

SAFO PARA UN NUEVO SIGLO: DOS RECREACIONES DE LA POESÍA SÁFICA EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

LUCÍA P. ROMERO MARISCAL
Universidad de Almería

RESUMEN:

En esta contribución se analizan dos libros de poesía, *La visita de Safo* (1983 y 2011), de Juan Carlos Mestre, y *Safo en Madrid* (2004), de Rufa Sánchez-Uría, dos ejemplos muy diferentes de tradición clásica de la poesía lírica de Safo y de sus modos de recepción en la poesía española contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Safo, Juan Carlos Mestre, Rufa Sánchez-Uría, tradición clásica y estudios de recepción.

A NEW CENTURY SAPPHO: TWO REELABORATIONS OF SAPPHO'S POEMS IN SPANISH CONTEMPORARY POETRY

ABSTRACT:

This paper deals with the analysis of two books of poetry, *La visita de Safo* (1983 and 2011), by Juan Carlos Mestre, as well as *Safo en Madrid* (2004), by Rufa Sánchez-Uría, which constitute two different points in case within the classical tradition of Sappho's lyrics and their reception in the Spanish contemporary poetry.

KEY WORDS: Sappho, Juan Carlos Mestre, Rufa Sánchez-Uría, Classical Tradition and Reception Studies.

El nombre poético de Safo da título a dos poemarios diferentes de dos autores del recién estrenado siglo XXI: *La visita de Safo*, de Juan Carlos Mestre, y *Safo en Madrid*, de Rufa Sánchez-Uría. El primero de ellos, *La visita de Safo*, quedó finalista en la Bienal de Poesía de León de 1980 y se publicó después en 1983, si bien su edición definitiva parece la más reciente de 2011.¹ Los cambios de la nueva edición son importantes, pues, si bien se incluyen los poemas de la edición de 1983, junto con otros añadidos, se altera no sólo el orden de aparición de algunos de los poemas originales, sino también su misma tipografía, presentada ahora en una suerte de prosa lírica. Hay además variantes textuales que darían para un estudio crítico, fuera de los límites de este trabajo.

En *La visita de Safo* hay, entre otros, dos títulos de poemas de clara alusión al mundo poético sáfico: *Lesbos* y *Cleis*. El poema titulado *Lesbos* es una traslación del ambiente de Safo a un mundo análogo precolombino. Comienza en el atardecer («*Rumbo a Lesbos se va poniendo el sol*»), cuando habrá de producirse la unión matrimonial. Se trata de una reelaboración de los epitalamios de Safo, una recreación de los momentos que preceden al encuentro de los novios a los que Safo parece referirse en algunos de sus poemas más conocidos: como aquellos en los que la poeta señala su mal de amor al contemplar al

¹ En la primera edición el poemario se divide en siete partes, en las que dos –la segunda y la cuarta– contienen mención expresa del nombre de Safo: II. LA VISITA DE SAFO y IV. LOS SIETE NOVIO DE SAFO Y EL OTRO. Estos siete novios de Safo son los presocráticos Tales, Anaximandro, Anaxímenes, Parménides, Heráclito, Jenófanes y Pitágoras; “el otro” es Lai Po. Esta división paratextual mediante partes señaladas con títulos se pierde, sin embargo, en la edición de 2011, donde LA VISITA DE SAFO es un solo poema dividido en tres secciones y LOS SIETE NOVIO DE SAFO Y EL OTRO se convierte en el poema titulado LOS SIETE NOVIO DE SAFO, LAI PO Y EL OTRO.

hombre que mira probablemente a la futura esposa (F 31 Voigt)², o aquellos en los que se añora la presencia de una joven que ha dejado la isla quizás con motivo de su boda (FF 94 y 96)³. En la *Lesbos* de Juan Carlos Mestre hay una reelaboración original del mundo poético sáfico de guirnaldas, ungüentos, sedas y aromas perfumados; una recreación del erotismo sensual del universo afrodítico de los poemas de la poeta antigua donde la extrañeza del mundo griego arcaico se traslada a la alteridad similar, por su exotismo y plenitud primigenios, del Nuevo Mundo precolonial. Las muchachas de esta *Lesbos* “trenzarán jipijapa”, “pondrán ungüentos”, y adornarán y celebrarán a la novia en una solidaridad femenina que parece protegerla del esposo. Es como si se tratara de un ‘partenio’ en el que la belleza del ornato femenino tiene como finalidad, sin embargo, hacer “brillar la soltería” de la joven, que parece una víctima adornada para el sacrificio. Por su parte, sus compañeras “despreciarán con vehemencia los velos”, en clara alusión al velo nupcial. Las muchachas (“las meninas”) forman una especie de coro en torno a la novia mientras bailan de puntillas, ponen a sus pies “cisco de jazