cit. p. 143 y A. Burnett, *Three Archaic Poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho,* Londres, Duckworth, 1983, p. 256.
[494] Cfr. A. Carson, «The justice of Aphrodite in Sappho I», *Reading Sappho: Contemporary researches,* ed. E. Greene, California, Universidad de California, 1996, pp. 226-232.

Adrados[498] y Denys Page,[499] quienes afirman que en el presente texto Afrodita se manifiesta como la divinidad que viene a poner orden ante el agravio amoroso que resulta ser un gran dolor. En este sentido, los dolores del *erastēs* son igualados al de aquel que no recibe la bondad de la justicia, por lo que el enamorado siempre se encontrará en una postura desfavorecida, anhelante de *dikeia.*

A continuación, pronuncia Afrodita, en estilo directo, la sentencia universal del *eros*:[500]

> *Kai gar hai pheugei, tacheos dioxei,*
> *ai de dora me dekei, alla dosei,*
> *ai de me philei, tacheos philesei,*
> *kouk etheloisa.*[501]

Esto que enuncia Afrodita no tiene tiempo, es una ley que vive todo enamorado: si amas, persigues, pero luego será el amado quien persiga; si no acepta regalos, luego los dará; si no ama, pronto amará, aunque se resista. Y esta concepción de justicia es también demostrable porque Safo usa recursos que afianzan en el texto esta idea universal de lo justo. Con *deute* y *tacheos,* «rápidamente», el poema se nos muestra como un círculo: el amante llama a la diosa suplicante, la diosa viene, aplica una sentencia que refiere a la justicia universal, un efecto contínuo que determina la manera en que ocurre el arrebato y la forma en que ataca.[502] Contrario a lo que otros autores opinan,[503] la retribución amorosa claramente no es hacia Safo, sujeto amoroso, sino que obedece a una condición universal, y esto es demostrable, en primer lugar, por las formas

---

[495] Cfr. C. Faraone, Op. cit., pp.82-83.
[496] Cfr. A. Cameron, Op. cit., pp. 6-7.
[497] Cfr. A. Klinck, Op. cit., p. 66.
[498] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1971, p. 16.
[499] Cfr. D. Page, 1955, pp. 22 ss.
[500] Cfr. C. Faraone, Op. cit., p. 82; A. Carson, «The justice of Aphrodite in Sappho I», *Reading Sappho: Contemporary researches*, p.227; J. Petropoulos, Op. cit., p. 44.
[501] vv. 21-24:
«Pues si ahora te huye, pronto va a perseguirte,
si regalos no aceptaba, ahora va a darlos,
y si no te quería, en seguida va a amarte,
aunque ella se resista».
[502] A. Carson, Op. Cit., p. 231.
[503] Cfr. K. Dover, Op. cit., p.263; D. Page, *Poetarum lesbiorum fragmenta*, Oxford, 1955, pp.112ss.

verbales.[504] Tres son las acciones propuestas por la Cipris: la persecusión, el acto dar regalos y el amar. En el primer caso, se traduce: «pues, si ahora huye, pronto perseguirá» y, del mismo modo, las otras afirmaciones son dadas en primera instancia en tercera persona del singular, presente indicativo, para luego ser expresadas en tercera persona del singular, pero del futuro indicativo; por ello, estamos ante la visión del campo del amor, de la ley de Afrodita.[505]

Este carácter universal del *eros* nos permite volver sobre el significado del *deute* y su valor en la temporalidad del texto, ya que el hablante lírico no solo llama a Afrodita por un padecimiento en particular, sino que la diosa le recuerda que una y otra vez esta es la condición del enamorado. «Una y otra vez», como dice la diosa, la voz poética, en este caso, Safo, tiene que vivir el amor y atravesar nuevamente todo el círculo de los sufrimientos prescrito por la naturaleza del mismo.[506] A través de la alusión a este precedente, enunciado como experiencia previa, el texto ya no sólo se convierte en una invocación para exigir ayuda en un momento determinado, sino que se debe acudir a Afrodita en todo episodio de pesar infundido por el *eros*, ya que solo la diosa es capaz de producirlo y de reducir sus efectos. Así pues, a través de este recurso convergen en el texto pasado, presente y futuro, produciendo una tensión erótica en la invocación, tal como afirma Martín Sanz sobre el texto, el cual:

> (…) se enriquece con la demora en el pasado y la conversión de este en presente a través de la presencia de la diosa y sus palabras. A su vez, estas palabras aluden al futuro (v.21), futuro que enlaza nuevamente con el presente que cierra el poema a modo de segunda invocación cuajada de imperativos (…)[507]

La diferencia temporal deja de ser tal al momento de fusionarse en el texto, pues al Afrodita recordarle al hablante lírico los pesares anteriores, indica que el deseo es el mismo, y que cada

[504] Una interesante discusión podría entablarse si se contrastan las opiniones de B. Gentili, Op. Cit., p. 205; C. Bowra, 1968, p. 137; D. Page, 1955a, p. 18, quienes afirman que el sentido retributivo del *eros* es expresado exclusivamente hacia Safo, es decir, el hablante; por el contrario, M. Vetta, *Theognis: Elegiarum liber secundus*, Roma, Dell'Anteneo, 1980, p. XLIII; A. Carson, Op. cit., p. 229; V. Di Benedetto, Op. Cit., p. 17, apuntan a un sentido universal, expresando que el amado pronto se convertirá en amante y que mientras sea el amado le será difícil comprender al amante. Esta última postura es por la que nosotros nos guiamos.
[505] J. Snyder, *Lesbian desire in the lyrics of Sappho*, Columbia, University of Columbia, 1997, p.56.
[506] Cfr. W. Schadewaldt, Op. cit., p. 64.
[507] P. Hualde y M. Sanz, Op. cit., p.57.

anhelo por un amado o amada es una prolongación del deseo previo. No se trata de una pasión inmediata, sino del estado general de una indefinida e inasible no realización en el amor que se traduce en el «todavía no» de lo deseado, que refleja el estadio perenne del amante, quien vive atormentado por la privación, la separación y desilusión.[508] Sin embargo, tal como señala la referencia, el texto está trazado en tres tiempos: el presente de una petición desesperada,[509] el recuerdo de una ocasión en la que ocurrió lo mismo,[510] la promesa futura[511] y el retorno al presente.[512] Aún así, tal como dice Manuel Sanz, aunque se refiera a tres tiempos, el deseo y su intensidad, como motor del propio texto, convierten estos cambios en un presente continuo, demostrando, así, cómo se mantiene en cualquier situación la perspectiva del amante, pues, «En una relación homosexual… no se espera que el *eromenos* retribuya el *eros* del *erastes*».[513]

Como el amante nunca tendrá la misma perspectiva que el amado, otra de las razones por las que se ha contemplado este texto con carácter clético es por el uso de términos rituales, como ya hemos enunciado: *Deute, tacheo, pelein, luein, imerein,* [514] así como las partículas *kai gar* en los versos 21-24,[515] los cuales eran utilizados en los textos de encantamiento[516] para crear un efecto hipnótico y mimético,[517] el cual no es ajeno a la perspectiva del fragmento, en el que Afrodita termina asegurando cómo ha de quedar quien sea tomado por las alas del *eros*. El valor de tales palabras, consideradas dentro de un contexto religioso, estriba en que indican la intensidad del

---

[508] Cfr. W. Schadewaldt, Op. cit., p. 64.
[509] Vv. 1-5.
[510] Vv. 5-24.
[511] Vv. 21-24.
[512] Vv. 25-28.
[513] K. Dover, Op. cit., p.48.
[514] Cfr. A. Cameron, Op. cit., p. 4.
[515] Cfr. J. Denniston, *The greek particles*, Oxford, Oxford University, 1954, pp. 108-109.
[516] Ya desde tiempos remotos se tienen testimonios de hechizos ideados para enamorar.
«Drag Heronous by her hair and by her guts to me, Poseidonios,
every hour of time, by night and day, until Heronous comes to me,
Poseidonios . . . Now, now. Quickly, quickly». Este ejemplar pertenece a un tipo de conjuro mágico muy común, cuya inscripción data del siglo III a.C. Los siguientes versos se encuentran en los *Papiros Mágicos Griegos*, IV, v.2489
«Give her a burning of her soul and a punishment of her *phrene*»,
Y v. 2762 «as she is being subdued in her heart, *en phresi damnomene*».
Según C. Faraone, Op. cit., pp. 58-59, los hechizos de amor siempre tienen como especial característica el señalamiento de afecciones físicas tanto de quien exige los efectos mágicos, como de la víctima Para conocer más sobre este interesante tema, Cfr. C. Faraone Op. cit., pp. 3 ss.; C. Faraone y D. Obbink, *Magika Hiera: Ancient greek magic and religion*, Oxford, Universidad de Oxford, 1991, pp. 244-259.
[517] Cfr. G. Lanata, Op. cit., p. 15.

sufrimiento pero, también, sugieren mediante la presencia de la diosa la seguridad de su cumplimiento, dan al texto un sentido de certeza. Se le exige a la diosa, quien está presente, porque puede cumplir y, en medio del sufrimiento desde el que se le implora, viene lo placentero. De tal manera, dichos términos caracterizados por su raigambre mágica contrastan con aquellos marcados por la desesperanza que fundamentan el discurso principal del enamorado: *adikeei, mainolai thumoi, ase, onia,* son algunos de los cuales nos dan un claro bosquejo de la turbación. Dicho contraste también genera tensión tanto por su contrariedad como por la efectividad que la misma Afrodita demuestra cuando inquiera a quién, nuevamente, ha de convencer, disipando así la desesperación.

Con respecto a esto último, dichas tensiones se hacen claras al observar que las tres nociones temporales están marcadas por dos posturas: lo amargo y lo dulce, reflejadas tanto en el sentido como en los referentes allí expuestos. Así, pues, tanto el presente como el pasado son agrios, ya que el amor no es correspondido. Inmediatamente, al comenzar el fragmento, nos ubicamos en el presente con el verbo *lissomai,* y somos testigos de una petición: el hablante lírico ha invocado a Afrodita con sus tres adjetivos,[518] como suele llamársele en las festividades y, al punto, revela su estado: dolor, *me m'asaisi med' oniaisi damna, potnia thumon*.[519] Los sustantivos en caso dativo *asaisi* y *oniaisi,* proveniente el primero de *ase* y el segundo de *ania* eran comúnmente utilizados no solo en el ámbito erótico, sino en el médico, [520] y se relacionaban con un fuerte estado de perturbación, por lo que la forma en que los utiliza el hablante sirve para indicar que su condición es de un completo estado de molestia ocasionado por las desaveniencias del *eros*. Afianza, luego, el presente con la fórmula petitoria tradicional: *alla tuid'elth,*[521] que en el mismo verso se entrecruza con el pasado: *ai pota katerota tas emas audas aioisa peloi eklues*.[522] El verbo *eklues* de la segunda persona del singular, aoristo de *kluo,*[523] que significa «escuchar de

[518] Cfr. A. Cameron, Op. cit., p. 2.
[519] «no me sometas el ánimo con angustias ni tormentos», vv. 3-4.
[520] Cfr. N. Basile, Op. cit., p. 12. Allí el crítico expone los diversos usos de ambos términos en la medicina hipocrática.
[521] «ven para acá», v. 5.
[522] «si alguna vez en otro tiempo, al escuchar de lejos de mi voz la llamada, la has atendido», vv. 5-7.
[523] Según A. Cameron, Op. cit., p.4, se trata de otro motivo de poesía homérica, presente, por ejemplo, cuando se dice que Poseidón escuchó o vió a Odiseo, *Odisea.* III, vv. 231. La mayoría de las antologías suelen ponerse de acuerdo en traducirlo con el mismo sentido, *peloi eklues:* «escuchar de lejos», según C. García Gual, Op. cit.;

lejos», y simboliza el llamado ritual a la diosa, la mímesis de su presencia. A través de dicho llamado se unen pasado y presente, pues la misma Afrodita recuerda a quien la invoca que otrora le aturdía la misma preocupación que enunció en los versos previos: *me m'asaisi med' oniaisi damna, potnia thumon.*[524]

Se reconoce que la pena que padece es amorosa, ya que invoca a la Chipriota; pero esta pena se caracteriza por el rasgo definitorio del erotismo lírico asimétrico, según los términos de Calame,[525] esto es, el padecimiento físico; «el amor viene de fuera, del mundo divino; se implanta en el *thumos,* ánimo o corazón, como queremos traducir, que resulta de ello enloquecido (*mainolai thumoi,* dice Safo) y sufre»,[526] al ser una relación asimétrica, el *thumos* queda impregnado del amor, pero como no es saciado, la atormenta. Es en realidad el dolor que siente en su ánimo, aquello que su *thumos imerrei*,[527] «ansía», lo que le obliga a llamarla, lo que la convierte, una vez más, en «sujeto erótico». Hasta este punto, el grito de dolor recuerda al padecimiento que enunciaba, por ejemplo, Arquíloco.[528]

Sin embargo, al aparecer la diosa, el sufrimiento presente de la voz poética se matiza con los bellos atributos de la deidad del amor. Se unen en el llamado recurrente, tanto del pasado como del presente, los elementos agrios y los dulces. El mismo sentimiento que otrora hizo que buscara a Afrodita, es el del momento de este llamado, y con igual e indiscutible belleza la diosa desciende de la casa paterna sobre el pulcro carro de gorriones que sobrevuelan la negra tierra.[529] La bajada de Afrodita en su carruaje dorado ocurre del mismo modo y es descrita con la misma sutileza que la venida de Atenea en auxilio de Diómedes en la *Ilíada*[530] y, por supuesto, al ser la

---

«escuchaste mi voz de lejos», N. Pedrique, Op. cit., p. 57; «udendo da lontano la mia voce», G. Tedeschi, Op. cit., p.19.

[524] «No me sometasa penas ni angustias el ánimo, diosa», Vv. 3-4.

[525] Cfr. C. Calame, 2002, p. 35.

[526] F. Rodríguez Adrados, 1981, p. 124.

[527] Vv. 27.

[528] Cfr. Arquíloco, Frag. 104D:
«Yazco, infeliz, por la pasión vencido,
Sin vida, hasta los huesos traspasado
De fieros dolores que los dioses me envían».

[529] Vv. 9-12.

[530] Cfr. *Ilíada,* V, vv. 719-772.

diosa del amor y del erotismo, no hemos de explicar por qué es bella, rasgo ya definido muchas veces en la tradición nupcial y en la épica.[531]

Entran, de tal modo, en conflicto los aspectos dolorosos y placenteros. Por un lado está la ausencia del amado, el sufrimiento del corazón, *thumos,*[532] que implica el malestar físico demostrado en los sustantivos que presentan la enfermedad del cuerpo, *ase*[533] y *onia,*[534] el sometimiento violento al que induce el *eros, damna,*[535] y, por supuesto, el efecto del rechazo: el daño, la injusticia, *adikeei.*[536] Mientras que lo placentero se define por la presencia misma de la diosa, su descenso, *elthes arm' upasdeuxaisa. Kaloi de s'agon okees strouthoi,*[537] y su presencia marcada por su agradable sonrisa y rostro inmortal, *meidiaisais'athanatoi prosopoi.*[538] Al mismo tiempo, otro elemento placentero es la cercanía de la diosa con respecto al hablante,[539] manifiesto en el uso del apóstrofe poético que produce en la semántica del texto calma ante los tormentos que vive quien aclama la justicia amorosa y también, su certeza. Un ejemplo del manejo de tal elemento podemos encontrarlo en este mismo fragmento, bajo el propio llamado que hace a la Cipris:

> Inmortal Afrodita, la de trono pintado,
> Hija de Zeus, tejedora de engaños, te lo ruego (…)[540]

En estos versos, podemos notar el uso del apóstrofe por dos razones principales: en principio, porque invoca a Afrodita, se hace explícito que el texto va dirigido a otro, porque de tal modo, lo trae a su presencia. En segundo lugar, se reafirma lo previo por el uso del pronombre *se,* junto al

---

[531] Cfr. W. Burkert, Op. cit., p. 120 ss.; N. Loraux, Op. cit., 412 ss.
[532] V. 4.
[533] *Asa,* v.3, es un término que es equiparable a la sensación de la náusea, Cfr. G. Lanata, Op. cit., p. 24; D. Page, 1955, p. 6.
[534] *Onia,*v. 3, Relacionado con una sintomatología dada por Hipócrates, *El morbo sacro,* VI, p. 388, Cfr. G. Lanata, Op. cit., p. 24.
[535] V. 3.
[536] V. 20.
[537] «viniste tras aprestar tu carro. Te conducían lindos tus veloces gorriones», vv. 8-10.
[538] «mostrando tu sonrisa en el rostro inmortal», v. 14.
[539] Uno de los temas polémicos dentro de las discusiones acerca de este texto, Cfr. A. Cameron, Op. cit., p. 6; A. Carson, 1996, p. 227; J. Petropoulos, Op. cit., p. 3.
[540] vv. 1-2. Lo hemos escrito directamente traducido dada la practicidad para dar el ejemplo.

verbo *lissomai*, indicando que la acción del hablante lírico recae, de hecho, en ese otro que se hace presente. De tal manera, el apóstrofe es uno de los recursos que permite plantear la figuración de la cercanía entre la diosa y el hablante lírico que, como señala Culler: «Apostrophe makes its point by troping, not on the meaning of a word, but on the circuit or situation of communication itself».[541] En otras palabras, Culler llama «vocativo del apóstrofe»[542] a un recurso utilizado para dramatizar lo dicho, convirtiéndose el texto en una apelación directa. «Apostrophe is a form of ventriloquism through which the speaker throws voice, life, and human form into the addressee, turning its silence into mute responsiveness».[543] Este es un recurso popular dentro de la lírica antigua, que como hemos mencionado repetidas veces, debido a su carácter oral dirigía sus exclamaciones a un público, convirtiendo lo cantado en un sentir universal, teniendo, a su vez, un sentido íntimo. La diosa se hace presente mediante este recurso, haciendo que el poema no solo sea una exposición del sufrimiento, sino un acontecimiento erótico, visto a través de la invocación a la propia Afrodita utilizando pronombres reflexivos, y a su vez por la respuesta de la diosa usándolos hacia el hablante lírico.

Al mismo tiempo, este tropos precisa la postura del hablante lírico, pues, es a través de su mirada como contemplamos lo que enuncia, una mirada llena de dolor que se dirige a quien es en sí misma el placer, pues al invocar a Afrodita buscando consuelo se le exige que sean resueltos los agravios; pero, al mismo tiempo, que todo el sufrimiento desaparezca, hecho que hace que la sola presencia de la diosa sea un elemento placentero, ya que el efecto del apóstrofe:

> (…) to apostrophize is to will a state of affairs, to attempt to call it into being by asking inanimate objects to bend themselves to your desire. In these terms the function of apostrophe would be to make the objects of the universe potentially responsive forces: forces which can be asked to act or refrain from acting, or even to continue behaving as they

[541] J. Culler, *The pursuit of signs*, Nueva York, Routledge, 2001, p. 149: «El apóstrofe hace su acción por un tropos, no en el mero significado de la palabra, pero en el circuito o situación de la comunicación en sí misma».
[542] Cfr. J. Culler, Op. cit., pp. 149-171.
[543] B. Johnson, «Apostrophe, animation and abortion», en *A World of Difference*, Baltimore, John Hopkins University Press, p.185, «El apóstrofe es un modo de ventrilocuismo a través del cual el hablante toma voz, vida, y forma humana en un destinatario, cambiando su silencio en mudas respuestas». Traducción propia

usually behave. The apostrophizing poet identifies his universe as a world of sentient forces.[544]

El objeto del apóstrofe, manejado por la voz del hablante lírico, de este fragmento es poner ante sí y ante la diosa su sufrimiento. Se le presenta a Afrodita el estado inicial desde el que ha hecho el llamado, con el fin de proponer un alivio inmediato a lo que sufría en su alocado corazón. A través de dicha invocación, la diosa, a razón de aliviar las penas de su interlocutora, le recuerda que en el pasado ya la había llamado para tal fin. Mientras le trae a la memoria la razón por la que la había llamado en otra oportunidad, el hablante lírico se deleita en su hermosura, contemplando su sonrisa inmortal. De tal modo funciona el apóstrofe: como la posibilidad de traer al poema un diálogo, de hacer presente a Afrodita. Allí se manifiesta lo dulciamargo, pues, a la vez que se siente la voz lírica atormentada, la belleza de la diosa la conmueve y su presencia la fuerza para continuar su lucha que, como otras veces, la ha ayudado:

25*elthe moi kai nun, chalepan de luson*
26*ek merimnan, ossa de moi telessai*
27*thumos imerrei, teleson. Su d' auta*
28*summachos esso.*[545]

No existe distancia entre la Chipriota y el hablante, todo lo contrario, acude para recordarle *tina deute peitho aps sagen es san philotata; tis s' o Psapph, adikeei,*[546] precisamente, este contacto y la presencia misma de la diosa dialogando con el hablante, otorgan dulzura al texto, transmiten el alivio de atender su pesar, de modo que la voz lírica del fragmento «invoca—de afuera hacia adentro—y evoca—desde su interior hacia afuera—la divinidad».[547] Así, lo mismo que provoca

[544] J. Culler, Op. cit., p. 154, «Usar el apóstrofe es querer un estado de las cosas, para intentar llamar a la existencia preguntando a objetos inanimados manipulándolos a su antojo. En estos términos, la función del apóstrofe podría ser útil para convertir a los objetos del universo en potenciales fuerzas de respuesta: fuerzas que pueden ser preguntadas para actuar o referir a un acto, o incluso para seguir comportándose como se comportan generalmente. El poeta que se vale del apóstrofe identifica su universo como un mundo de fuerzas sensibles».
[545] Vv. 25-28:
«Acúdeme también ahora, y líbrame ya
De mis terribles congojas, cúmpleme que logre
Cuanto mi ánimo ansía, y sé en esta guerra
Tú misma mi aliada».
[546] «¿A quién, esta vez voy a traer, oh querida, a tu amor? ¿Quién ahora, ay Safo, te agravia?» vv. 18-20.
[547] N. Pedrique, Op. cit., p. 22.

el tormento será un camino de solución tanto por la belleza misma de Afrodita como por su propia delicadeza.

En otras palabras, el sentido mismo del llamado de Safo a Afrodita es la visión del presente y del recuerdo, enfocados en el mismo deseo y desde la misma postura: el dolor. No se invoca a la diosa para que cumpla con el deber de hacer que la amada la ame, sino que, más bien, la diosa cumple con el hecho de ser su aliada en la resistencia, en la batalla contra los males que el propio deseo le infringe una y otra vez. El consuelo de los pesares acontece en el punto en el que nos percatamos que en ningún momento le exige que su deseo sea eliminado, sino que pide a Afrodita que le ayude a remediar el dolor para continuar peleando por lo que ama,[548] y es allí donde se manifiesta la tercera temporalidad: el futuro, que nace del pasado y lo que no se puede expresar con palabras se hace mediante una imagen, cuyo fondo es el pasado en el cual aparecen la diosa y el hablante nuevamente.[549] En el futuro, la hija de Zeus anuncia la constante del ciclo erótico, donde el amado pasará a ser amante y el amante pasará a ser amado, todos son afectados por igual.[550]

De tal modo, el futuro es un alivio en un presente donde el recuerdo de la diosa se manifiesta para expresar un consuelo al sufrimiento y un aliento para continuar la lucha. Es así como Afrodita se convierte en aliada, es así, también, como del mismo modo que el amante sufre, el amado no comprende y contribuye con el padecer. Sin embargo, como enunciamos al comienzo de este apartado, la estética dulciamarga se hace notar: aunque pasado, presente y futuro muestren distancias, se convierten en la misma temporalidad, conviviendo en el texto la laceración propia del *pathos* con la dulzura de la diosa y su promesa: la perspectiva erótica.[551]

---

[548] «Sappho views her loves, past and present, *sub specie aeternitatis*, and predicts a favourable outcome for the immediate future. This shift in voice signals a shift in perspective: both changes are made possible through the poet's self-investiture with divine authority (and therefore omniscience). Sappho moves, albeit briefly, from subjective supplication towards transcendent mastery, from desperation to distance». J. Petropoulos, Op. cit., 51.
[549] Cfr. W. Schadewaldt, Op. cit., p.61.
[550] Cfr. E. Greene, «Apostrophe and women's erotics», *Reading Sappho: contemporary approaches*, p.244. Del mismo modo, A. Carson, 1996, p. 229, señala: «(…)if the beloved is to become a lover, she will naturally take a lover's state of mind. To find oneself doing things against one's will is the perennial condition of the lover».
[551] Cfr. H. Fränkel, Op. cit., p. 176.

Por ello, una y otra vez se desea y se sufre a la par. No es la realización lo que genera en la voz lírica la manifestación de su amor, sintiéndose en la privación tan fuerte como desamparada, sino que, impotente, experimenta un abatimiento tan fuerte que le nubla los sentidos y vive anhelante, experimentando un cambio del tormento angustiante a la esperanza tranquilizadora, que se realiza después, y es entendido y puesto en palabras en concordancia con su creenca en el poder divino del amor.

3.1.2: *m'o lysimeles donei glukupikron*: Fragmento 2D

«El que desata los miembros me arrastra, agridulce». Es indudable que en cada uno de los textos eróticos de la lírica, los efectos del *eros* azotador sean proporcionados por su posesión sobre el hablante lírico; de todos modos, no se había contemplado, hasta donde se tiene noticia, algún fragmento en el que los efectos del arrastre, esto es, el acto mismo de anhelar, se dieran en paralelo con el hecho mismo de su sufrimiento.[552] Safo lo evidencia, especialmente, en el fragmento 2D, el cual es un reflejo del poder del *eros glukupikron*, simbiosis de la tradición trenética y nupcial, en la que la palabra del enamorado, gracias a ciertos recursos semánticos, presenta una muestra de esta perspectiva del azote bicéfalo.

1*Phainetai moi kenos isos theoisin*
2*emmen'oner, ottis enantios toi*
3*isdanei kai plasion adu phoneisas*
4*upakouei*

5*kai gelaisas imeroen, to m' e man*
6*kardian en stethesin eptoaisen.*
7*os gar es s'ido broche', os me phonai-*
8*s' oud' en et' eikei*

9*all' akan men glossa eage, lepton*
10*d'autika chroi pur upadedromeken,*
11*oppatessi d'oud' en oremm', epirrom-*
12*beisi d'akouai,*

13*kad de m'idros psuchros echei, tromos de*
14*paisan agrei, chlorotera de poias*
15*emmi, tethnaken d'oligo 'pideues*

[552] A. Carson, 1986, pp. 12-17*;* A. Burnett, 1983, pp. 215 ss.*;* P. Hualde y M. Sanz, Op. cit., p. 53; F. Rodríguez Adrados, 1981, p. 135.

16*phainomai*.[553]

El texto inicia y cierra con la alusión al verbo *phaino*,[554] *phainetai*, tercera persona singular del presente, y *phainomai*, primera persona singular, presente, marcando que lo que se percibe proviene de la expectación del hablante lírico, quien divide el poema en dos partes: la primera, de los versos 1 al 6, en la que figuran tres personajes: una mujer, un hombre y la propia voz

[553] Safo, Frag. 31 L-P, tomado de J. Ferraté, Op. cit., p. 242.
Traducción de C. García Gual, Op. Cit., p. 85, Frag. 2D:
«Me parece que es igual a los dioses
el hombre aquel que frente a ti se sienta
y a tu lado absorto escucha mientras
dulcemente hablas
y encantadora sonríes. Lo que a mí
el corazón en el pecho me arrebata;
apenas te miro y entonces no puedo
decir ya palabra.
Al punto se me espesa la lengua
y de pronto un sutil fuego me corre
bajo la piel, por mis ojos nada veo,
los oídos me zumban,
me invade un frío sudor y toda entera
me estremezco, más que la hierba pálida
estoy, y apenas distante de la muerte
me siento, infeliz».
Este, sin duda alguna, es uno de los fragmentos más comentados de la poética de Safo, y sobre el cual suelen encontrarse dos polémicas esenciales: la primera, si se trata o no de un Epitalamio, y la segunda, en la que se ha cuestionado lo que experimenta, en concreto, el hablante lírico durante toda la sintomatología del sufrimiento que se da en el texto. Hay autores que afirman que se trata de un texto compuesto para el ritual de la boda, Cfr. H. Fränkel, Op. cit., p. 175 y B. Snell, Op. cit., p. 57; P. Miller, *Lyric Texts and Lyric Consciousness: The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome*, Londres, 1994, p.79-100, mientras que otros refieren lo contrario, Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1995, p. 58; J. Snyder, *The woman and the lyre*, Illinois, SIU Press, 1989, pp.21ss.; P. Hualde y M. Sanz, Op. cit., p. 55; D. Page, 1955, p.24; W. Race, «'That Man' in Sappho fr.31 L-P.» *Classical Antiquity*, 2, 1983, pp. 92-101; T. McEviley, «Sappho, Fragment Thirty-One: The face behind the mask», *Phoenix* 32, 1978, p. 9; G. Koniaris, «On Sappho fr. 31 (L-P)», *Philologus*, 112, 1968, pp. 173-186; A. Lardinois, «Who sang Sappho's songs?», en *Sappho Contemporary approaches*, ed. Ellen Greene, 1996, pp.157-160. En cuanto al segundo aspecto, durante años se ha discutido acerca de qué es lo que experimenta, en concreto, el hablante lírico ¿celos, un ataque de pánico o una perturbación divina?, sobre ello hay múltiples versiones, Cfr. V. Di Benedetto, «Intorno al linguaggio erotico di Saffo», *Hermes*, 113, 1985, pp.145-156; G. Devereux, «The Nature of Sappho's Seizure in FR.31 LP as Evidence of her Inversion», *Classical Quarterly* 20, 1970, pp. 17-31; M. Marcovich, «Sappho Fr. 31: Anxiety attack or Love Declaration?», *The Classical Quarterly*, 22, 1, 2008, pp.19-32; T. McEviley, «Sappho, Fragment Thirty-One: The face behind the mask», *Phoenix* 32, 1978, p. 9; G. Koniaris, «On Sappho fr. 31 (L-P)», *Philologus*, 112, 1968, pp. 173-186; G. Lanata, Op. cit., p. 22.

[554] El verbo *phaino*, en eólico *phainomai*, tiene una amplia significación: «dar luz», «alumbrar», «encender», «hacer ver», «mostrar», «manifestar», «aparecer», «parecer», «ser evidente», Cfr. C. Chantraine, Op. cit., pp. 1170-1172. F. Ferrari, Op. cit., p. 35, señala que dicho verbo aparece en compañía del infinitivo *emmen*, esta es la versión eólica del verbo *eimi*, traducido en presente y que indica la presencia de aquel que está siendo visto, *phainetai*. Suelen traducirlo con el pronombre reflexivo «me» aquellos que no son partidarios de que el texto sea un Epitalamio, mientras que los que sí, según Ferrari, suelen traducir como «aparece», así, por ejemplo, C. Gallavotti, *Storia e poesia di Lesbo nel VII-VI secolo a.C.*, Bari, 1948. J. Powell, Op. cit., p.11, traduce «In my eyes he matches the gods», mientras que A. Carson, 2003, p. 63: «He seems to me». El sentido de dicho verbo, según D. Page, Op. cit., p. 19, es el de «aparecer», presentarse ante quien enuncia.

poética, espectadora que se impresiona ante la hermosura de la doncella que tiene ante sí.[555] Mucho se ha discutido con respecto a la presencia de una tercera persona en la típica relación triádica, pero se ha concluido que la presencia del actor masculino es un recurso utilizado para realzar los rasgos agraciados de la joven. Incluso, algunos investigadores como Winkler[556] encuentran un interesante paralelismo entre estos versos iniciales y el pasaje en el que Nausicaa encuentra a Odiseo, en el Canto VI.[557]

En esta breve escena de la primera parte se condensan algunos de los tópicos característicos de la tradición del placer, esto es, de la bodas, tal como concuerdan Denys Page y Wolfgang Schadewaldt,[558] ya que se elogian, como en los epitalamios, la belleza de un hombre, equiparable a la admiración de la imagen del novio.[559] De igual manera, se presencia el tópico del requerimiento amoroso, o *paraclausuthiron,* al mencionarse que el *isos theoisin*[560]se posa frente a una mujer;[561] además, también encontramos rasgos comunes a las convencionales alabanzas a la belleza de la novia en la alusión a la dulzura de la voz de la joven, *adu phoneisas* y, por

[555] Existen diversas discusiones acerca de cuál es el enfoque del hablante lírico, ya que algunos autores señalan que se deleita admirando al hombre que está frente a la joven, Cfr., P. Hualde y M. Sanz, Op. cit., p. 54; C. Calame, «Sappho's Group: an initiation into womanhood», *Reading Sappho: Contemporary approaches*, California, Universidad de California, 1996, p.122; M. Williamson, Op. cit., p.257; D. Page, 1955, pp. 23 ss. mientras que otros sostienen que el hombre es un participante que no tiene predominancia central, Cfr. W. Schadewaldt, Op. cit., pp. 32 ss.; H. Saake, *Sapphostudien,* Paderborn, Ferdinan Schoning Verlag, 1972; F. Izquierdo, *El amor en la antigüedad,* Madrid, 2003, p.114; K. Dover, Op. cit., p. 265.

[556] Cfr. J. Winkler, Op. cit., p. 96; T. McEviley, «Sappho, Fragment Thirty-One: The face behind the mask», *Phoenix* 32, 1978, p. 9; G. Koniaris, «On Sappho fr. 31 (L-P)», *Philologus,* 112, 1968, pp. 173-186.

[557] *Odisea,* VI, vv. 160-161: «Ser mortal como tú nunca he visto hasta aquí con mis ojos, ni mujer ni varón: el asombro me embarga al mirarte».

[558] Existe una discusión bastante extensa en la que se propone este fragmento como un Epitalamio, postura avalada por H. Fränkel, Op. cit., p. 175 y B. Snell, Op. cit., p. 57; P. Miller, *Lyric Texts and Lyric Consciousness: The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome,* Londres, 1994, p.79-100, quienes afirman que lo es por tres razones: la presentación de la belleza del novio, su enlace con la doncella, y la belleza de esta, expresado en el deseo que la voz lírica manifiesta por ella. Además, Miller, Op. cit., p. 97, aduce lo siguiente: «it is difficult to imagine, in Lesbos's sexually segregated society, many other occasions where a man and woman would be publically seated together in close converse». Sin embargo, nos apoyamos en F. Rodríguez Adrados, 1995, p. 58; J. Snyder, *The woman and the lyre,* Illinois, SIU Press, 1989, pp.21ss.; P. Hualde y M. Sanz, Op. cit., p. 55; D. Page, 1955, p.24; W. Race, «'That Man' in Sappho fr.31 L-P.» *Classical Antiquity,* 2, 1983, pp. 92-101 y afirmamos que no existe en realidad, debido al estado fragmentario del texto no puede afirmarse con precisión si se trata de un Epitalamio. Sin embargo, apegándonos a A. Lardinois, «Who sang Sappho's songs?», en *Sappho Contemporary approaches,* ed. Ellen Greene, 1996, pp.157-160, consideramos que entramarnos en este tipo de discusiones resulta algo absurdo, ya que aunque existen elementos concretos que si bien pertenecen a la tradición del Epitalamio, no necesariamente nos lleva a aventurarnos a señalar al texto como tal, debido a su estado fragmentario.

[559] Cfr. D. Page, 1955, p. 23; H. Fränkel, Op. cit., p.175.

[560] «Semejante a los dioses». Cfr. M. Marcovich, Op. cit., pp. 19-32 para revisar bibliografía respectiva a este epíteto.

[561] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1986, pp. 31 ss.

supuesto, la referencia de su sonrisa deseable, *ghelaisas imeroen,* esta última forma adverbial, proveniente de *imeros*, hipóstasis que refiere directamente a un deseo ardoroso que consume de placer a quien mira y detalla lo que va ocurriendo, dicho rasgo recuerda el modo en que Zeus se expresa en el Canto XIV de la *Ilíada.*[562] Por tanto, en este primer momento del fragmento se presenta un elemento clave que evidencia la acción del *eros* para persuadir al hablante lírico, esto es, la alusión a la encantadora sonrisa, donde *imeroen,* al cumplir su rol de hipóstasis funciona como el poder mismo del *eros* que atrae a su víctima.[563]

De tal manera que al aludir al *himeros, eros, pothos, peitho,* se refiere directamente a los elementos constitutivos del *eros,* a los instrumentos de la dulce locura de Afrodita que actúan en el «sujeto erótico» y en el objeto.[564] De tal modo, con este adverbio, *imeroen,* Safo advierte que el *eros* está allí, y que la mirada del amante es un presente contínuo.[565]

Luego de esta contemplación dulcísima viene la segunda parte, en la que acontece un cambio súbito, a partir de los versos 5-6: *to m' e man kardian en stethesin eptoaisen*.[566] El verbo aoristo *eptoaisen,*[567] según Schadewaldt, tiene un valor impresionante, pues, más allá de significar «revolver», tiene que ver con «estar espantado»,[568] trocándose lo agradable en terror que va manifestándose en cada uno de los sentidos, allí el *eros* desencadena su fuerza.[569] Esto ocurre al

[562] *Ilíada,* XIV, vv. 294.
[563] Cfr. G. Lanata, Op. cit., p. 19; N. Basile, Op. cit., 14. C. Segal, Op. cit., p. 59 refiere a esto: «The repetitions and recurrent rhythms of the poetic language evoke the magical effects of eros itself; and this "magic" is also the mysterious *peithō* or *thelxis* which the archaic poetess undergoes when gripped by the beauty of a young girl». El propio C. Segal, Op. cit., pp. 59-59 y N. Basile, Op. cit., pp. 20-21 explican en sus respectivos estudios cómo incluso la rítmica del poema evoca un ambiente mágico, y tienen dicho carácter porque reflejan el poder de las hipóstasis nombradas.
[564] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1991, p. 9.
[565] Cfr. M. Williamson, Op. cit., p. 259.
[566] «lo que a mí, en verdad, me ha revuelto en el pecho el corazón». Traduce F. Ferrari, 2012, p. 15, traduce: «veramente mi sbigottisce il cuore dentro il petto», que refiere al sentido de un corazón atemorizado.
[567] *Eptoaisen,* proveniente de *ptoami,* que G. Lanata, Op. cit., p. 23, traduce como «bewilderment», y en la versión original de su artículo como «sbigottito», estupefacto, la condición de estar temeroso o asustado. Esto es, «sbigottimento del cuore», un corazón asustado.
[568] Cfr. W. Schadewaldt, Op. cit., p. 68.
[569] Cfr. C. Segal, Op. cit., p. 64. Sobre el uso erótico de este verbo, Cfr. G. Broccia, «Per l'esegesi di Sapph. 31 LP», *Annali del Liceo Classico Dettori di Cagliari,* 1, 1962, pp. 8 ss.

mismo tiempo que la amada está ante sus ojos, *os gar es s'ido*.[570] El acto de observar a la amada y su belleza le ocasionan a la vez admiración y un gran dolor, y prueba de esta simultaneidad la muestra el verso 7. La mirada serena deja, al punto, de observar detalles nítidos y su cuerpo se sume en el cautivero del *eros* malvado, el mismo que venció al protagonista del fragmento de Arquíloco.[571] Con respecto a este mar de percepciones, el primer testimoniante del *phainetai moi*, Pseudo Longino, señala la maestría con la que Safo logra condensar los componentes más conmovedores de la pasión, forjando en los vv. 6-16 un torrente de sensaciones que anulan en el amante la visión de la amada.[572] ¿Qué ha desencadenado esta tortura? Unos se decantan por tildar todos estos efectos como consecuencia de un ataque de celos,[573] mientras que otros,[574] y allí queremos circunscribirnos, reseñan estos males como un efecto de la contemplación de la belleza, y todo ello ocurre tras aludir a la encantadora sonrisa, compuesta por el adverbio *imeroen*, del cual no podemos olvidar su función de hipóstasis, presencia misma del *eros* que descontrola y oprime a todo aquel que hechiza.[575] Por ello, el verbo *eptoaisen*, «ha aterrorizado», traducción que hacemos, tiene que ver con aquel encanto que se ve pero no puede tomarse, cuyo deseo al no ser saciado comienza a lacerar.

Así, a partir de estos versos se inicia la segunda parte del fragmento, dedicada al dolor, condicionado por la misma mirada que está contemplando la dulce escena que se le aparece ante los ojos, *phainetai moi*. Pero ya no contempla a la amada, sino que pierde el control y comienza a sentir, a través de las palabras, cómo en ella lidian el deseo y el sufrimiento,[576] manifiesto en la

[570] «apenas te miro»V.7, *ido* es un subjuntivo aoristo. Cfr. G. Lanata, Op. cit., p. 22. es un punto de transición que se da en el presente mismo y permite dar la simultaneidad temporal y por medio del apóstrofe.
[571] Cfr. Arquíloco, Frag. 104D.
[572] Cfr. Pseudo Longino, *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979, § 10. 1-4.
[573] Cfr. D. Page, 1955, p.28; J. Manzano, «Arden los límites entre filosofía y poesía», S/F, consultado 10 de febrero del 2017, tomado de: http://www.academia.edu/, p.16; G. Privitera, «Ambiguità antitesi», *Quaderni Urbinati di cultura classica*, 8, 1969, pp. 37 ss.; M. Williamson, Op. cit., p.257; G. Devereux, «The Nature of Sappho's Seizure in FR.31 LP as Evidence of her Inversion», *Classical Quarterly* 20, 1970, pp. 17 ss.
[574] Cfr. H. Fränkel, Op. cit., p.176; W. Schadewaldt, Op. cit., p. 68; F. Lasserre, Op. cit., p. 25; C. Calame, 2002, p. 31.
[575] Cfr. C. Segal, Op. cit., p. 61; C. Faraone, Op. cit., p. 32; V. Di Benedetto, «Introduzione al linguaggio erotico di Saffo», *Hermes*, 113, 1985, pp.145-156; M. Marcovich, «Sappho Fr. 31: Anxiety attack or Love Declaration?», The Classical Quarterly, 2008, pp.19-32.
[576] P. Hualde y M. Sanz, Op. cit., p. 54.

estructura denominada por Bruno Gentili yuxtaposición no «estática»[577], es decir, aquella donde se sobreponen los sentimientos y vánse cambiando los unos por los otros, «una manera de formular emociones y pensamientos a través de aforismos y afirmaciones perentorias, enfilados en una gradación de efectos visuales y auditivos con clímax y anticlímax y en rígidas figuras de polaridad y analogía»,[578] creándose una suerte de escala del *pathos*.

Lo que la bibliografía conoce como «patografía»[579] desarrollada a partir del verso 7, es un claro testimonio de lo que padece la voz lírica por el *eros* que experimenta a causa de la joven de encantadora sonrisa.[580] Todos sus sentidos se ven afectados; inmediatamente que la tiene ante sí, y es seducida por sus encantos, *imeroen,* pierde su capacidad de hablar, la lengua se le espesa, su vista falla, hasta el punto de no ver nada, sus oídos se deterioran y comienza a escuchar que le zumban. Así también su tacto se altera, pues un sutil fuego corre bajo su piel, pero luego le invade un frío sudor, quedando finalmente temblorosa.[581] Ya en otros poemas habíamos destacado la referencia a la afectación de los sentidos como un punto sustancial de la poesía erótica; sin embargo, en los casos particulares de Anacreonte[582] o Arquíloco,[583] hasta donde tenemos noticia, no se detallaba a gran escala el pasaje del dolor. En Safo encontramos, particularmente en este fragmento, una poética basada en el sufrimiento que se va agudizando en el mismo momento en que contempla a la encantadora jovencita. Todo ocurre bajo un contínuo presente en el que al mismo tiempo que se complace en alabar la belleza, es atacada por la divinidad, y mientras más la ve, más se destruye y se hunde en el temor paralizante que le

[577] Cfr. B. Gentili, Op. cit., p. 102.
[578] B. Gentili, Op. cit., p. 102.
[579] Mucho se ha empleado esta terminología médica para caracterizar este texto. Se puede justificar ante la evidencia de un campo semántico «fisiológico»: *kardia, glossa, chros, akoua*..., completado por el «patológico»: *eptoaisen, pur, idros, psuchros, tromos chlorotera*. Ambos configuran lo conocido como la «patografía amorosa» desde la perspectiva de la primera persona, como indican pronombres y formas verbales correspondientes. Cfr. V. Bécares y F. Pordomingo, «Safo Fr. 2D: 31 LP», *El comentario de textos griegos y latinos,* ed. C. Codoñer, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 31-38.
[580] Cfr. W. Schadewaldt, Op. cit., p. 33; W. Race, Op. cit., p. 93.
[581] V. Di Benedetto, 1985, pp. 145-156 propone una interesante revisión comparando el texto de Safo con algunos tratados hipocráticos, así, por ejemplo, en el *Tratado de las Afecciones Internas,* 49: «Alcune volte il dolore arriva improvvisamente anche alla testa, dimodoché il malato per la pesantezza non può tenere sollevate le palpebre né ascoltare con le orecchie. E del sudore abbondante e maleodorante si diffonde sul paziente soprattutto quando il dolore lo prende, e si diffonde anche quando il dolore si allenta, e soprattutto durante la notte. E il colorito della pelle del malato diventa quasi completamente itterico».
[582] Anacreonte, Frags. 79D, 45D, 14D, 4D, 17D.
[583] Arquíloco, Frags. 112D, 104D, 118D.

provoca la amada.[584] Cada uno de estos síntomas representaba para el mundo griego un claro signo de locura. Como se ha señalado, el loco no ve, tiembla, suda, siente frío y calor a la vez, no logra domeñar su corporalidad. [585] Pero, además de loco, en este fragmento, el amante es considerado como un enfermo, pues quien está siendo atacado por el *eros* no solo enloquece, sino que también sufre.[586]

Estos estados definen la alteración de la voz poética,[587] la cual, al mismo tiempo que se regocija en la belleza de la amada, vive en su cuerpo, justo en el momento de la contemplación, la fuerza destructiva del *eros,* haciendo del poema un contraste entre dos percepciones. Poco a poco va sintiendo su tiranía en su fisiología, de modo que «she constructs poetry in and through which the gaze opens the self to desintegration, (…) mirroring of the viewer's desiring self».[588] Al mismo tiempo que se le aparece *phainetai moi,* sus sentidos se van desintegrando y, a la vez que detalla la escena en la que se encuentra la amada, las acciones de la misma se reflejan en su cuerpo, no como un alivio o placer, sino como un daño que la lleva a perder todas sus facultades. En contraste con la primera parte del texto, en esta aparecen los tópicos del *eros* doloroso, o de la tradición trenética, los cuales, curiosamente, se posicionan en el fragmento como un reflejo de lo que acontece en los primeros versos pero, esta vez, exaltado en el malestar físico.[589] De tal manera, mientras la doncella habla, la voz poética se queja de que no puede hablar; mientras el hombre escucha, al hablante le zumban los oídos y pierde los sentidos; mientras antes podía verlos, ahora está enceguecida y le suceden sensaciones contrastantes como el frío y luego el calor. Se encuentra, pues, viviendo cautiva los desmanes de la seducción, tal como Schadewaldt argumenta:

---

[584] M. Marcovich, Op. cit., p. 21.
[585] Cfr. B. Simon, *Razón y locura en la Antigua Grecia*, Madrid, Akal, 1984, pp. 46-47.
[586] Cfr. V. Di Benedetto, 1985, p. 148, quien manifiesta que Safo utiliza las mismas expresiones de Homero cuando en la Ilíada se expresa el dolor, pero en un sentido erótico, comprendiendo el amor como una enfermedad/sufrimiento.
[587] Cfr. B. Snell, Op. Cit., p. 54; E. Dodds, Op. cit., p. 110.
[588] E. Stehle, Op. cit., p. 221, «Ella construye poesía en y a través de lo que la mirada abre al ser de la desintegración (…) espejeando al deseante observado». Traducción propia.
[589] Cfr. P. Hualde y M. Sanz, Op. cit., p. 54.

> El efecto de esta seducción es captado y reflejado por dos espejos. El primero, el claro, sereno y risueño, es la felicidad del hombre frente a ella… El otro, en cierto modo opaco, es el propio corazón hondamente emocionado de la amante. Allá hay felicidad divina, la presencia de la belleza, aquí caída en la confusión y en el desaliento; allá la fuerza moderada de los dioses, que sin dañarse soporta la dicha, aquí el desamparo para el que la cercanía de la belleza es peligrosa.[590]

En el espejo doloroso todo el padecimiento se presenta en una sucesión cuasi hipnótica a partir del verso 7: «every verse contains at least one conjunction: *ōs, gar, oude, alla, de*. This polysyndeton enhances the effect of accumulating intensity (…)»,[591] lo que provoca, a la vez, un tempo rítmico análogo a las danzas ceremoniales. Además del efecto del polisíndeton, se presencia una sucesión de hechos dirigida por verbos en presente de indicativo, en la primera persona del singular, donde la voz lírica, sin rodeos, figura cada uno de los puntos y acciones que toma el *eros* para intensificar paso a paso la magnitud de su dolor. De tal manera, saltan a la impresión las típicas referencias a la intervención y distorsión de los sentidos, presente en la mirada confusa, la pérdida de la vista,[592] el sudor frío, el zumbido en los oídos y el temblor que agita; así como a la imagen tópica de la enunciación del distanciamiento, indicio de la locura, en la que el amante, visto como perturbado, se separa por completo de todo aquello que le rodea, y se somete, aunque se resista, a los efectos tiránicos del dios alado.[593] El sufrimiento va *in crescendo,* cada sensación yuxtapuesta opaca más y más a la anterior, hasta llegar a un punto de no retorno: «y estoy más que la hierba pálida», expresión utilizada por médicos antiguos para referirse a una gran debilidad, o la muerte[594] que, en efecto, se presenta en el clímax del terror, en el que, nuevamente, acude el verbo *phaino,* esta vez, en la primera persona del singular del presente, *phainomai,* para referirse a que parece estar cercana a la muerte, *emmi, tethnaken d'oligo 'pideues phainomai*.[595] Y en el verso previo, 15, señaló estar más pálida que la hierba, esto es, logró verse a sí misma.

---

[590] W. Schadewaldt, Op. cit., p. 68.
[591] C. Segal, p. 65, «cada verso contiene, al menos una conjunción: *ōs, gar, oude, alla, de*. Este polisíndeton mejora el efecto de acumular intensidad». Traducción propia.
[592] La pérdida de la vista vincula con la muerte, Cfr. N. Basile, Op. cit., p. 22; Cfr. *Ilíada*, V, v. 696 o agonía amorosa, Arquíloco, 27D.
[593] La sintomatología era un rasgo común dentro dentro de la lírica arcaica, Cfr. R. Onions, *Origins of European thought*, 3, Cambridge, Cambridge University, 1954, pp.16-17.
[594] Cfr. V. Di Benedetto, 1985, pp. 146-147.
[595] «Apenas distante de la muerte me siento», vv. 15-16.

El cautivo ya no solo admira la belleza de su amada, ya no solo es afectado gravemente por el *eros*, sino que ahora, también escapa de su cuerpo y logra verse, tomando distancia ante tanta conmoción. El verse tan pálida como la hierba tiene una clara connotación erótica,[596] que representa el clímax de la observación, punto en el que el placer y el dolor convergen en un estado de autocontemplación.[597] Natalia Pedrique refiere una perspectiva esclarecedora sobre este punto, realizada por Saake, la cual citamos:

> Saake observa en su exhaustivo análisis del poema cómo una vez llegada la descripción de la palidez esta es vista desde afuera: «estoy más pálida que la hierba», Safo ha tomado distancia y ha podido ver desde afuera las cosas vividas desde adentro. (…) Ella tocó el fondo de su sufrimiento y emergió de nuevo.[598]

El hecho de que el hablante lírico haya salido de sí muestra el juego de espejos que se produce en todo el fragmento. Nuevamente, el apóstrofe entra en escena pero, esta vez, a diferencia de la referencia a un tercero, concierne, por una parte, a lo que ve el hablante lírico en los primeros versos, que algunos califican como una mirada «exterior»[599] y, luego, una mirada dirigida hacia sí misma, hacia el «interior».[600] Por supuesto, los términos interior y exterior tienen un sentido figurado, como hemos explicado anteriormente, pero vienen bien para comprender cómo acontece el cambio de perspectiva del texto y aquello que permite figurar la imagen de los espejos. Debido a esto, afirmamos ante todo que *phainomai* tiene un papel fundamental en el uso del apóstrofe y en toda la composición del texto, ya que «The repetition of the verb has, to begin with, the effect of suggesting a simple reversal of the gaze with which the poem opened».[601]

Phainetai es un reflejo de *phainomai*, causando un efecto regresivo en el que al mismo tiempo que admira la belleza, se desintegra porque su deseo es doloroso. El hecho de que Safo utilice el mismo verbo *phainomai* en dos momentos del poema alude al estado en el que el enamorado

[596] Cfr. D. Rayor y A. Lardinois, *Sappho: A New Translation of the Complete Works*. Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 109.
[597] Cfr. D. Rayor y A. Lardinois, Op. cit., p. 110.
[598] N. Pedrique, Op. cit., p. 43.
[599] Cfr. M. Williamson, Op. cit., p. 258.
[600] Cfr. M. Marcovich, Op. cit., p. 22.
[601] M. Williamson, Op. cit., p. 259, «La repetición del verbo tiene, para comenzar, el efecto de sugerir un simple revés de la mirada con la cual el poema abre». Traducción propia.

vive su pasión, viendo la belleza y siendo atacado por el *eros*, con esto se rompe la imagen del amante avocado solo al sufrimiento y, más bien, se le observa amando y a la vez sufriendo a causa de su amor. Verse a sí misma, entonces, significa ver en su deseo los efectos que el deseo le infringe, yéndose a un plano objetivo, al límite de la mirada, suprimiendo los límites convenionales entre el locutor y el amado, «she avoids or breaks down the opposition between viewer and viewed that is created by the gaze».[602] Al mismo tiempo que la primera persona presencia la escena encantadora, también asiste a su propia tortura, desintegrándose en el poema y perdiendo poco a poco facultades. Podría decirse que esta última imagen del hablante es un testimonio de su propio cautiverio, tan perdido que deja de reconocer lo que siente, como si fuera un cuerpo más, como un cadáver ante sí. De tal manera, el hablante es «sujeto»-objeto pues, al iniciar el texto ve con deseo, pero luego, se ve siendo presa del *eros, chlorotera de poias emmi*,[603] notando intensamente un cuerpo afectado por el deseo que se torna tan deshumanizado, tan falto de sentidos, y del que se distancia completamente. Di Benedetto lo explica del siguiente modo:

> Nell'esperienza medica un dato fondamentale è la distinzione tra il medico che osserva e fa la diagnosi e il malato che è l'oggetto di questo procedimento di osservazione. In Saffo invece è la malata stessa che procede alla ricognizione de sintomi: e in più anche alla valutazione di essi, attraverso la frase conclusiva: *tethnaken d'oligo pideues phainom' em' autai* (...) I medici osservano e valutano, Saffo invece si autosserva e si autovaluta.[604]

Por otro lado, la continuidad de esta ruptura entre los límites del «sujero erótico»-objeto del deseo se contempla en el hecho de que el amante refleja su padecimiento en las cualidades del amado; el *erastes* padece a razón de lo que el *eros* le hace ver en el *eromenos*. La fuerza del *eros*, entonces, en su virtud de ser dulciamarga, es la que domina la mirada del *erastes*, es quien lo subyuga a contemplar lo encantador en esa doncella y, a la vez, a perder el dominio de la

[602] E. Stehle, «Sappho's Gaze: fantasies of goddess and young man», *Reading Sappho: Contemporary approaches*, ed. E. Greene, California, Universidad de California, 1996, p.219, «ella elimina o rompe la oposición entre espectador y espectado que es creada por la mirada». Traducción propia.
[603] Vv. 15.
[604] V. Di Benedetto, 1985, p. 150: «En la experiencia médica un dato fundamental es la distinción entre el médico que observa y da un diagnóstico y el enfermo, quien es el objeto de dicho procedimiento de observación. En Safo, por el contrario, es la enferma misma la que procede a reconocer los síntomas y, además, en su valoración, a través de la frase: *tethnaken d'oligo pideues phainom' em' autai* (...) Los médicos observan y evalúan, Safo, a diferencia de estos, se autoobserva y autoevalúa». Traducción propia.

sensibilidad y a rendirse ante el dolor. Verse más pálida que la hierba no solo significa que puede observarse de una manera, sino que también significa desligarse un instante de la mirada que le lleva a tener el *eros.* Ambos estadios son originados por la misma bestia de dos cabezas: erótico en tanto que se admira y desea la belleza, así como erótico en tanto que se padece a razón de la imposibilidad de tener los elementos deseables. El propio *erastes* comprende en el poema cada paso del cautiverio, el inicio de su mal, su desarrollo, y, por último, su aspiración.

Hemos de considerar, también, el tiempo en el que se dan los acontecimientos, situados en un presente constante, presente, como ha señalado Montana, porque vemos lo que va sintiendo el hablante lírico, a la vez que ve, también percibe lo que va ocurriendo con el *eros*.[605] El hecho de que contemple y sienta a la vez, resulta, en apariencia, un evento paradójico pero, en realidad, presenta con lucidez la confusión perpetua que vive el amante que, como vimos en la propuesta de justicia hecha por Afrodita en el fragmento primero, pasará su vida persiguiendo, dando regalos y amando. Esta es la misma confusión que padece el hablante lírico de Anacreonte cuando afirma que ama y no ama,[606] y que en este fragmento se puede interpretar como: me deleito y sufro, sufro deleitándome porque a la vez que contemplo lo más bello, mis sentidos se van consumiendo y me apartan de dicha visión. Con ello, afirmamos que la sucesión de acciones y de detalles que va delineando la mirada no son hechos separados, sino que el placer y el dolor son fruto de la misma percepción y están viendo a la amada tras esa nube de sufrimientos y, aún así, anhelándola. Como señala Di Benedetto: «Essa perde il dominio di sé, ma non come si è voluto, per gelosia, bensì per quell'impulso irrefrenabile e travolgente di passione che in lei suscita quel sorriso e quel parlare provocante e sensuale».[607]

En el fragmento conocemos en primera mano la relación del enamoramiento del amante con el amado, donde el primero es objeto del dios, pero, al mismo tiempo, se convierte en sujeto agente

[605] Cfr. F. Montana, «Eros e Chronos in Saffo», *Media Classica*, consultado el 15 de enero del 2017 en: www.mediclassica.loescher.it, p.2.
[606] Cfr. Anacreonte, Frag. 79D.
[607] V. Di Benedetto, «Intorno al linguaggio erotico di Saffo», *Hermes*, 113, 1985, p.145: «Ella pierde el dominio de sí, pero no por celos, como se ha pensado, sino por el impulso irrefrenable y abrumador de pasión que en ella suscita aquella sonrisa y aquel hablar provocativo y sensual». Traducción propia.

del poder y ama al objeto de deseo.[608] Eros, el que debilita los miembros, demuestra una vez más que arrastra, hace daño, lacera, mientras el amante lucha por continuar contemplando al amado, y justamente el choque entre la dulce contemplación y el padecimiento de ver a la amada se fusionan, permitiendo contemplar la esencia agridulce de esta poética.

3.1.3: *amachanon orpeton*: la irresistible bestia del tiempo y la memoria, Fragmentos 27D y 96D

Hemos considerado realizar la revisión de los fragmentos 27D y 96D en conjunto, puesto que en ambos casos se presenta el recuerdo como protagonista. El acto de recordar, como veremos, responde a la naturaleza del *eros* como un «reptil irresistible», como la tortura placentera que sobreviene al amante en todo momento y cuya memoria, a la vez que es dolorosa por la ausencia de la amada, se ve, también, como placentera porque se traen a la mente, y por tanto al poema, las bondades del objeto de deseo. Es por esta razón que ambos fragmentos se trabajarán en conjunto, indicando pertinazmente los rasgos pertenecientes a cada uno.

1*Tethnaken d' adolos thelo:*
2*a me psisdomena katelimpanen*

3*Polla kai tod'eeip.* [
4*oim' os deina peponthamen:*
5*Psapph', e man s' aekois' apulimpano.*

6*Tan d' ego tad' ameiboman:*
7*chairois' ercheo kamethen*
8*memnais', oistha gar os se pedepomen.*

9*Ai de me, alla s' ego thelo*
10*omnaisai* [….] . […]. . *ai*
11.. [ ] *kai kal'epaschomen*

12*pollois gar stephanois ion*
13*kai brodon*] *kion t' umoi*
14*ka..* [ ] *par emoi perethekao*

15*Kai pollais upathumidas*
16*plektais amph' apalai derai*
17*antheon* . [ ] *pepoemmenais*

[608] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1995, p. 45.

18*kai p*…. [ ] . *muroi*
19*brentheioi* . [ ] *ru*[..]*n*
20*exaleipsao kai basileioi*

21*kai stromnan epi molthakan*
22*apalan pa.* [ ]… *on*
23*exies pothon nidon*

24*koute tis* [ ] .. *ti*
25*iron oudu*[ ]
26*eplet' oppothen ammes apeskomen*

27*ouk alsos.* [ ]. *ros*
28]*psogos*
29] … *oidiai*[609]

---

[609] Safo, Frag. 94 LP., tomado de J. Ferraté, Op. cit., pp. 244-246.
Traducción de C. García Gual, Op. Cit., pp. 89-90, Frag. 96D:
«De veras, estar muerta querría.
Ella me dejaba y entre muchos sollozos
así me decía:
«¡Ay, qué penas terribles pasamos,
ay Safo, qué a mi pesar te abandono!».
Y yo le respondía:
«Alegre vete, y acuérdate
de mí. Ya sabes cómo te quería.
Y si no, quiero yo recordarte…
Cuántas cosas hermosas juntas gozamos.
Porque muchas coronas
de violetas y rosas y flores de azafrán
estando conmigo pusiste en tu cabeza,
y muchas guirnaldas entretegidas,
hechas de flores variadas,
alrededor de tu cuello suave.
Y ungías toda tu piel…
Con un aceite perfumado de mirra
y digno de un rey
y sobre un mullido cobertor
junto a la suave…
suscitaste el deseo…
Y no había baile ninguno
ni ceremonia sagrada
donde no estuviéramos nosotras,
ni bosquecillo sacro…
…el replicar…
…los cantos…».
Uno de los debates más interesantes que se han dado acerca de este fragmento ha sido el que trata sobre el primer verso *tethnaken d' adolos thelo.* Algunos críticos afirman que dicho verso es enunciado por el hablante lírico, que es nombrado por su interlocutor como Safo, nombre colocado al manuscrito correspondiente en una de las primeras ediciones revisadas en el siglo XX por U. von Wilamowitz, *Sappho und Simonides,* Berlín, 1913, pp. 48-52, quien, como hemos referido, realiza una investigación biográfica de la poetisa basándose en sus fragmentos. Para este punto, Cfr. E. Robbins, «Who is dying in Sappho 94?», *Phoenix,* 44,2, 1990, pp. 111-121; D. Campbell, *Greek lyric poetry,* Londres, LOEB, 1967, p. 278; D. Campbell, *The golden lyre: the themes of the Greek Lyric poets,* Londres, 1983, p. 226; E. Greene, «Apostrophe and women's erotics», *Reading Sappho: contemporary approaches,* ed. E.

La muerte representa el último estadio de la desesperación amorosa. Una vez que en el fragmento 2D se han ido diluyendo y perturbando los sentidos, no le queda otra cosa al hablante lírico que referir al entero desfallecer. La muerte es vista en la poesía erótica como el anhelo final del enamorado que no puede concretar su deseo,[610] así como el último punto de su desesperación, ya que al ser el «sujeto amoroso» víctima de las decisiones del dios, abandona el control que tiene de sus sentidos, y la muerte se le aparece como el camino hacia el que se dirige su deseo, así como la fuerza de vencer el terror de la dominación. Precisamente, cuando en el fragmento anterior se ve cercana a la muerte, la voz lírica no la menciona como un recurso ingenioso o una imagen que refiere a una reproducción del dolor, sino que es el dolor mismo presente, su deseo es real, como si la vieramos sufrir ante nuestros ojos.[611] En el mismo texto se presenta una destrucción de la belleza que al mismo tiempo está contemplando, pues a la vez que observa con detalle su hermosura, el propio deseo va opacando los sentidos que le permiten admirar.

En el fragmento 2D quedamos con la idea de que se «ve a sí misma» cercana al desfallecimiento, pero la idea queda inconclusa por el carácter fragmentario del texto. En el fragmento 96D se repite la idea de la muerte[612] pero, esta vez, se pronuncia como un deseo: *tethnaken d' adolos thelo*,[613] una frase en la que pareciera necesitarse la muerte para consolar un mal que en vida solo será una tortura perpetua: la partida de la amada: *a me psisdomena.*[614] Partir implica la pérdida de la unión que tuvieron otrora, significa el fin de aquellos bellos sentimientos y momentos que

---

Greene, California, Universidad de California, 1996, pp. 239-241; S. Larson, «*tethnaken d'adolos thelo*: Reading Sappho's «confesion» (Frag. 94) through Penelope», *Mnemosyne*, 63, 2, 2010, pp. 175-202; T. McEviley, «Sappho, Fragment Ninety-Four», *Phoenix* 25, 1971, pp. 1-11. Mientras que otros piensan que el inicio de este poema lo realiza el interlocutor, Cfr. A. Burnett, «Desire and Memory (Sappho Frag. 94)», *Classical Philology*, 74, 1, 1979, pp. 16-27; J. Snyder, *The woman and the lyre*, Illinois, Southern Illinois University, 1989, p. 26. Dentro de los textos ya señalados, el lector podrá encontrar también la conocida discusión sobre la existencia y las características del círculo sáfico, que toma especial interés en los estudios Cfr. H. Parker, «Sappho Schoolmistress», *Transactions of the American Philological Association*, 123, 1993, pp. 309-351; C. Calame, «Sappho's Group: an initiation into womanhood», *Reading Sappho: Contemporary approaches*, ed. E. Greene, California, Universidad de California, 1996, pp. 113-124; F. Lasserre, *Safo: une autre lecture*, Paris, Antenore, 1989, pp.114 ss.

[610] Cfr. C. Calame, Op. cit., p. 67.

[611] Cfr. B. Gentili, Op. cit., p. 211.

[612] Existen distintas teorías sobre quién es el que afirma desear la muerte. Sobre esto Cfr. E. Robbins, «Who is dying in Sappho 94?», *Phoenix*, 44, 2, 1990, pp. 111-121.

[613] «de veras quisiera estar muerta», Frag. 96D, v. 1. Existe también una importante discusión sobre la veracidad de la expresión del deseo de muerte, por una parte Saake, Op. Cit., p. 193, y por otra D. Page, 1955, p. 83, afirma que se trata de un uso convencional.

[614] «ella me dejaba», Safo, Frag. 96D, v.2.

la voz lírica, para consolarse, comienza a recordar en el fragmento. ¿Cuál es la causa del dolor desgarrador que la lleva a desear la muerte? Como hemos señalado, el fallecimiento, dentro de la tradición trenética, no solo significaba la muestra de un profundo dolor, sino la consecusión de una locura que terminaba por convencer al amante de que su existencia sin el amado, sin la admiración de sus dulces rasgos, era un imposible. Pensemos en las historias de esta tradición: Cálice, Harpálice, Rádine, todos estos personajes, y muchos más, ven en la muerte la calma ante el sufrimiento de la ausencia, ya sea optando por el suicidio, o por ser asesinadas. Como plantea Vernant, el perecimiento presenciado en los textos eróticos en nada se asimila a la de la concepción gloriosa de la épica presentada como la «bella muerte»,[615] sino que, más bien, se plantea como la representación de lo indecible, lo insoportable, el máximo horror y expresión del sufrimiento. Más allá del sentido heróico, para los griegos la muerte era algo abominable, el mayor de los miedos, pues los vivos se reconocen incapaces de comprenderla, tal como sostiene Vernant:

> Esta imposibilidad de pensar la muerte desde el punto de vista de los muertos constituye al mismo tiempo su horror, su ajenidad radical y su completa alteridad (…) Ellos (los muertos) se encuentran tras umbrales que nadie puede franquear sin haber fallecido previamente, a los que ninguna palabra puede llegar a riesgo de perder todo su sentido: se trata del reino de la noche, donde impera un ruido de fondo hecho a la vez de silencio y de estrépito.[616]

Recordemos que el pensamiento que albergan los fragmentos de Safo, incluyendo sus referencias y algunos usos terminológicos, se apegan al mundo homérico,[617] y el concepto de la muerte tampoco escapa a esta particularidad, al igual que sucede en los cantos de los motivos trenéticos. Morir significa perder la noción del tiempo, el pensamiento, la corporalidad, salir de este mundo para permanecer eternamente en el Hades, conocido como el territorio del olvido. Así pues, si no existen el tiempo y la vida, ¿cómo y para qué habrían de acordarse de algo los muertos? No existe recuerdo más que cuando uno se encuentra en el tiempo.[618] Y los muertos ya no viven en

[615] Cfr. J. Vernant, 2001, pp. 81-85.
[616] J. Vernant, 2001, p. 85.
[617] Cfr. G. Lanata, Op. cit., pp. 20-25; F. Rodríguez Adrados, 1971, p. 12; A. Lardinois, «Who Sang Sappho's Songs» *Reading Sappho: contemporary approaches*, ed. Ellen Greene, California, 1996, p. 155; E. Greene, «Apostrophe and women's erotics», *Reading Sappho: contemporary approaches*, ed. E. Greene, California, Universidad de California, 1996, p. 242; M. Fernández de Galiano, Op. cit., p. 41; P. Rosenmeyer, Op. cit., pp. 123-149.
[618] Cfr. J. León, *La muerte y su imaginario en la historia de las religiones*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2000, p. 102.

el tiempo: ni en el pasajero de los mortales vivos, ni en ese constante de los dioses eternos. Los muertos, cabezas inanes, sin energías y rodeados de tinieblas, no tienen ya nada que recordar, «¡Ay! También en las mansiones de Hades, es algo el alma y la sombra, aunque la inteligencia no se conserva».[619] Su reino es el de la oscuridad, donde ya nada puede afectarles.

Precisamente, el horror de la muerte se expresa con claridad en el Canto XI de la *Odisea*, cuando Odiseo penetra en el Hades y, al momento de partir, le invade un «pálido terror», al pensar que, desde las profundidades del Inframundo, Perséfone podría enviarle «la cabeza del horrendo monstruo Gorgo».[620] Esa cabeza, cuya mirada convierte en piedra, marca la frontera entre vivos y muertos; es la que corta la forma definida de quienes caminan por la tierra, convirtiéndolos, al entrar, en sombras que vagan en la oscuridad, en el reino de las tinieblas dominado por el olvido y la confusión, en el que ninguna palabra puede llegar a penetrar,[621] ya que los fallecidos son *eidola*,[622] imágenes que son como el humo o una sombra.[623]

Morir significa, entonces, alejarse del recuerdo, puesto que al partir de la negra tierra ya nadie rememora, habla o piensa, y alejarse del recuerdo es, por tanto, separarse del deseo y el dolor de estar anhelando, es todo aquello que involucra los sentidos, *thumoi*, y que constantemente padece. Por esta razón, al mencionar el tenaz deseo de muerte, el hablante lírico del fragmento 96D expresa la necesidad de desprenderse del malestar que le aflige por el abandono de la amada. Sin embargo, el sentido de dicha muerte ha de explicarse en la propia figura de la amada, en lo que representa para el *erastes* el *eromenos.* Como se ha referido, el amado siempre será lo más bello e irresistible, por ello, caracterizado por ser *amachanon*, contra cuyos encantos no puede lucharse, y así lo precisa la poetisa el siguiente fragmento:

> 1*Oi men ippeon stroton oi de pesdon*
> 2*oi de naon phais' epi gan melainan*
> 3*emmenai kalliston, ego de ken' ot-*
> 4*to tis eratai.*

[619] *Ilíada*, XXIII, v. 103.
[620] *Odisea*, XI, vv. 633-635.
[621] Cfr. J. Vernant, 2001, p. 86.
[622] Cfr. *Ilíada*, XXIII, v. 72; *Odisea*, XI, 476; XXIV, 14.
[623] Cfr. J. León, Op. cit., p. 101.

5*Panchu d' eumares suneton poesai*
6*panti tout, a gar polu perokethoisa*
7*kallos anthropon Elena ton andra*
8*ton panariston*

9*kallipois' eba 's Troian pleoisa*
10*koude paidos oude philon tokeon*
11*pampan emnasthe, alla paragag'autan,*
12*ouk aekoisan,*

13*Kupris: eukampton gar [*
14 *] … kouphos t[ ] oes[.]n*
15.. *]me nun Anaktorias onemnai-*
16*s'ou pareoiasas:*

17*tas ke bolloiman eraton te bama*
18*kamarhuchma lampron iden prosopo*
19*e ta Ludon armata kai panoplois*
20*pesdomachentas.*[624]

---

[624] Safo, Frag. 16 LP., tomado de J. Ferraté, Op. cit., pp. 242-244.
Traducción de C. García Gual, Op. Cit., p. 87, Frag. 27D:
«Dicen unos que un ecuestre tropel, la infantería
otros, y ésos, que una flota de barco resulta
lo más bello en la oscura tierra, pero yo digo
que es lo que uno ama.
Y es muy fácil hacerlo comprensible a cualquiera.
Pues aquella que mucho en belleza aventajaba
a todos los humanos, Helena, a su esposo,
un príncipe ilustre,
lo abandonó y marchóse navegando hacia Troya,
sin acordarse ni de su hija ni de sus padres
en absoluto, sino que la sedujo Cipris.
…
…También a mí ahora a mi Anactoria ausente
me has recordado.
Cómo preferiría yo el amable paso de ella
y el claro resplandor de su rostro ver ahora
a los carros de guerra de los lidios en armas
marchando al combate».
Se ha discutido mucho sobre si este fragmento justifica una opinión personal de la poetisa o si, por el contrario, se refiere de forma genérica al pensar de cualquier enamorado. En el caso de la primera, varios autores han señalado que a partir de este fragmento se introduce una nueva concepción en la poesía griega, donde, por primera vez, un poeta es capaz de separar su opinión de la del resto y expresar, mediante unos versos, sus preferencias, para ello, Cfr. B. Snell, Op. cit., pp. 48-51; M. Fernández-Galiano, Op. cit., p. 54; C. Bowra, 1968, pp. 136-137; J. Snyder, *Lesbian desire in the lyrics of Sappho*, Columbia, University of Columbia, 1997, pp. 71 ss.; P. duBois, «Sappho and Helen», *Reading Sappho: contemporary approaches*, California, Universidad de California, 1996, p. 81. Del mismo modo, existe una postura contraria, a la que nos suscribimos en la que se explica que, en realidad, lo expresado en el fragmento no obedece a la manifestación de una opinión personal, sino que, más bien, alude al pensar de cualquier enamorado que, arrastrado por el *eros*, considera como lo más bello a su amado. Para esto, Cfr. A. Lardinois, Op. cit., p. 150; J. Winkler, Op. cit., p. 97; M. Clavo, «Safo, fragmento 16V: el deslumbramiento», *Enrahonar*, 26, 1996, pp. 41-42; C. Segal, Op. cit., p. 64; P. Hualde y M. Sanz, Op. cit., p. 62; H. Fränkel, Op. cit., p. 183; W. Schadewaldt, Op. cit., p. 86; I. Pfeijffer, «Shifting Helen: An interpretation of Sappho, Fragment 16 (Voigt)», *The*

La muerte se hace comprensible al reconocer que el distanciamiento del amado no hace más que agudizar la locura del rapto, la cual va destruyendo al enamorado hasta el punto de quiebre. En relación con esto, en el apartado sobre el fragmento 1D comprobamos la fuerza del *eros*, la cual «nuevamente», *deute*, ataca a su víctima que, al mismo tiempo, se consume tanto por la ausencia de la amada en el momento de la enunciación, como por el hecho de hacerla presente con sus rasgos deseables en el poema. ¿Qué es lo que con insistencia la afecta? ¿qué es lo que desea en su alocado corazón? Afrodita, en el Canto XIV de la *Ilíada* nos reveló la forma en que el *eros* acude al enamorado, tal como vimos con Calame:

> Eros emana de la mirada del objeto que suscita el deseo para invadir al sujeto que desea (…) La acción de Eros de mirada penetrante provoca a través de la vista un estado de enamoramiento que puede ser asumido como *mi* estado.[625]

Afrodita otorgaba al amado los dones de la seducción y, precisamente, eran estos los que provocaban la atracción por parte del amante, quien ve en el amado todas las cualidades del *eros*. Es así como el estado de enamoramiento que sobreviene una y otra vez puede ser considerado como el estado del hablante lírico, quien afirma se trata de «*mi* estado». Es así como Safo, en el fragmento 137D designa a Eros con el nombre de *amachanon orpeton*, esto es, «irresistible bestezuela», o «reptil contra el que no se puede luchar», ya que al mismo tiempo que deslumbra la belleza del amado, que es la belleza del *eros*, también el deseo ataca y se arrastra como un reptil. Dos imágenes aparentemente contradictorias que adquieren sentido cuando se trata del *eros*, el más agradable de todos los males. Así, el fragmento 27D nos muestra uno de los elementos fundamentales de la erótica: la imagen del amado, lo más bello.

Justamente, en este texto es el propio enamorado quien nos indica cómo es su mirada aquejada: siempre viendo al amado como lo más deseable, *ego de ken' otto tis eratai.*[626] *Eratai* como

---

Classical Quaterly, 50, 1, 2000, pp. 1-6; D. Konstan, «Sappho 16 and the sense of Beauty», *Eugesta*, 5, 2015, pp. 14-26.

[625] C. Calame, Op. cit., p. 25.

tercera persona del singular del modo subjuntivo de la voz pasiva, es uno de los puntos que ha llamado más la atención de los críticos, pues, por una parte, algunos señalan que se trata de una generalización de la belleza,[627] mientras, por otra, se piensa como una visión particular ante la del resto.[628] Esta afirmación denota el estado del enamorado, quien, nuevamente, manifiesta su *pathos,* la razón de su mal ante el resto de los mortales: un mal que es el mejor de los bienes. Decir que lo que se ama es lo más bello abarca también que es lo más alto, lo mejor, lo verdadero sobre la tierra.[629]

En medio del dolor, será siempre la belleza del amado lo que proporcione placer y anhelo, esta vez, como veremos, en el recuerdo, siendo esta la forma de ver que dictamina la locura del *eros.* Aquí el propio enamorado pretende hacer comprender su locura, tal como afirma: *Panchu d' eumares suneton poesai panti tout,*[630] conformando una estructura anular de la que apenas tenemos ciertas partes y, aún así, podemos observar la propuesta. El texto mantiene la estructura ternaria de la *Ringkomposition,*[631] combinada con el otro tipo de composición paratáctica: el priamel, que según Race, es el recurso retórico consistente en la yuxtaposición de elementos comparados entre sí, de los cuales se presenta uno reivincándose como superior.[632] Para Race la referencia central que toma Safo para hacer esta comparación es el primer Himno Homérico, dedicado a Dioniso, que, como puede observarse, tiene bastante similitud estructural:

> Unos dicen que Semele, habiéndote concebido de Zeus que se complace en el rayo, te dio luz en Drácano; otros que en la ventosa Ícaro; otros que en Naxos, oh retoño divino, Irafiota; otros, que junto al río Alfeo de profundos remolinos; y otros afirman, oh Soberano, que naciste en Tebas, pero mienten todos, que a ti te dio a luz el padre de los hombres y los dioses, lejos de los humanos, escondiéndose de Hera, la de níveos brazos.[633]

---

[626] «Pero yo digo que es lo que uno ama», vv. 3-4. Versión C. García Gual, Op. cit., p. 87. Del mismo modo, F. Ferrari, 2012, p. 19 traduce «io invece quello per cui d'amore si è presi», el verbo *eratai,* en italiano ha sido colocado en voz pasiva. En inglés, en cambio, Cfr. A. Carson, 2002, p. 27, traduce: «But I say it is what you love». Mientras que D. Page, 1955, p. 55, «For me naught else regarding is my beloved». Dada la razón argumentada en la nota número 235 de este capítulo, seguiremos tanto la versión italiana de Ferrari, como la española de García Gual. Sobre las problemáticas de esta traducción, Cfr. L. Pfeijffer, Op. cit., pp. 1-6.
[627] Cfr. M. Treu, *Sappho.* Lieder, Munchen, Artemis & Winkler, 1991; G. Koniaris, «On Sappho, Fr. 16 LP», *Hermes*, 95, 3, pp.257-269.
[628] Cfr. C. Bowra, 1968, p. 38 ss.; W. Schadewaldt, Op. cit., p. 55; H. Fränkel, Op. cit., p. 183; B. Snell, Op. cit., pp. 47-49.
[629] Cfr. W. Schadewaldt, Op. cit., p. 55.
[630] «y es muy fácil hacerlo comprensible a cualquiera», v. 5. Con respecto a esto, Cfr. C. Segal, Op. cit., p. 64.
[631] Cfr. B. Gentili, Op. cit., p. 102.
[632] Cfr. W. Race, *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leide, E. J. Brill, 1982, p.63.
[633] Himnos Homéricos, I, vv.1-6, versión de L. Segalá, Madrid, El Ateneo, 1965.

Como puede verse, se presencia la misma disposición: unos dicen una cosa, otros otra, pero la propuesta que se muestra es la correcta y, a la vez, como en el fragmento de Safo, la más comprensible para todos. En el priamel del fragmento 27D se proponen distintos elementos conectados con el ámbito bélico, *stroton*, de *stratos*, acusativo singular, es decir, ejército, que según la tradición épica era validado como lo más bello, *kalliston*, y lo mejor, *ariston;* es así como se habla de la hermosura de la caballería, de la infantería y, también, de las naos. Pero la conclusión del priamel es que para el enamorado, es decir, *ego*, el que se enuncia como hablante lírico, lo más bello es su objeto de deseo, pues, para el *erastes* no existe nada más en el mundo aparte de su fuerte de deseo por el otro. Esencialmente, se contraponen en el texto los tópicos del amor y la guerra, esta última teniendo diversos puntos de divergencia, ya que unos prefieren la infantería, la caballería otros, y hay algunos que la navegación, mientras que en el amor y para el enamorado, solo existe una cosa bella, una verdad, un objeto de deseo: el amado.[634] El uso de los otros elementos con un fin comparativo orientan al priamel a la preferencia del enamorado, que podría considerarse como la más certera, pues los otros solo consideran los artefactos militares como algo bello, *kalos*, mientras que el enamorado ve a su amado como lo más bello, *kalliston*, esto es, lo mejor en todo sentido, lo cual lo hace ser lo más deseable, convirtiendo los demás objetos en elementos prescindibles.[635]

De tal modo, para demostrar con una razón concreta su punto, utiliza en medio del texto un argumento infalible: propone el mito de la huída de Helena de Esparta a Troya, decisión tomada a causa del fuerte deseo hacia Paris, así, pues:

aquella que mucho en belleza aventajaba
a todos los humanos, Helena, a su esposo,
un príncipe ilustre,
lo abandonó y marchóse navegando hacia Troya,
sin acordarse ni de su hija ni de sus padres

[634] Cfr. W. Race, 1982, p.63; F. Rodríguez Adrados, 1995, p.45.
[635] Ya otros poetas han presentado en sus fragmentos una definición de su perspectiva, como lo es el caso de Arquíloco, 60D; Anacreonte, 8D. Cfr. B. Snell, Op. cit., p. 47-49.

en absoluto, sino que la sedujo Cipris.[636]

El mito de Helena que presenta Safo en la mitad de su texto,[637] y como argumento que justifica la postura del hablante lírico, es tomado, según Bruno Gentili, de los llamados *Cantos Ciprios*,[638] en los que se refiere que fue Afrodita la que indujo el conflicto de la guerra, y en los que se da mayor detalle del Juicio de Paris y la afectación de Helena por la Chipriota. Ante todo, se recurre al ejemplo mitológico siguiendo las convenciones tradicionales de la estructura ternaria, en la que el mito se conforma como la justificación ante una postura. Anteriormente, habíamos resaltado que el tema del rapto es de vital importancia en la estructura de la temática erótica de la Grecia Antigua, puesto que es gracias a estos mitos como se hace comprensible la forma en que el deseo ataca al hombre. En los cantos nupciales era muy común referir a los mitos del ciclo homérico y, en especial, al rapto de Helena,[639] conocida como la mujer más hermosa. Sin embargo, según el ciclo de Cantos Ciprios, Helena, la más deseable entre todas, se deja arrastrar por el dulce anhelo que infunde en ella la Cipris y se va de su tierra natal, abandonando a sus padres, hija y a su marido para estar con Paris. Dentro del texto se usa a Helena como un recurso de generalización indiscutible,[640] porque ella, como lo indica la tradición, fue deslumbrada con la belleza del amado, fue tomada por el *eros*, olvidando todo.[641]

Este episodio tiene ciertas coincidencias con el aspecto que revisamos al momento de analizar algunas partes de la *Ilíada*, donde en el Canto III Afrodita condujo a Paris y a Helena al lecho, y allí logró que ambos yacieran juntos, aunque ellos se resistiesen. El mismo poder lo tiene en este sentido la Cipris en el fragmento 27D, ya que no le interesa el contexto, sino que arrastra a su

[636] Safo, Frag. 27D, vv. 6-13.
[637] Cfr. D. Page, 1955, pp. 55-56.
[638] Cfr. A. Bernabé, *Fragmentos de épica griega arcaica*. Madrid, Gredos, 1979, pp. 93-104. Esta tradición de dichos Cantos la vemos reflejada en otros poetas, tales como Teognis, 1231-1232, quien concibe al *eros lusimeles* como el responsable de la guerra de Troya.
[639] Cfr. N. Loraux, Op. cit., pp. 414 ss.; B. Breitemberger, *Aphrodite and Eros: The development of Erotic Mythology in Early Greek Poetry and Cult*, Nueva York, Routledge, 2007, pp. 21 ss. y W. Burkert «Afrodita e il fondamento della sessualità», *L'amore in Grecia*, ed. Claude Calame, Milano, Laterza, 2006, pp. 135-139.
[640] Cfr. G. Most, «Sappho Fr. 16 6-7LP», *Classical Quaterly*, 31, 1981, 11-17, quien basándose en Aristóteles, *Retórica*, 2.23, 1398b, 19-1399a, señala: «Sappho is employing a well-known rhetorical technique in conforming a general proposition by appeal to the judgement of a universally accepted authority». Pp. 12.
[641] Cfr. D. Konstan, «Sappho 16 and the sense of Beauty», *Eugesta*, 5, 2015, p.18.

víctima, el *erastes*, que en este caso es la hija de Zeus, y la obliga a abandonarlo todo en su sentido de admiración por el amado. Aunque Paris no es el más virtuoso o hermoso dentro de los estándares de la sociedad griega, tal como en la propia *Ilíada* su mismo hermano comenta,[642] para Helena, bajo los efectos del *eros*, lo es, pues, «eros is in its very essence a response to beauty».[643]

Por su parte, Safo, al colocar esta ejemplificación mítica justifica dos cosas. La primera, el comportamiento del «sujeto amoroso», quien preso de la admiración hacia el amado no tiene otra opción que correr hacia quien anhela;[644] la segunda, la belleza inherente del objeto de deseo, que es causante, gracias a los dones proporcionados por Afrodita, del rapto.[645] Winkler señala que la razón de todo este proceso que vive Helena es conocido como el «deslumbramiento»,[646] apoyando esta idea, según Clavo, Safo coloca como ejemplo el caso de Helena para dar a entender lo siguiente:

> Afrodita y sus efectos ocasionan, pues, esta desviación, error o confusión en la percepción de la realidad, que reside en la *phrenes* (eso que traducimos por sensatez o prudencia). (...)El orden de lo visual se utiliza no pocas veces como manifestación del poder de Afrodita, a modo de visión irresistible, invasora, que borra, encubre, la capacidad de discernimiento.[647]

De tal manera, los dones de Afrodita infunden sobre el objeto de deseo todas las cualidades que harán que el amante enloquezca y se deslumbre, quede ciego ante la belleza.[648] Al igual que

---

[642] *Ilíada*, III, vv. 40-57.
[643] R. Blondell, *Helen of Troy*, Oxford, Universty of Oxford, 2013, p. 113, «*eros* es en su esencia misma una respuesta a la belleza». Traducción propia.
[644] Cfr. P. duBois, «Sappho and Helen», *Reading Sappho: contemporary approaches*, pp.85-88.
[645] Cfr. N. Loraux, Op. cit., p. 412.
[646] J. Winkler, Op. cit., p. 97.
[647] M. Calvo, Op. cit., pp. 46-47.
[648] Contrario a la postura del deslumbramiento, P. duBois, Op. cit., pp. 86-87, argumenta: «She sees Helen as an "actant" in her own life, the subjet of a choice, exemplary in her desiring. (…) Sappho does not judge Helen, and she does not make the epic heroine the victim of madness. Helen is one who acted, pursuing the thing she loved, and for that action Sappho celebrates her». La postura de duBois no nos parece la más acertada, puesto que la naturaleza del *eros*, más bien, se presenta como un poder arrebatador que enloquece, y hace que quien caiga en sus redes pierda el sentido. La autora señala que la postura del hablante lírico en este poema es la de la justificación de luchar por el ser amado, cosa que vemos con cierta sospecha, ya que según hemos señalado, el texto refiere a que quien es sometido por la fuerza del *eros* no ve otra cosa como la más bella, sino lo que ama, y esto ocurre por los propios efectos que tiene el *eros* en el amante. Cfr. G. Koniaris, «On Sappho Fr. 16 (L. P)», *Hermes*, 95, 1967, pp. 257-268.

Helena, el hablante lírico queda ciego ante la belleza de su amada en el recuerdo, *kamarichma lampron iden prosopo,*[649] esto es la manifestación de una cualidad afrodítica que se iguala a aquello que hizo que también Helena dejara todo para ir tras el amado.[650] Safo ha hecho una analogía con la aparición en su mente de Anactoria con el «deslumbramiento» que también ha tenido Helena con Paris, pues el *eros* ha colocado en el amado, siguiendo la tradición homérica, los elementos deseables para deslumbrar al amante que, al enceguecerse con su belleza, obvia el resto de las cosas.[651] Ahora bien, ¿Helena se enamoró de Paris porque era bello o pensó que era bello porque ella se enamoró de él? Definitivamente, este no es el punto de discusión del poema, pues lo que se observa es que la belleza y el *eros* están unidos, son inseparables, de tal manera que Helena está unida a Paris por lo que el *eros* ha recreado en él.

Luego del ejemplo, el hablante lírico retoma la perspectiva de la primera estrofa señalando que ahora le trae al recuerdo a su Anactoria ausente, *onemnais'ou pareoisas,*[652] *onemnaise*, tercera persona del singular, aoristo del verbo compuesto *ana-mimnesko,*[653] esto es, «recordar». Unos versos antes se señaló como lo más bello al ser amado, y ahora, en los versos 15 y 16 se recuerda a una mujer que tiene rasgos encantadores y que encaja en lo más hermoso, *kalliston*, que afirmó el hablante lírico. Anactoria tiene atributos concretos que la definen como la más bella para el hablante lírico y, precisamente, son bellos ante el recuerdo de la misma, que la evoca tras explicar a través de una razón mitológica cómo lo amado, *tis eratai*, puede ser lo más hermoso. La memoria es uno de los recursos más característicos de la poesía sáfica, especialmente en los fragmentos 27D y 96D, pues en ellos no se habla de la figura de la amada como un anhelo inalcanzable, como en el fragmento 1D, ni tampoco se sienten los efectos del *eros* ante el objeto

[649] «y el claro resplandor de su rostro», v. 18.
[650] Cfr. D. Konstan, Op. cit., p.25.
[651] Cfr. M. Clavo, «Safo, fragmento 16V: el deslumbramiento», *Enrahonar,* 26, 1996, p. 47; J. Hallett, «Sappho and her social context: sense and sensuality», *Reading Sappho: contemporary approaches,* ed. Ellen Greene, California, Universidad de California, 1996, p. 141.
[652] «ausente me has recordado», vv. 15-16. *ou pareoiasa, ou* partícula de negación y *pareoisas*, participio presente femenino de *pareimi*, estar presente.
[653] Dicho verbo está compuesto por el prefijo *ana-*, en su condición de reportar repetición, y *mimnesko*. *Anamimnesko* es un verbo que funciona en compañía de un genitivo o de un acusativo, en este caso, acompañando a *Anaktorias,* caso genitivo. Significa «recordar», «traer al recuerdo», «pensar», también tiene el sentido de «aparecer», «tener en la mente», la terminación –sko del presente indica que se trata de un proceso que se está realizando, Cfr. P. Chantraine, *Dictionaire etymologique,* Paris, Klincksieck, 1968, pp. 702-703; F. Rodríguez Adrados, 1971, p. 16, señala que recuerdo en este fragmento significa: «volver a ver».

de deseo, como en el fragmento 2D, sino que el ser amado se aparece ante los ojos como un recuerdo, recuerdo de momentos felices que han pasado y que ahora solo pueden ser rememorados.

Es conocida la importancia de la memoria en la Grecia Antigua,[654] cuyo verbo, *mimnesko,* no solo tiene que ver con el acto de «pensar», sino que también significa «hacer presente» a aquella persona o momento. Por tanto, cuando el hablante lírico propone recordar a su Anactoria ausente, no solo significa pensar en ella, sino traerla a la vista para destacar, nuevamente, la propuesta inicial hecha en el priamel.[655] «Sappho's meamory creates her (Anactoria); the act of making poetry becomes the act of making here, now, the absent loved one»,[656] así pues, Anactoria aunque está ausente, como el hablante lírico ha enunciado, *ou pareoisas,* se hace presente, se trae al recuerdo con los dones que le ha infundido la Cipris. El hablante la trae ante sí, en primer lugar, porque la considera como lo más bello[657] y, segundo, porque pensar en lo que hizo Helena por amor, también le permitió recordar que también lo haría por Anactoria, tal como expone Konstan:

> Helen is adduced as the paradigmatic case of someone risking all for love, and this puts Sappho in mind of Anactoria, whom she clearly regards as beautiful: her stride is eraton – this word is a giveaway – and her face sparkles or flashes, a frequent sign of beauty. Sappho does not mean to compare Anactoria's beauty with Helen's, but neither is she necessarily suggesting here that Anactoria appears beautiful to her eyes only.[658]

---

[654] Cfr. B. Dignas y R. Smith, Historical and Religious Memory in Ancient World, Oxford, Universidad de Oxford, 2012; B. Gentili, Op. cit., pp. 8 ss.; C. Calame, 1986, pp. 20 ss.; F. Rodríguez Adrados, 1986, pp. 15 ss. La memoria es uno de los pilares fundamentales de la sociedad arcaica, que en nada puede identificarse con nuestra noción de «recuerdo». Aunque los albores de la escritura se dieran hacia el siglo VII a.C., el pueblo griego siempre consideró la memoria como la base desde la que se mantenía el espíritu religioso y de la *polis;* por ello, aludir al acto de «hacer memoria», más que una referencia al pensamiento se convierte en la presencia misma de aquello que se nombra, obedeciendo el sentido de la *mimesis.* La amada está frente al hablante lírico, por ello su belleza alivia el pesar de no tenerla, al mismo tiempo que le provoca melancolía.

[655] En todas las traducciones revisadas la alusión a Anactoria se presenta en un claro paralelo con Helena, pues, inmediatamente luego de afirmar lo acontecido en el mito aparece su nombre, Cfr. I. Pfeijffer, Op. cit., p. 4. Por otro lado, A. Carson, 2002, p. 27 traduce: «reminded me now of Anaktoria who is gone», mientras que F. Ferrari, 2012, p. 19: «mi ha fatto ricordare Anattoria»; P. duBois, 1996, p. 80: «(wich) now has put me in mind of Anactoria far away», que nos parece, con respecto a lo que buscamos señalar, una forma de traducir acorde al sentido de *mimnesko.*

[656] P. duBois, 1996, p. 83: «La memoria de Safo la crea (a Anactoria); el acto de poetizar se convierte en el acto de hacer el aquí, el ahora del amado ausente». Traducción propia.

[657] Con respecto a la diferenciación entre *kalos* y *kalliston* en este fragmento, Cfr. D. Konstan, Op. cit., p. 25.

[658] D. Konstan, Op. cit., p. 25: «Helena es presentada como un caso paradigmático de alguien que arriesga todo por amor, y esto pone Safo en el recuerdo de Anactoria, quien refiere como bella: su andar es *eraton*—este término es

En la expresión del verso 17, *eraton te bama,*[659] comprendemos el sentido de tal disertación, ya que el adjetivo *eraton* se enlaza directamente con la expresión del verso 4, *eratai*, es decir, que mediante el uso del mismo calificativo se unen las dos partes del texto para afirmar que, en este caso, la más bella para el hablante es Anactoria.[660] Al Anactoria aparecerse en su mente, esto es, al recordarla,[661] hace presentes sus rasgos deseables,[662] uno de ellos, ya mencionado, es su amable forma de andar y, el otro, su *kamarhuchma lampron iden prosopo.*[663] Decimos que se hacen presentes porque aparecen en el fragmento con la intención de revelarse, tanto en la mente del hablante lírico como en el poema, como los elementos que justifican que sea lo más bello ante los ojos del amante. Esto deslumbra al hablante lírico quien, al mismo tiempo que la trae a la memoria con tristeza, la recuerda en todo el esplendor de su belleza.[664] De tal modo, la memoria es vista como una creación del hablante lírico que revive y propone en el poema un escenario erótico donde ambas amadas, Anactoria del fragmento 27D y la del 96D, se presentan en su hermosura ante el hablante lírico, llenándolo de deseo.

Ahora bien, volvamos sobre el fragmento 96D en el que la memoria representa una buena parte del texto. En el mismo conviven tres momentos, el presente mantenido por la afirmación *tethnaken d'adolos thelo,* que además afirma su temporalidad por el uso del adverbio *adolos,* «de verdad»,[665] un pasado reciente que refiere a una despedida, vv. 2-10, y el tiempo de un pasado anterior, marcado por el recuerdo que sobreviene casi toda la estructura del poema.[666] Tras revelar el deseo de muerte, observamos que el texto está compuesto por un diálogo entre un

---

un regalo—y su rostro centellea o alumbra, un frecuente signo de belleza. Safo no compara la belleza de Anactoria con Helena, pero no necesariamente sugiere que sólo se le aparece como bella». Traducción propia.

[659] «el amable paso de ella», v. 17, en italiano, por F. Ferrari, 2012, p. 19: «l'incedere seducente», ambas traducciones como «paso», «caminar».

[660] Cfr. I. Pfeijffer, Op. cit., p. 5.

[661] Y el recuerdo es aquello que el hablante lírico llama con el apóstrofe.

[662] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1971, p. 16.

[663] «y el claro resplandor de su rostro», v. 18.

[664] Cfr. G. Koniaris, 1967, p. 262.

[665] v. 1; Cfr. E. Greene, Op. cit., p. 240.

[666] Cfr. W. Schadewaldt, Op. cit., p. 77; A. Burnett, «Desire and Memory (Sappho Frag. 94)», *Classical Philology*, 74, 1, 1979, pp. 16-27.

hablante lírico calificado como «Safo»[667] y otra mujer, que es introducida al texto como aquejada:

> Ella me dejaba y entre muchos sollozos
> Así me decía:
> «¡Ay, qué penas terribles pasamos,
> Ay Safo, qué a mi pesar te abandono!»[668]

Cuya afirmación es contestada por la voz principal señalando que ha de recordarle las bellas cosas que juntas han vivido. Con respecto al fragmento 27D, la evocación a Anactoria viene de una asociación que el hablante lírico hace, según nos ha llegado el texto, casi de forma espontánea; pero, en realidad, es un punto que clarifica la concepción aludida en la primera estrofa, cuando enuncia:

> También a mí ahora a mi Anactoria ausente
> Me has recordado[669]

Cuando enuncia *nun*, esto es, «ahora», quiere decir que la conexión con respecto al recuerdo de la amada se conecta con el tema inicial, mientras que en el fragmento 96D ocurren tres momentos, dos de los cuales son recuerdos: en una primera instancia, como indica Schadewaldt,[670] nos topamos con un hablante profundamente afectado que desea la muerte,[671] para, posteriormente, volver sobre una despedida que tiene con una interlocutora,[672] donde vemos que la voz poética tiene un comportamiento equilibrado y trata, más bien, de controlar a su interlocutora;[673] por último, el recuerdo de un pasado en el que el placer es su punto central,

---

[667] El nombre «Safo» responde al uso de la *sphragis*, el cual podía cambiar, pues quien cantase podía poner su nombre en el texto, cfr. A.Lardinois, Op. cit., p.163.
[668] Safo, Frag. 96D, vv.4-5.
[669] Safo, Frag. 27D, vv.15-16.
[670] Cfr. W. Schadewaldt, Op. cit., p. 71 ss.; N. Pedrique, Op. cit., pp. 46-49.
[671] Safo, Frag. 96 D, vv. 1.
[672] Según A. Klinck, Op. cit., p. 72; G. Kirkwood, *Early greek monody: The History of a Poetic Type*, Ithaca, Cornell University, 1974, p.112, es un diálogo que tiene elementos de la lírica coral y elementos modificados por la poetisa, el mismo corresponde a las típicas despedidas entre mujeres.
[673] Safo, Frag. 96 D, vv. 2-9.

pues se reviven momentos de dulzura y tranquilidad junto a la amada.[674] Esta estructura poética, según Bruno Gentili, es concebida como parataxis de la temporalidad, donde se nombran distintos eventos en conjunto que se diferencian por el momento en el que han acontecido, presentándose como parte de la temática las relaciones de causa-efecto, efecto-causa.[675] La causa del malestar del presente sería el deseo entre amado y amante que desencadenó en el dolor que siente el hablante lírico en el momento en que inicia el poema; de todos modos, contrario a lo que afirma Schadewaldt, y apoyándonos en Burnett, señalamos que el anhelo de muerte no es un motivo que atraviesa toda la composición, aunque sea el desencadenante de la memoria, sino que, más bien, el valor del recuerdo resulta en el hecho de traer al presente los hermosos acontecimientos,[676] tal como presenta Fränkel:

> Ambos sentimientos no se funden en una leve melancolía, sino que se experimentan sucesivamente. El dolor de la despedida habla en ambas mujeres con un lenguaje que no podría ser más sencillo, el lenguaje de la realidad absoluta que no requiere velos. Expresiones de protesta como «de verdad» y «realmente» son frecuentes en Safo. En medio del dolor suena el saludo griego de despedida «alégrate» es decir: te deseo alegrías.[677]

Tal como en la alusión anterior, afirmamos que el dolor y placer son dos tópicos que se desarrollan en los poemas, sin embargo, como menciona Fränkel, se contemplan en tiempos diferentes. En ambos textos, 96D y 27D, se va al recuerdo desde un momento de melancolía. En el caso del 96D, a razón de consolar al interlocutor, añorando lo vivido, y en el caso del 27D, porque se preferiría ver a la amada por sobre cualquier cosa, es por ello que el hablante refiere:

> Cómo preferiría yo el amable paso de ella
> Y el claro resplandor de su rostro ver ahora[678]

Al mismo tiempo que señala que Anactoria no está, *ou pareoisas*,[679] la hace presente al traerla a la memoria, evocando sus rasgos encantadores que son expresados acompañados por una hipóstasis, causa del deslumbramiento que destella, gracias al recuerdo, nuevamente en el

[674] Safo, Frag. 96 D, v.9-20.
[675] B. Gentili, Op. cit., p. 103.
[676] Cfr. A. Burnett, 1979, pp. 17-18.
[677] H. Fränkel, Op. cit., p. 178.
[678] Safo, Frag. 27D, vv.17-18.
[679] Safo, Frag. 27D, v. 16.

amante, quien vuelve a ver a su amada y despierta su deseo. A la vez que se padece en el presente, el recuerdo se manifiesta como un alivio ante las penas:

> The poem works on the tension between desire, love, presence and absence, (…)the notion of desire shimmers through the tripartite rhetorical structure, through the allusions to war, Sappho's choice of Anaktoria takes place in the context of a refusal of alternatives.[680]

La constante tensión entre diversos tópicos es lo que hace de este texto «agridulce», una tensión aclarada por la dirección del apóstrofe que siempre se enfoca en la mención de lo más hermoso, con ello, a la amada que no está. Por tanto, el recuerdo es «dulciamargo», pues a la vez que se queja por no tener a su objeto de deseo a su lado, lo coloca ante sí y lo alaba. Los elogios a Anactoria recuerdan el estilo de los *paraclausuthiron,* en los que los halagos a la belleza de la novia y sus requerimientos se colocaban como el centro de la temática[681]:

¡Oh, tú, hermosa, encantadora virgen..![682]

¡En verdad!
¡Hoy ninguna muchacha, novio, es como ella![683]

Todo el discurso se enfoca en la admiración de estos rasgos contrastantes con la ausencia, mientras que en el fragmento 96D la dirección de la voz lírica se enfoca en un diálogo en el que el recuerdo se manifiesta como una fuerza para matizar el dolor de la partida, es el juego de la memoria lo que conecta a las amantes y las lleva a la consumación del *eros,* «In Sappho's poem, the lovers are joined together by one and the same memory, with no one-sided obligation turning the scale. The pure reflection that memory is but an evocation of past beauty attunes the two

[680] P. duBois, Op. cit., p.82. «El poema funciona a través de la tensión entre deseo, amor, presencia y ausencia (…) la noción del deseo resplandece a través de la estructura retórica tripartita, a través de las alusiones a la guerra, la elección de Safo por Anactoria tiene lugar en el contexto del rechazo de las alternativas». Traducción propia.
[681] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1986, p. 244.
[682] F. 55, versión W. Schadewaldt, Op. cit.
[683] F. 56, versión W. Schadewaldt, Op. cit.

souls to each other».[684] El hablante es quien lleva a la amada a rememorar, *memnais*,[685]que signifíca «acuérdate», así como *oistha*,[686] que, en su forma de perfecto, se traduce como: «pensar», «saber». En esta primera alusión a la memoria, la voz lírica exige a la amada, por medio del imperativo, no olvidar cómo la mimaba, con el fin de llamar primero su atención y animarla, para luego, nuevamente, acudir a la memoria, *omnaisai*,[687] con el fin de recordarle las alegrías que vivieron, ordenando, de este modo, todo lo que irá presentando en su recuerdo. De tal manera, a partir de este punto, asiste con la amada al hecho mismo de mirar atrás, esta vez, en conjunto, pues ambas van sintiendo los mimos, *pedepomen*,[688] y los gozos, *epaschomen*,[689] dichas formas expresas en la primera persona del plural del pretérito. En este cambio de la primera persona del singular a la del plural se hace presente la unión de las amantes a través de contínuos actos retributivos expresados explícitamente.[690] Desde este punto, el texto se enmarca en lo placentero, tal como señala McEvilley:

> The unbalancing fourth strophe is the striving against the bonds: as the poem, in this strophe, breaks loose from static form, so it breaks free from the grip of the world. When the mind has broken these limits it strains no more: the third reality is maintained for the remaining six strophes. That world is where Sappho wanted to be. The feeling, as the energy of the phrases increases and they become more rapid, is not grief, but triumphant agitation. It is the insistence that this is the greater reality.[691]

Es aquí el recuerdo la dulzura del texto. La belleza del *eros* se manifiesta como el placer que se busca en el amado y que mantiene vivo el deseo,[692] reemplazando del presente del poema las

---

[684] B. Snell, Op. cit., p. 68, «En el poema de Safo los amantes han entrado juntas en la misma memoria, sin obligación unilateral de convertir la escala. La pura reflexión de la memoria es una evocación de la belleza pasada que sintoniza las dos almas». Traducción propia.
[685] Safo, Fr. 96D, v. 8. Del verbo *mimnesko*, imperativo aoristo, traducido como «recuérdame». C. García Gual, Op. cit., p. 89 traduce: «acuérdate de mi», mientras que F. Ferrari, 2012, p. 25: «ricordati di me».
[686] Safo, Frag. 96D, v. 8.
[687] Safro, Frag. 96D, v. 10, *omnaisai*, infinitivo aoristo del verbo *anamimesko*, que significa concretamente «recordar», «traer nuevamente a la memoria». Esencialmente, tiene el mismo sentido que *re-cordis*, en latín, que implica lo que vuelve a sentirse en el corazón, en los sentidos. Cfr. A. Burnett, 1979, p. 19.
[688] Safo, Fr. 96D, v.8.
[689] Safo, Fr. 96D, v. 11.
[690] A.Lardinois, Op. cit., p.163; E. Greene, Op. cit., p. 240.
[691] T. McEvilley, 1971, p. 9, «El desequilibrio de la cuarta estrofa representa la lucha contra la obligación: como el poema, esta estrofa, se desprende de la forma estática, esto es, se libera del asidero del mundo. Cuando la mente ha roto estos límites, no existe tensión: la tercera realidad es mantenida por las otras seis estrofas. Ese mundo en el que Safo quisiera estar. El sentimiento, como la energía de las frases aumenta y se vuelven más rápidos, no hay dolor, sino que triunfa la agitación. Se insiste en que esta es la mejor realidad». Traducción propia.
[692] Cfr. B. Gentili, Op. cit., p. 208.

cosas terribles, *os deina peponthamen*,[693] que en el marco del texto representan el dolor que las lleva a rememorar el placer.[694] El hecho de que ambas vivan su amor recuerda distintos mitos que formaban parte del rito nupcial,[695] en los que se relata cómo la pareja comparte el lecho y viven según su deseo, tales como el Himno Homérico V a Afrodita o el Catálogo de las Mujeres de Hesíodo, donde los enlaces recogen variados tópicos y escenas del enamoramiento, la consumación amorosa, así como temas nupciales: presentación de la novia, la dote, el banquete.[696]

Así, tal como en dichos textos, aparecen escenificados momentos eróticos de un tiempo pasado, los cuales son traidos al presente por medio del recurso del apóstrofe,[697] el cual genera un cambio en la dirección de lo señalado al hablar en primera persona del plural, «removing the position between presence and absence from empirical time and locating it in a discursive time».[698] En realidad, los tiempos del pasado y presente se convierten en uno en el poema, recreando la memoria para que la amada, y también la voz poética, sientan placer. Tras el uso de formas verbales en primera persona del plural, el apóstrofe incide otra vez en el poema, enunciando hacia un «tú»,[699] los distintos eventos de la alegre vida que pasaron juntas, «the *kala* of the past life».[700] Por tanto, el hablante lírico principal dibuja un escenario de elementos placenteros[701] que divide sus acciones en tres gestos eróticos que son un reflejo tanto de la amada hacia ella como de ella hacia la amada.[702]

---

[693] «qué penas terribles pasamos», v. 4.
[694] Cfr. A. Burnett, Op. cit., p. 18.
[695] Cfr. T. McEvilley, 1971, p. 10.
[696] Cfr. A. Villarrubia, Op. cit., p. 13.
[697] Cfr. M. Williamson, Op. cit., p. 254.
[698] J. Culler, Op. cit., p. 150, «Removiendo la postura entre presencia y ausencia del tiempo empírico y localizándolo en un tiempo discursivo». Traducción propia.
[699] Con respecto a los cambios de la voz lírica E. Greene, Op. cit., p. 241, señala: «As against the clearly delineated voices and personalities at the beggining, here the "I", "you", and "we" of the poem are linked in the aura of sensations and erotic stimulation. Boundaries of person, object, and place seem to break down as everything in the environment dissolves into a totality of sensation».
[700] Cfr. G. Lanata, Op. cit., p. 17.
[701] E. Stehle, «Romantic sensuality, poetic sense», *Reading Sappho: contemporary approaches*, California, Universidad de California, 1996, pp.146-147.
[702] E. Stehle, «Sappho's Gaze: fantasies of goddess and young man», *Reading Sappho: contemporary approaches*, California, Universidad de California, 1996, p. 220.

El primer gesto erótico es el de poner coronas, *pollois gar stephanois ion kai brodon kion t'umoi ka… par emoi perethekao,*[703] las cuales indican que las mujeres están dispuestas para el amor y consagradas a las Gracias.[704] Así lo vemos también en Alcmán 58P, así como en el pasaje en el que las Horas ponen una corona de flores primaverales en el cabello de Pandora para que seduzca.[705] El segundo gesto es la colocación de la guirnalda que llamará la atención a una garganta tierna y vulnerable, *kai pollais hupathumidas plektais amph' apalai derai antheon pepoemmenais.*[706] La guirnalda es conocida como *hupathumis*, es decir, que está debajo del pecho, *thumos,* todo esto de forma simbólica tiene que ver con la sensorialidad, a la que finalmente se accede al tercer gesto, que es la mención de ungir con aceites los cuerpos. El uso de aceites y ungüentos eran algunos de los mecanismos más efectivos de la seducción, y una prueba de ello la tenemos en el Canto XIV de la *Ilíada,* cuando Hera para seducir a Zeus se perfuma, vv. 171-172; así también, Afrodita, para seducir a Anquises en el Himno Homérico V 61-62, lo hace.[707]

Finalmente, en el verso 23, Safo evidencia el logro de estos mecanismos de seducción con la expresión homérica *exiees pothon*, de connotación sexual,[708] cuando hace referencia a saciar el deseo, la necesidad por el otro, que es también una hipóstasis.[709] Tras todas las alusiones físicas, la culminación del deseo en *pothon* es una muestra de la vivencia corporal de las amantes.[710] Toda esta expresión del cuerpo es la ratificación de la dulzura y el campo del *eros* en el fragmento. De tal modo, la unión entre el recuerdo y el momento doloroso del presente se comprenden desde la perspectiva de la voz lírica, según Schadewaldt, del siguiente modo:

> (…) dos fuerzas se transforman en los elementos de su existencia en el amor: la nostalgia, enfermedad del alma por la lejanía que la castiga dolorosamente, y el recuerdo, que por el

[703] Safo, Frag. 96D, vv. 12-14.
[704] Cfr. A. Burnett, 1977, p. 23.
[705] Hesíodo, *Trabajos y días*, vv. 73-75, en *Obras Completas,* Madrid, Alianza, 1993.
[706] Safo, Frag. 96D, vv. 15-17.
[707] Cfr. D. Page, 1955, pp. 79-80.
[708] Con respecto al verso 23, *exies pothon nidon*, existe una amplia discusión sobre su raigambre homérica y la revelación de una relación homosexual, Cfr. C. Theander, «Studia Sapphica II», *Eranos*, 34, 1936, pp.59-62; D. Page, 1955, pp. 79-80; C. Bowra, 2000, p. 191; G. Lanata, Op. cit., p. 17.
[709] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1995, pp. 28ss.
[710] Cfr. N. Pedrique, Op. cit., p 52.

> poder de la imaginación habilita para sortear en el espacio y en el tiempo la mortal lejanía, aunque sea por momentos.[711]

Ahora bien, tanto en el fragmento 27D como en el 96D el recuerdo juega un papel primordial, pues hace presente la razón del deseo mismo, aunque la tristeza y el dolor sean los sentires iniciales desde los que se invoca la memoria. El hablante lírico, una vez más, logra combinar elementos agridulces temporales, de enunciación, así como de elementos eróticos, conformando, así, una poética donde el *eros* no implica solo el dolor de ser atacado por el dios, sino que también es el placer de estar deseando al amado, teniéndolo ante sí en el recuerdo, memoria placentera que lleva al hablante lírico a estadios de gozo. Como ha podido observarse, una vez más es la mirada de la voz poética la que determina el estadio de los poemas, presentando la añoranza como una sobreposición ante el sufrimiento. El recuerdo opaca el sentimiento primigenio de la muerte, coloca de frente a la amada para subsanar las penas del presente que, sin embargo, sabemos que no está, por lo que el dolor no ha podido opacarse del todo, permaneciendo en la angustia «dulciamarga» de quien no está pero está vivo en la memoria.

[711] W. Schadewaldt, Op. cit., p. 77.

CONCLUSIÓN

1. Aún cuando en la lírica arcaica se presenten sensaciones particulares, miedos e, incluso, nombres específicos, tales elementos no deben comprenderse, tal como explicamos en el Capítulo I, como eventos propios del que los expresa o como una manifestación irrepetible. Antes bien, el rito, el mito y la vida en la *polis* son inseparables, pues, lo que le ocurre a un hombre, es un hecho que puede acontecerle al resto de los *politai* y lo que acontece en el corazón de la ciudad es la viva presencia del mito que toma cuerpo en el rito.[712] Por ello, al haber planteado la noción de individuo, se reconoce que la vivencia del hablante lírico en el poema, en el seno del rito mismo y su herencia, es la siguiente:

> El yo se halla, para los griegos, en íntima y viva conexión con la totalidad del mundo circundante, con la naturaleza y con la sociedad humana; no separado y aislado. (…) Podríamos decir, más bien, que en una poesía como la de Arquíloco el yo individual trata de expresar y representar en sí la totalidad del mundo objetivo y sus leyes.[713]

El poema, entonces, como heredad de los cantos religiosos, toma su forma del sentir individual del hombre en los versos de los líricos arcaicos, él mismo participa, de igual modo, de la concepción homérica del ‹‹individualismo››,[714] ya que en Homero cada personaje tiene una conciencia orgánica de su lugar en el mundo y sabe que existen fuerzas externas que actúan en el cuerpo y provocan los cambios en el hombre.[715] Pero, a diferencia del ser homérico, los líricos modifican la forma de concebir la afección. Si bien al igual que en los textos homéricos utilizan referentes físicos para expresar cualquier mal, en dichas composiciones los líricos plantean una lucha entre lo impuesto por la divinidad y la voluntad de quien se siente obnubilado al ser atacado.[716] Si bien la poesía del individuo trata de expresar y representar en sí la totalidad del mundo objetivo y sus leyes, una buena parte de la lírica arcaica procura expresar la lucha y el

[712] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1986, pp. 15 ss.
[713] W. Jaeger, Op. cit., p. 119.
[714] Cfr. W. Jaeger, Op. cit., pp. 30-47.
[715] Cfr. J. Redfield, Op. cit., p. 100.
[716] Cfr. B. Snell, Op. cit., pp. 59-60.

dolor del afectado frente al dios opresor, una lucha que se presenta como particular y que es, en realidad, *mimesis* de todas las luchas sostenidas entre dioses y hombres.[717]

2**.** El hombre es, entonces, prisionero de las decisiones de la divinidad, quien lo posee, contraría su voluntad e, incluso, lo maltrata o le produce grandes bienes. La muerte, la vida, la política y cada aspecto de la existencia del griego responden a sus relaciones con las deidades. Precisamente, una de las que ha tenido mayor peso en la tradición lírica ha sido la fuerza del *eros,* estado al que es sometido un individuo por capricho o deseo de sus dos divinidades esenciales: Afrodita y Eros. Desde Homero, el erotismo se ha identificado con el rapto, ya que quien yace enamorado padece el ataque suministrado por las divinidades del amor, las cuales controlan su cuerpo y le llevan a una especie de estado de locura.[718] En la épica, como pudimos observar, el erotismo, aunque no estaba directamente relacionado con la locura, significaba la salida de la normalidad, un desajuste de la voluntad, causado específicamente por Afrodita.[719] Era ella quien colocaba en el objeto amado todos los dones que causan la atracción: *eros, pothos, himeros, oarustis,*[720] y que hacían al otro deseable, consolidando el rapto. Según la tradición épica, quien se enamoraba en muchos casos conseguía unirse; estos enlaces míticos fueron el tema esencial de los cantos de bodas en los que se destacaba la belleza de la novia como centro del ceremonial, la fuerza del novio y, así también, se realizaban cantos sobre el cortejo, *paraclausuthiron,*[721] y los de la unión física, *epithalamia.*[722] Este tipo de erotismo es el que concebimos como el dulce o placentero, puesto que su perspectiva está marcada, ante todo, por el placer.

[717] Cfr. E. Dodds, Op. cit., pp. 39 ss.
[718] Cfr. C. Calame, 2002, pp. 9 ss.; F. Lasserre, *La figure d'Eros dans la poésie grecque,* París, Lausana, 1946, pp.18-29; A. Villarrubia, *Consideraciones en torno al amor en la literatura de la Grecia Antigua,* Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000, pp. 20-30.
[719] Cfr. B. Breitenberger, Op. cit., p. 18 ss.
[720] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1995, pp. 23 ss.
[721] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1986, pp. 31 ss.
[722] Cfr. F. Rodríguez Adrados, 1986, pp. 235 ss.

3. Sin embargo, no todos los cantos y motivos eróticos son alegres. El erotismo también está ligado a los ritos fúnebres, tales como las Adonias o las Jacintias,[723] entre los más famosos, donde se presentaban cantos caracterizados por la no realización del vínculo amoroso y, por ello, basados en el dolor y sufrimiento de vivir con el deseo latente y no poder cumplimentarlo. Están especialmente ligados estos temas a los ritos fúnebres, pues si lo placentero se vinculaba con la reproducción y la fertilidad –así, con la vida-, la imposibilidad de la unión era reflejo mismo de la muerte, expresión de la confusión e imposibilidad de hallar consuelo. Es así como el *eros* se convierte en una fuerza despiadada que comenzó a ser vista en la literatura arcaica, y en la posterior, como una venganza de Afrodita. Dentro de la poesía lírica este es, justamente, uno de los tópicos predilectos, donde los diversos poetas que lo tratan conforman un discurso en primera persona que vislumbra un gran malestar provocado por una divinidad. Como lo señala Claude Calame:

> Como era frecuente en la antigua Grecia, la acción amorosa queda reflejada no tanto desde el punto de vista del sentimiento personal como desde el de sus aspectos y efectos fisiológicos. Eros destila el deseo (*pothos*), que en su dulzura suscita el placer (*charis*). Vehículo elegido: la mirada que alcanza el alma (*psuche*). Pero la intervención de Eros es inmediatamente advertida por medio de una metáfora militar, como un ataque; ambivalente, la epifanía del amor divinizado puede también ser inoportuna.[724]

El *eros* en ambas formas, agrio y dulce, actúa del mismo modo, arropa al amado con todos sus encantos, enamora al amante y lo convierte, bajo sus efectos, en «sujeto amoroso». Su intervención sobreviene como un ataque de armas, como una guerra que toma desprevenida a su víctima, quien enloquece, requiere al amado, lo persigue[725] y, al no lograr concretar la tan ansiada unión, sufre dolores inimaginables. La mayoría de los poemas eróticos que nos han llegado de líricos como Anacreonte, Íbico, Alceo, Teognis y Safo se alimentan de esta temática del dolor e, incluso, del terror,[726] presentando una voz lírica convaleciente, que sufre los estragos del amor hasta el punto de decir «de veras quisiera estar muerta»,[727] o, también, el

[723] Cfr. E. Stehle, «Sappho's gaze: Fantasies of Goddess and young man», en *Reading Sappho: Contemporary approaches*, Ed. Ellen Greene, California, Universidad de California, 1996, pp.193-205.
[724] C. Calame, 2002, p. 9.
[725] Cfr. K. Dover, Op. cit., p. 48-50.
[726] Cfr. Íbico, Frag. 7D, los fragmentos siguientes fueron tomados también de la versión C. García Gual, Op. cit.
[727] Safo, Frag. 96D, v.1.

reconocimiento de la incapacidad de actuar «yazgo, infeliz, por la pasión vencido, sin vida (…)»[728].

Aún así, ambas poéticas no se habían avizorado en comunión dentro de la lírica: o se sufría o se complacía el requerimiento.[729] Sin embargo, en ciertos fragmentos de Safo se observan unidas ambas perspectivas: lo agrio y lo dulce convergen. Sobre esto, Manuel Fernández Galiano afirma que el *eros* en la poesía de Safo:

> (…) no es mero goce sensual, sino también, y en una gran medida, sufrimiento: un amor agridulce que lleva consigo dolor y placer indisolublemente unidos y contra el que no se puede intentar defensa alguna; un amor que sacude sus entrañas como el viento a las encinas del monte; un amor que, como a Arquíloco, también le paraliza los miembros en dulce embriaguez.[730]

Aunque los textos de Safo participan de la tradición del erotismo trenético, dada la naturaleza convaleciente del hablante lírico, también en ellos es posible contemplar elementos pertenecientes a la estética del *eros* placentero, los cuales complementan a los de la tradición agria. De tal manera, dada dicha presencia y reciprocidad no solo temática, sino de recursos semánticos de ambas posturas, es que podemos hablar de la poética agridulce del erotismo en los fragmentos de Safo.

4. El *eros* en dichos fragmentos es agridulce porque en medio del dolor encontramos la embriaguez del deseo, la necesidad constante del amado que se hace presente en los textos, por el cual se sufre y a la vez se admira, complaciéndose en su belleza. Con respecto a esta estética, la propia poetisa evidencia la naturaleza del deseo en este fragmento: «Eros de nuevo, embriagador me arrastra, dulciamarga, irresistible bestezuela».[731] El mismo ha sido tomado como referente principal para señalar que dentro de los fragmentos 1D, 2D, 27D y 96D se conforma una poética «dulciamarga». Tomando como punto de partida tal afirmación, el fragmento 137D fue dividido

[728] Arquíloco, Frag. 104D.
[729] Cfr. Teognis, 1353 ss.
[730] M. Fernández-Galiano, Op. cit., pp. 9-10.
[731] Safo, Frag. 137D.

en tres partes a lo largo del análisis, denotando en cada una de ellas una característica del *eros glukupikron*. Asimismo, para mostrar la constitución de la poética «dulciamarga», se llevó a cabo el análisis de recursos semánticos como el apóstrofe poético, elementos pertenecientes a la estética trenética y nupcial, y el juego temporal. Tales referentes se encuentran en los poemas presentados.

La función de cada uno se complementa en la estructura del texto, ya que, por ejemplo, en cuanto al factor temporal, observamos en los fragmentos 1D, 27D y 96D que la alusión al presente, pasado y en un caso, al futuro,[732] propone una tensión entre lo dulce y lo amargo, ya que el tiempo pasado representa lo dulce, pues en él, tal como pudo observarse en el análisis respectivo, la voz lírica recuerda, revive, ya sea los momentos de placer con la amada, como en el fragmento 96D, la presencia misma de la amada, fragmento 27D o, incluso, los favores correspondidos de Afrodita, fragmento 1D. En el fragmento 2D, aunque no existe un juego temporal propiamente dicho, porque todas las acciones refieren al presente, el campo de percepción de la voz lírica se da a través de dos perspectivas, una vuelta hacia la amada y otra hacia sí misma, observando su sufrimiento y prolongándolo, sin realizar un juego temporal, pero sí dividiendo el presente en dos partes. Así lo vimos en el referente del espejo, argumentado por Manuel Sanz,[733] Schadewaldt[734] y también por Saake,[735] pues la contemporaneidad de los hechos es latente al observar el efecto ‹‹espejeante›› de lo admirado en la amada, y lo que posteriormente (en la estructura) se da como reflejo en el cuerpo de quien la contempla y padece los males del *eros.* La dulzura, no está de más resaltarlo, subyace en el acto de contemplar, mientras que lo agrio está en los dolores que le produce ese mismo acto de contemplar.[736]

Así, al hablar de una tensión entre lo agrio y lo dulce, concluimos que esa tensión es la que precisamente hace de estos poemas algo erótico; más allá de su contenido, observamos que, a través de los recursos expresados, se produce el efecto mismo del *eros* entre los elementos que coexisten en los fragmentos. Hablamos de tensión porque coparticipan recursos semánticos, los cuales forman parte tanto de la estética trenética, agria, como vimos, como de la matrimonial,

[732] Safo, Frag. 1D.
[733] Cfr. P. Hualde y M. Sanz, Op. cit., p. 54.
[734] Cfr. W. Schadewaldt, Op. cit., p. 68.
[735] Cfr. N. Pedrique López, Op. cit., pp. 42-43.
[736] Cfr. Schadewaldt, Op. cit., p. 68 ss.

que es dulce. Entre lo agrio encontramos el deseo de muerte o la presencia misma de la muerte;[737] el sufrimiento representado por la toma de los sentidos por parte del *eros*;[738] desesperación ante la ausencia de la amada;[739] y tristeza.[740] En cambio, entre los factores dulces hallamos la presencia de la imagen del amado;[741] su belleza por sobre todas las cosas;[742] objetos y costumbres relacionados al ámbito matrimonial, como los elogios a la hermosura de la dama o de un caballero,[743] la comparación del amado con otras cosas, destacando, por supuesto al amado,[744] presencia de cualidades encantadoras[745] y el campo o escenario semántico del amor;[746] así como también la presencia o mención de Afrodita.[747] Estos coinciden ya sea por el juego temporal o por su coexistencia en el presente.

Por otra parte, el tercer elemento que hemos mencionado es el uso del apóstrofe, recurso literario común en toda la poesía, pero que en los versos de Safo sirve de elemento unificador y de tensión entre las diversas temporalidades y los elementos agridulces. Como señalamos con Culler, mediante el apóstrofe la voz lírica habla o invoca seres imaginarios que hace presentes y a los que se dirige cuando habla.[748] Este recurso se explicita por medio de pronombres personales y reflexivos que son muy utilizados en la poética sáfica, pero también se denota por la referencia a otros sujetos que toman cuerpo en los poemas. De este modo, con el apóstrofe, el hablante

[737] Safo, Frag. 2D, 96D.
[738] Safo, Frags. 2D, 1D.
[739] Safo, Frags. 1D, 96D, 27D.
[740] Safo, Frag. 27D.
[741] Safo, Frags. 2D, 27D, 96D.
[742] Safo, Frags. 27D, 2D, 96D.
[743] Safo, Frag. 2D.
[744] Safo, Frag. 27D.
[745] Safo, Frags. 1D, 2D, 27D, 96D.
[746] Safo, Frag. 96D, esto es los ungüentos, guirnaldas, aceites, coronas de flores, rituales. Cfr., G. Lanata, «Il lessico amoroso di Saffo», *Reading Sappho: Contemporary approaches*, Ed. Ellen Greene, California, Universidad de California, 1996, pp. 11-25; D. Page, *Sappho and alcaeus*, Oxford, Universidad de Oxford, 1955, p. 79 ss.; E. Greene, «Apostrophe and women's erotics», *Reading Sappho: contemporary approaches*, ed. E. Greene, California, Universidad de California, 1996, p. 242; M. Fernández Galiano, Op. cit., p. 18; B. Gentili, Op. cit., p. 205.
[747] Safo, Frags. 1D, 27D.
[748] Cfr. J. Culler, Op. cit., pp. 149-171.

lírico tiene ante sí o atrae a su presencia al objeto amoroso,[749] a la diosa Afrodita[750] o la amada.[751]

Recordemos que la situación del hablante lírico es de un profundo sufrimiento: se llama a la Cipris, en el fragmento 1, para suplicarle que la libre de congojas,[752] y mientras le dice a la amada que le parece igual a los dioses el hombre que está junto a ella, va sintiendo, también, una intensa tortura.[753] Al recordar lo más bello, piensa en su Anactoria ausente, lo que la llena de tristeza,[754] y desea la muerte a la vez que recuerda el porqué.[755] En medio de este estado, interviene un elemento dulce que se solapa a la poética dolorosa. En el caso del fragmento 1, aviene la belleza de Afrodita, quien le recuerda que ya otrora ha consolado a la voz lírica,[756] y le hace una promesa que implica el alivio de sus males.[757] En esa promesa el apóstrofe ha enlazado pasado, presente y futuro,[758] y también ha hermanado los recursos agridulces. En el caso del fragmento 2, a través de la estética del reflejo, observamos cómo en los primeros versos se admira a la amada y al hombre que está junto a ella;[759] luego, en los versos siguientes se vive el dolor del cuerpo, hasta el punto de verse a sí misma más pálida que la hierba.[760] Ha sido el apóstrofe, el cambio de la mirada, el elemento capaz de partir en dos la visión del presente y, además, de enlazar los elementos de ambas tradiciones.

En los fragmentos 27D y 96D el apóstrofe toma cuerpo en el recuerdo: en el primero, se piensa en una idea que inevitablemente lleva a figurarse a la amada, siguiendo el razonamiento del

[749] Safo, Frags. 2D, 27D, 96D .
[750] Safo, Frag. 1D.
[751] Safo, Frag. 2D, 96D.
[752] Safo, Frag. 1D, vv. 3-4.
[753] Safo, Frag. 2D.
[754] Safo, Frag. 27D, vv. 15-20.
[755] Safo, Frag. 96D, vv. 1 ss.
[756] Safo, Frag. 1D, vv. 15-16.
[757] Safo, Frag. 1D, vv. 21-24.
[758] Cfr. E. Stehle, Op. cit., pp. 219-225; A. Carson, «The justice of Aphrodite in Sappho I», *Reading Sappho: contemporary approaches*, ed. E. Greene, California, Universidad de California, 1996, pp. 226-232; E. Greene, Op. cit., pp.233-247.
[759] Safo, Frag. 2D, vv.1-5a.
[760] Safo, Frag. 2D, vv. 5b-16.

priamel,[761] y allí su imagen se hace presente para demostrar que para el hablante lírico es, efectivamente, lo más hermoso. En ese acto de hacer memoria, Anactoria se aparece con su belleza y el hablante lírico a la vez que la admira, siente tristeza a causa de su ausencia. En el segundo caso, desde el padecimiento se recuerda la voz poética a sí misma amando a aquella muchacha que la dejó entre lágrimas; al traerla a su memoria el placer se le aparece y comparte también con su estadio doloroso. En ambos casos, ‹‹traer a los ojos›› se convierte en un instante de dulzura que suaviza el *pathos* que acontece en la figura del hablante atormentado, y el poema se vuelca hacia la contemplación de lo bello. El uso del apóstrofe, entonces, es que funciona en los textos seleccionados como amalgamador de lo tortuoso y lo agradable, generando estos contrastes en el juego del tiempo, mostrando, así, la tensión erótica que señalamos.

Como en toda la erótica de la lírica, el testimonio del poder del *eros* lo tiene el propio enamorado, quien en sus versos manifiesta lo que sufre o ha sufrido. Sin embargo, en los textos de Safo, a diferencia de los fragmentos analizados de otros poetas, el hablante lírico revela, a través de su mirada, estos contrastes temporales y de recursos. Asimismo, el erotismo sáfico se basa en los mismos principios de la poesía erótica griega, en donde participan un «sujeto amoroso» y un objeto de deseo, junto a la intervención del elemento externo que provoca el *eros*. Pero, como hemos visto, fusionando las tradiciones trenética y nupcial, lo que da vida, como ella misma enuncia, a una poética *glukupikron*, ‹‹dulciamarga››, que, según vimos en el fragmento 137D, tiene su propio fundamento estético.

De esta manera, se trata no sólo de llamar a *eros glukupikron*, sino que esa noción se convierte en la visión misma del hablante lírico que, trastornado por el deseo, conforma una nueva mirada bajo los efectos del *eros*: la mirada ‹‹dulciamarga››.

[761] Cfr. W. Race, Op. cit., p. 63.

REFERENCIAS

Referencias bibliográficas

J. Alsina, *Teoría literaria griega*, Madrid, Gredos, 1991.

A. Avagianou, *Sacred Marriage in the rituals of Greek Religion*, Berna y Viena, 1991.

Y. Barel, *Le héros et le politique. Le sens d'avant le sens*, París, Grenoble, 1989.

R. Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014.

G. Bataille, *El erotismo*, México, Tusquets, 2006.

W. Bedell, *Greek Tragedy and the emotions: An Introductory Study*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

A.Bernabé (ed.) *Himnos homéricos*, Madrid, Gredos, 1978.

————, *Hierós logos*, Madrid, Editorial Akal, 2003.

————, *Fragmentos presocráticos: de Tales a Demócrito*, Madrid, Alianza, 2008.

————, *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*, Madrid, Akal, 2010.

S. Blundell, *Women in Ancient Greece*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

R. Blondell, *Helen of Troy*, Oxford, University of Oxford, 2013.

I. Bordelois, *Etimología de las pasiones*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.

C. Bowra, *Early Greek Elegists*, Massachusets, Cambridge, 1960.

————, *Introducción a la literatura griega*, Madrid, Guadarrama, 1968.

————, *Greek Lyric Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

B. Breitenberger, *Aphrodite and Eros: The development of Erotic Mythology in Early Greek Poetry and Cult*, Nueva York, Routledge, 2007.

J. Bremmer, *El concepto del alma en la antigua Grecia*, Madrid, Siruela, 2002.

————, *La religión griega: dioses y hombres: santuarios, rituales y mitos*, Madrid, El Almendro, 2006.

W. Burkert, *Religión griega arcaica y clásica*, Madrid, Abada Editores, 2007.

A. Burnett, *Three archaic poets: Archilocus, Alcaeus, Sappho*, Londres, Duckworth, 1983.

C. Calame, *Le récit en Grece ancienne : Enonciations et représentations de poétes*, París, Klincksieck, 1986.

————, *The poetics of Eros in Ancient Greece*, New Jersey, Princeton University, 1992.

————, *Choruses of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*, Londres, Rowman & Littlefield, 2001.

————, *Eros en la Grecia Antigua*, Madrid, Akal, 2002.

D. Campbell (ed.), *Greek Lyric I: Sappho and Alcaeus*, Cambridge, Universidad de Harvard, 1990.

E. Cantarella, *L'amore è un dio: il sesso e la* polis, Milano, Feltrinelli, 2007.

A. Carotenuto, *Eros y Pathos: matices del sufrimiento en el amor,* Santiago de Chile, Cuatro vientos, 2006.

A.Carson, *Eros the bittersweet,* Princeton, Princeton University, 1986.

A.Carson, *If not, winter,* Nueva York, Knopf Doubleday Publishing Group, 2013.

P. Chantraine, *Grammaire Homérique*, T. II, París, Libraire C. Klincksieck, 1953.

———, *Dictionnaire etymologique de la langue grecque,* Paris, Klicksieck, 1968.

M. Ciavolella, *La malattia d'amore dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976.

J. Cohen, *Estructura del lenguaje poético,* Madrid, Gredos, 1970.

J. Culler, *Introducción a la teoría literaria,* Barcelona, Crítica, 2000.

———, *The pursuit of signs,* Nueva York, Routledge, 2001.

C. Danielewicz, *The morphology of the ancient hymn,* Poznan, 1976.

A.David, *The dance of the muses,* Oxford, Oxford University Press, 2006.

F. De la Maza, *Erotismo homosexual en la Grecia antigua,* México, Oasis, 1985.

E. Degani, *Poeti greci giambici ed elegiaci: letture critiche a cura di E. Degani*, Milano, 1977.

J. Denniston, *The greek particles,* Oxford, Oxford University, 1954.

M. Detienne, *Los jardines de Adonis*, Madrid, Akal, 1983.

V. Di Benedetto, *Introduzione a Saffo*, Milán, Rizzoli, 1987.

A. Di Sabato, *Las poetas de la Antigua Grecia*, Caracas, Angria, 1998.

E. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1997.

A.Domínguez Monedero, *La* polis *y la expansión colonial griega*, Madrid, Síntesis, 2001.

K. Dover, *La Homosexualidad en la Grecia Antigua*, Madrid, El Cobre, 2008.

P. duBois, *Burning Sappho*, Chicago, University of Chicago, 1995.

M. Durante, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, II: *Risultanze della comparazione indoeuropea*, Roma, Dell'Ateneo, 1976.

T. Eagleton, *Cómo leer poesía*, Madrid, Akal, 2007.

J. M. Edmonds, *Lyra Graeca*, Cambridge, Harvard University, 1992.

J. Eslava, *Amor y sexo en la Grecia antigua*, Madrid, Temas de hoy, 1987.

C. Faraone, y D. Obbink, *Magika Hiera: Ancient Greek Magic and Religion*, New York, Oxford University Press, 1991.

C. Faraone, *Ancient Greek Love Magic*, Cambridge, Harvard University, 2011.

S. Fasce, *Eros la figura e il culto*, Genova, Loscher, 1977.

L. Fernández, *Therapeia: la medicina popular en el mundo clásico,* Madrid, 1969.

M. Fernández-Galiano, F. Rodríguez Adrados y J. Lasso de la Vega, *El descubrimiento del amor en la Grecia Antigua,* Madrid, Universidad Autónoma, 1959.

F. Ferrari, *Una mitra per Kleis: Saffo e il suo pubblico,* Milano, Giardini, 2007.

———, *Saffo, poesie.* Milano, RCS Quotidiani, 2012.

J. Ferraté (ed.), *Líricos griegos arcaicos,* Madrid, El Acantilado, 2006.

J. Ferrater-Mora, *Diccionario de Filosofía,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.

R. Flacelière, *L'amour en Grèce,* París, Hachette, 1960.

M. Foucault, *Historia de la sexualidad*, Tomo III, Madrid, Siglo XXI, 1995.

H. Fränkel, *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica,* Madrid, Visor, 1993.

I. Froma, J. Winkler, D. Halperin, *Before sexuality: The construction of Erotic experience in the Ancient Greek World,* Princeton, Princeton University, 1991.

C. Gallavotti, *Storia e poesia di Lesbo nel VII-VI secolo a.C.,* Bari, Adriatica, 1948.

E. Gangutia, *Cantos de mujeres en Grecia,* Madrid, Ediciones Clásicas, 1994.

C. García Gual, *Introducción a la mitología griega,* Madrid, Alianza, 2004.

———— (ed.), *Antología de la poesía lírica griega (siglos VII-V a.c.),* Madrid, Alianza, 2008.

C. García Gual, J. Lucas de Dios, C. Morales Otal, *Griego 1*, Madrid. Santillana, 2004.

E. Garrido, *La mujer en el mundo antiguo,* Madrid, Universidad Autónoma, 1987.

B. Gentili, *Poesía y público en la Grecia Antigua,* Madrid, Quaderns Crema, 1996.

O. Gigon, *Orígenes de la filosofía griega, de Hesíodo a Parménides,* Madrid, Gredos, 1980.

L. Gil, M. Martínez y M. Aguilar, *Corolla Complutensis,* Madrid, Universidad Complutense, 1998.

F. Gómez Espelocín, *Introducción a la Grecia Antigua,* Madrid, Alianza, 2004.

R. González Delgado (editor), *Antología Palatina*, XII, Madrid, Akal Clásica, 2011.

J. Griffin, *Homero,* Madrid, Alianza, 1984.

P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana,* Madrid, Paidós, 1979.

C. Gurméndez, *Sobre el amor,* Barcelona, Anthropos, 1985.

———, *Tratado de las pasiones,* México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

A.Guzmán Guerra, *Manual de métrica griega,* Madrid, Clásicos, 1997.

D. Halperin, J. Winkler, F. Zeitlin, *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient World*, Princeton, Princeton University, 1990.

F. Hartog, *Memoria de Ulises: Relatos sobre la frontera en la antigua Grecia,* México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

L. Hatherly, *Sappho's sweetbitter songs: Configurations of female and male in Ancient Greek Lyric*, Londres, Routledge, 2005.

Hesíodo, ed. A. y M. Martín Sánchez, *Obras Completas*, Madrid, Alianza, 1993.

H. Hoffman, *Sexual and asexual pursuits*, London, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1977.

Homero, *Obras completas*, ed. Luis Segalá y Estalella, Buenos Aires, El Ateneo, 1965.

————, *Ilíada*, ed. E. Crespo Güemes , Madrid, Gredos, 1996.

————, *Odisea*, ed. J. M. Pabón, Madrid, Gredos, 1996.

P. Hualde y M. Sanz, *La literatura griega y su tradición*, Madrid, Akal, 2008.

P. Ingberg, *Safo: antología poética*, Buenos Aires, Losada, 2009.

A. Iriarte, *Safo (siglos VII-VI a.C.)*, Madrid, del Orto, 1997.

F. Izquierdo, *El amor en la antigüedad*, Madrid, 2013.

W. Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

R. Janko, G. S. Kirk (ed.), *The Homer companion*, Tomo VI, Cambridge, Cambridge University, 1991.

K. Kerényi, *The Gods of the Greeks*, Nueva York, Thames & Hudson, 1951.

————, *Eleusis*, Madrid, Siruela, 2004.

G. S. Kirk, *The Homer companion*, Tomo I, Cambridge, Cambridge University, 1985.

————, *Los poemas de Homero*, Madrid, Paidós, 1985.

G. Kirkwood, *Early greek monody: The History of a Poetic Type*, Ithaca, Cornell University, 1974.

A.Klinck, *Woman's songs in Ancient Greece,* Québec, McGill-Queen's University Press, 2008.

R. Kreimer, *Falacias del amor: ¿Por qué Occidente anudó amor y sufrimiento?*, Buenos Aires, Anarres, 2012.

F. Lasserre, *La figure d'e Eros dans la poésie grecque*, París, Lausanne, 1946.

————, *Safo: une autre lecture*, Paris, Antenore, 1989.

S. Lasso de La Vega, *De Safo a Platón*, Barcelona, Planeta, 1976.

D. Le Breton, *Antropología del dolor*, Barcelona, Seix Barral, 1999.

J. León, *La muerte y su imaginario en la historia de las religiones*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2000.

L. Lerner, *Love and marriage: Literature and its social context*, Londres, 1970.

G. Lessing, *El Laocoonte: o sobre los límites entre poesía y pintura*, Madrid, Orbis, 1985.

A.Lesky, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1981.

H. Licht, *Sexual life in Ancient Greece*, California, University Press, 2000.

D. Litt, T. Page, W. Rouse, *Lyra Graeca,* Londres, W. Heinemann, 1980.

E. Lobel, D. Page, *Poetarum lesbiorum fragmenta,* Oxford, University of Oxford, 1955.

N. Loraux, *Las experiencias de Tiresias,* Madrid, El Acantilado, 2004.
A.Luque, *Los dados de Eros,* Madrid, Hiperión, 2002.

————, *Safo: poemas y testimonios,* Barcelona, El Acantilado, 2004.

B. Marzullo, *Studi di poesia eolia,* Firenze, Le Monnier, 1958.

S. Mas Torres, *Ethos y polis. Una historia de la filosofía práctica en la Grecia Clásica,* Madrid, Istmo, 2003.

Máximo de Tiro, ed. J. Campos, *Disertaciones filosóficas, XVIII-XLI,* Madrid, Gredos, 2005.

F. Martinazzoli, Ethos *ed* Eros *nella poesia greca,* Firenze, La Nuova Italia, 1946.

J. Maze, *Les metamorphoses d'Eros,* Paris, la Renaissance, 1984.

L. McClure, *Sexuality and gender in the classical world: reading sources,* Nueva York, Blackwell, 2002.

Menandro Retor, *Oratoria epidíctica*, Madrid, Gredos, 1996.

T. Meyer, H. Steinthal, *Vocabulario fundamental y constructivo del griego,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

A.Míguez, *Problemas hermenéuticos en la lectura de la* Ilíada, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2006.

P. Miller, *Lyric Texts and Lyric Consciousness: The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome,* Londres, 1994.

J. Muñoz, *La ciudad como obra de arte. Las claves del urbanismo en la Grecia Antigua,* Madrid, Clásicas, 1996.

G. Murray, *The rise of the greek epic,* Oxford, Clarendon Press, 1923.

————, *Historia de la literatura clásica griega,* Buenos Aires, Albatros, 1947.

M. Nava, *Estudios sobre pensamiento antiguo,* Mérida, Universidad de los Andes, 2007.

F. Nietzsche, *El origen de la tragedia,* Madrid, Alianza Editorial, 2011.

M. Nilsson, *Historia de la religión griega,* Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1956.

R. Onions, *Origins of European thought,* 3, Cambridge, Cambridge University, 1954.

W. Otto, *Los dioses de Grecia,* Madrid, Siruela, 2003.

————, *Teofanía: el espíritu de la antigua religión griega,* México, Sexto Piso, 2007.

D. Page, *Supplementum lyricis Graecis*, Oxford, University of Oxford, 1955.

————, *Sappho and Alcaeus: An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry,* Oxford, Clarendon Press, 1955.

D. Page y R. Lobel, *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, Oxford, Clarendon, 1995.

E. Paglialunga, *Manual de teoría literaria clásica,* Mérida, Universidad de los Andes, 2001.

C. Pavese, *Tradizione e generi poetici della Grecia antica,* Roma, Einaudi, 1972.

N. Pedrique, *Safo: poesía del amor sagrado entre mujeres,* Mérida, Universidad de los Andes, 2000.

G. Perrotta, *Saffo e Pindaro: due saggi critici,* Firenze, Laterza&figli, 1935.

J. Powell, *The Poetry of Sappho,* Oxford, University of Oxford, 2007.

Pseudo Longino, *Sobre lo sublime,* Madrid, Gredos, 1979.

W. Race, *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leide, E. J. Brill, 1982.

A. Ramírez, *Manual de dialectología griega,* México, Universidad Autónoma de México, 2005.

D. Rayor y A. Lardinois, *Sappho: A New Translation of the Complete Works*. Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

H. Read, *Imagen e idea: la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana,* México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

J. Redfield, *La tragedia de Héctor: Naturaleza y cultura en la* Ilíada, Barcelona, Destino, 1992.

L. Reynolds y N. Wilson, *Copistas y filólogos,* Madrid, Gredos, 1986.

F. Rodríguez Adrados, *Lírica griega arcaica: Elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII-V a.C.),* Madrid, Editorial Gredos, 1980.

————, *El mundo de la lírica griega antigua,* Madrid, Alianza, 1981.

————, *Fiesta, comedia y tragedia,* Madrid, Alianza, 1983.

————, *Orígenes de la lírica griega,* Madrid, Coloquio, 1986.

————, *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua,* Madrid, Alianza, 1995.

H. Rodríguez Somolinos, *El Léxico de los poetas lesbios,* Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1998.

J. Rudhart, *Le róle d'Eros et d'Afrodite dans les cosmogonies grecques,* París, Presses Universitaires de France, 1986.

H. Saake, *Sapphostudien,* Paderborn, Ferdinan Schöning Verlag, 1972.

M. Sakellariou, *The polis-state definition and origins,* Atenas, Research centre for Greek and Roman Antiquity National Hellenic Research foundation, 1989.

C. Salemme, *Saffo e la bellezza agonale,* Bari, Cacucci, 2013.

E. Sanders y C. Thumiger et alii, *Eros in Ancient Greece,* Oxford, University of Oxford, 2013.

W. Schadewaltd, *Safo: Mundo y poesía, existencia en el amor,* Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1973.

B. Simon, *Razón y locura en la antigua Grecia,* Madrid, Akal, 1984.

B. Snell, *The discovery of mind,* Oxford, Basil Blackwell, 1953.

J. Snyder, *The woman and the lyre,* Illinois, Southern Illinois University, 1989.

————, *Lesbian desire in the lyrics of Sappho,* Columbia, University of Columbia, 1997.

E. Stehle, *Performance and gender in Ancient Greece,* Londres, Princeton University Press, 2014.

E. Suárez de la Torre (ed.), *Elegíacos griegos,* Madrid, Gredos, 2012.

G. Tedeschi, *Saffo: Frammenti,* Trieste, Università degli studi di Trieste, 2015.

E. Trías, *Tratado de la pasión,* Madrid, Taurus, 1979.

J. Vernant, *Los orígenes del pensamiento griego,* Madrid, Paidós, 1992.

————, *El individuo, la muerte y el amor en la Grecia Antigua,* Madrid, Paidós, 2001.

————, *Érase una vez… El universo, los dioses y los hombres en la Grecia Antigua,* México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

M. Vetta, *Theognis: Elegiarum liber secundus*, Roma, Dell'Ateneo, 1980.

A. Villarrubia, *Consideraciones en torno al amor en la literatura de la Grecia Antigua,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

U. von Wilamowitz, *Sappho und Simonides,* Berlín, Weid-mann'sche Buchhandlung, 1913.

T. Webster, *The greek chorus,* Londres, Methuen, 1970.

Referencias revistas

A. Alamillo, «El rapto en la mitología clásica», *X Seminario de Arqueología Clásica*, Madrid, UCM, 2002, pp. 1-31.

G. Arrigoni, «Amore sotto il manto e iniziazione nuziale», *Quaderni Urbinati di studi classici*, n.s., 15 (44), 1983, pp.7-56.

B. Baldwin, «Eros in Graeco-Roman Literature and Society», *Mosaic*, 1, 1968, pp. 27-42.

N. Basile, «La parola e l'Eros: spazi semantici e percorsi metaforici del lessico di Saffo», *L'itinerario poetico di Eros nella lirica greco-latina*, Messina, Università di Messina, 1990, pp. 6-24.

V. Bécares y F. Pordomingo, «Safo Fr. 2D: 31 LP», en *El comentario de textos griegos y latinos*, ed. C. Codoñer, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 26-46.

J. Bermejo, «Zeus, Hera y el matrimonio sagrado», *Polis*, 1, 1988, pp. 7-24.

G. Broccia, «Per l'esegesi di Sapph. 31 LP», *Annali del Liceo Classico Dettori di Cagliari*, 1, 1962, pp.16-22.

W. Burkert, «Afrodita e il fondamento della sessualità», *L'amore in Grecia*, ed. Claude Calame, Milano, Laterza, 2006, pp. 135-139.

A. Burnett, «Desire and Memory (Sappho Frag. 94)», *Classical Philology*, 74, 1, 1979, pp. 16-27.

C. Calame, «Sappho et Helene. Le mythe come argumentation narrative et parabolique», *Parole-Figure-Parole*, ed. J. Delorme, París, Universidad de Lyon, 1987, pp. 208-229.

————, «Sappho's Group: an initiation into womanhood», *Reading Sappho: Contemporary approaches*, ed. E. Greene, California, Universidad de California, 1996, pp. 113-124.

A.Cameron, «Sappho's prayer to Aphrodite» *The Harvard Theological Review*, 32, 1, pp. 1-17.

A. Carson, «The justice of Aphrodite in Sappho I», *Reading Sappho: Contemporary researches*, ed. E. Greene, California, Universidad de California, 1996, pp. 226-232.

M.Clavo, «Safo, fragmento 16V: el deslumbramiento», *Enrahonar*, 26, 1996, pp. 41-64.

M. Da Rocha, «Amizade, Amor e Eros na *Ilíada*», *Humanitas*, XLV, 1993, pp. 3-16.

S. Darcus, «How a person realtes to *noos* in Homer, Hesiod and the Greek lyric poets», *Glotta*, 58, 1980, pp. 33-44.

————, «The function of *thumos* in Hesiod and the Greek lyric poets», *Glotta*, 59, 1981, pp. 147-155.

S. De Angeli, «Mimesis e Techne», en *Quaderni Urbinati degli studi classici*, 28, 1, Roma, 1988, pp. 27-45.

G. Devereux, «The Nature of Sappho's Seizure in FR.31 LP as Evidence of her Inversion», *Classical Quarterly* 20, 1970, pp. 17-31.

V. Di Benedetto, «Intorno al linguaggio erotico di Saffo», *Hermes*, 113, 1985, pp.145-156.

K. Dover, «The poetry of Archilocus», Entretiens Hardt, 10, Genova, 1964, 183-222.

P. duBois, «Sappho and Helen», *Reading Sappho: contemporary approaches*, California, Universidad de California, 1996, pp.79-88.

V. Ehrenberg, «When did the Polis rise?», *Journal of Hellenic studies*, 57, 1937, pp. 147-159.

M. Fernández-Galiano, «Safo», en *El Descubrimiento del amor en la Grecia Antigua*, Madrid, Universidad de Madrid, 1959, pp. 5-90.

R. Fowler, «The nature of early Greek lyric: three preliminary studies», *Phoenix*, 21, Toronto, 1987, pp. 105-133.

R. Forero, «Introducción a la antología de Safo», *Literatura: teoría, historia, crítica*, 11, 2009, pp.415-431.

F. Frazier, «*Eros* et *Philia* dans la pensée et la littérature grecques. Quelques pistes, d'Homère à Plutarque», *Vita Latina* Année 2007, Volume 177, Numéro 1, pp. 32-52.

W. Furley, «Prayers and hymns», en *A companion to Greek religion*, Blackwell, 2007, pp. 115-130.

E. Gangutia, «Cantos de mujeres, nuevas perspectivas», *Emérita*, 78, 1, 2010, pp. 1-31.

B. Gentili, «Eros custode: Ibico, fr. 286 P. E Meleagro AnthP. 12,157», *Studi Classici*, 87, 1984, 191-198.

P. Giannini «La giovinezza ignara del bene e del male», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 1977, 25, pp. 23-27.

————, «Eros e primavera nel fr. 286 Davies di Ibico», *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera,* Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 335-346.

E. Greene, «Apostrophe and women's erotics», *Reading Sappho: contemporary approaches,* ed. E. Greene, California, Universidad de California, 1996, pp. 226-247.

H. Gregoire, «L'etymologie du nom d'Helene», *Bulletin de l'Academie royale de Belgique,* 32, 1946, pp. 255-265.

R. Hague, «Ancient Greek Wedding Songs: The Tradition of Praise», *Journal of Folklore Research,* 20, 1983, pp. 131–43.

J. Hallett, «Sappho and her social context: sense and sensuality», *Reading Sappho: contemporary approaches,* ed. Ellen Greene, California, Universidad de California, 1996, pp.125-142.

J. Harkness, «Sappho's spangled memory» *Classics McGill University*, S/F, pp. 18-34.

C. Hedrick, «Religion and society in Ancient Greece», en *A companion to Greek religion,* Blackwell, 2007, pp. 283-295.

B. Johnson, «Apostrophe, animation and abortion», en *A World of Difference,* Baltimore, John Hopkins University Press, pp. 184-199.

M. Kaimio, «The Chorus of Greek Drama within the light of the person and number used», *Comentationes Humanarum Litterarum,* 46, Helsinki, 1970, pp. 30-51.

M. Katz, «Sexuality and the body in Ancient Greece», *Mètis*, 4, 1989, pp. 155-179.

G. Koniaris, «On Sappho, Fr. 16 LP», *Hermes*, 95, 3, 1967 pp.257-268.

————, «On Sappho fr. 31 (L-P)», *Philologus*, 112, 1968, pp. 173-186.

D. Konstan, «Sappho 16 and the sense of Beauty», *Eugesta*, 5, 2015, pp. 14-26.

G. Lanata, «Sappho's amatory language», *Reading Sappho: Contemporary approaches*, Ed. Ellen Greene, 1996, pp. 11-25.

A.Lardinois, «Who Sang Sappho's Songs» *Reading Sappho: contemporary approaches*, ed. Ellen Greene, California, 1996, pp. 150-172.

S. Larson, «*tethnaken d'adolos thelo*: Reading Sappho's «confesion» (Frag. 94) through Penelope» *Mnemosyne*, 63, 2, 2010, pp. 175-202.

F. Lasserre, «*Erotikoi logoi*», *Museum Helveticum*, 1, 1944, 169-178.

M. Lefkowitz, «Critical Stereotypes and the Poetry of Sappho», *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 14, 1974, pp. 113-123.

F. L. Lisi, «Las constituciones de los filósofos», *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1995, I, pp. 85-90.

J. López Saco, «La enfermedad y la locura en Grecia», *Dikaiosyne*, 17, IX, 2006, pp. 188-192.

R. Luca, «Il lessico d'amore nei poemi omerici», *Studi italiani di filologia classica*, 53, 1981, pp.170-198.

B. MacLachlan, «What's crawling in Sappho Fr.130», *Phoenix*, 43, 2, 1989, pp. 95-99.

M. Marcovich, «Sappho Fr. 31: Anxiety attack or Love Declaration?», *The Classical Quarterly*, 22, 1, 2008, pp. 19-32.

M. Martínez, «Los discursos eróticos en la literatura griega», *Fortunatae,* 23, Madrid, 2012, pp. 47-60.

M. Martínez, «*Eros Pandamator:* El amor todo lo vence», *Koinos Logos,* 2006, pp. 603-610.

J. Marthos, «Bibliotheca Erotica graeca et latina. Erotismo y sexualidad en la Antigüedad clásica», *AnMal Electrónica,* 24, 2008, pp. 101-150.

T. McEviley, «Sappho, Fragment Ninety-Four», *Phoenix* 25, 1971, pp. 1-11.

————, «Sappho, Fragment Thirty-One: The face behind the mask», *Phoenix* 32, 1978, pp. 1-18.

J. Morgan, «Religion and Home», *A Companion to Greek Religion,* ed. D. Ogden, Nueva York, Blackwell, 2007, pp. 311-330.

G. Most, «Sappho Fr. 16 6-7LP», *Classical Quarterly,* 31, 1981, 11-17.

F. Naerebout, «Male-Female Relantionships in the homeric Epics», en J. Block, P. Mason (eds.), *Sexual Asymmetry*, Ámsterdam, 1987, pp. 109-146.

G. Nagy, «Phaeton, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leukas: "Reading" the symbols of Greek Lyric», *Reading Sappho: Contemporary Approaches,* ed. E. Greene, California, California University, 1996, pp. 35-57.

H. Parker, «Sappho Schoolmistress», *Transactions of the American Philological Association,* 123, 1993, pp. 309-351.

J. Petropoulos, «Sappho the sorceress, another look at fr. 1 LP», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 97, 1993, pp. 43–56.

I. Pfeijffer, «Shifting Helen: An interpretation of Sappho, Fragment 16 (Voigt)», *The Classical Quaterly*, 50, 1, 2000, pp. 1-6.

V. Pirenne-Delforge, «Something to do with Aphrodite», en *A companion to Greek religion*, ed. D. Ogden, Nueva York, Blackwell, 2007, pp. 310-320.

S. Pomeroy, «Greek Marriage», *Civilization in Ancient Civilization of the Ancient Mediterranean: Greece and Rome*, Nueva York, 1988, pp. 1333-1342.

G. Privitera, «Ambiguità antitesi», *Quaderni Urbinati di cultura classica*, 8, 1969, pp.7-80.

W. Race, «'That Man' in Sappho fr.31 L-P.» *Classical Antiquity*, 2, 1983, pp. 92-101.

J. Redfield, «Le sentiment homérique du Moi», *Le genre humain*, 12, 1985, pp. 93-111.

N. Robertson, «Festivals and Legends: The Formation of Greek Cities in the Light of Public Ritual», Phoenix Suppl. 48, 4, Toronto, 1994, pp. 365-368.

E. Robbins, «Who is dying in Sappho 94?» *Phoenix*, 44,2, 1990, pp. 111-121.

F. Rodríguez Adrados, «Campo semántico del amor en Safo», *Sociedad española de lingüística*, I, 1971, pp. 5-24.

————, «Poeta y poesía en Grecia», *Temas de cultura Clásica*, Madrid, 1975, pp. 7-67.

H. Rodríguez Somolinos, «Notas léxicas de Safo y Alceo». *Emerita: Revista de lingüística y filología clásica*, 62, 1, 1994, pp. 109-125.

P. A. Rosenmeyer, «Her Master's voice: Sappho's Dialogue with Homer», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici,* 39, 1997, pp.123-149.

R. Sánchez, «Safo y sus discípulas», *Eikasia. Revista de Filosofía*, año IV, 25, 2009, pp. 171-182.

M. Sánchez Artiles, «Estudio de los Himnos Homéricos y su posición en el contexto de la literatura griega antigua», Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 18, 269-302.

L. Schrenk, «Sappho Frag. 44 and the Iliad» *Hermes*, 122, 1994, 2, pp. 144-150.

S. Sculion, «Festivals», en *A companion to Greek religion*, Blackwell, 2007, pp. 190-204.

C. Segal, «Eros and Incatation: Sappho and Oral Poetry», *Reading Sappho: Contemporary approaches*, Ed. Ellen Greene, California, Universidad de California, 1996, pp. 58-75.

S. Slings, «The "I" in Personal Archaic Lyric», *The Poet's «I» in Archaic Greek Lyric*, Amsterdam, VU University, 1990, pp. 1-31.

E. Stehle, «Sappho's Private World», *Reflections of Women in Antiquity*, ed. H. Folley, Nueva York, Gordon and Breach, 1981, pp. 45-61.

————, «Sappho's Gaze: Fantasies of a Goddess and Young Man», *Reading Sappho: contemporary approaches*, ed. E. Greene, California, Universidad de California, 1996, pp. 193-225.

————, «Romantic sensuality, poetic sense», *Reading Sappho: contemporary approaches*, ed. E. Greene, California, University of California, 1996, pp. 143-149.

B. Tejedor, «Técnicas de la lírica griega arcaica», *Actual*, Mérida, 35, 1997, 125-166.

J. Vernant, «Religion grecque, religions antiques», en *Religions, histories, raisons,* París, 1979, pp. 10-40.

H. Wharton, «Sappho: memoir, text, selected renderings and literal translation», *John Lane Company*, Nueva York, 1907, pp. 195-213.

P. Walcott, «Romantic Love and true love: Greek attitudes to marriage», *Ancient Society,* 18, 1987, pp. 5-33.

M. Williamson, «Sappho and the Other woman», en *Reading Sappho: Contemporary approaches,* ed. Ellen Greene, California, Universidad de California, 1996, pp. 248-264.

J. Winkler, «Double Consciousness in Sappho's Lyrics, en *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex in Ancient Greece*», Nueva York, Routledge, 1990, pp. 162-187.

————, «Gardens of Nymphs: Public and private in Sappho's lyrics», *Reading Sappho: contemporary approaches,* ed. Ellen Greene, California, University of California, 1996, pp. 89-109.

Referencias web

W. Annis, «Sappho fragments analysis», *Aoidoi,* consultado el 13 de marzo del 2017, tomado de: http://www.aoidoi.org/poets/

D. Daturi, «El concepto homérico de cuerpo y la revolución socrática», *Dialnet, Revista electrónica,* consultado: 01 de enero del 2017 https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5492954.pdf

J. Díaz-Regañon, «Anacreonte: notas críticas a sus fragmentos», *Revista digital Dialnet,* consultado: 19 de septiembre del 2016, tomada de: https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/download/1440/1340

J. Manzano, «Arden los límites entre filosofía y poesía», S/F, consultado 10 de febrero del 2017, tomado de: http://www.academia.edu/

F. Montana, «Eros e Chronos in Saffo», *Media Classica,* consultado el 15 de enero del 2017 tomado de: www.mediclassica.loescher.it

G. Nagy, «Song 44 of Sappho and the Role of Women in the Making of Epic», *Harvard's Center for Hellenic Studies,* S/F, consultado, 14 de diciembre del 2016, tomado de: https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/song-44-of-sappho-and-the-role-of-women-in-the-making-of-epic/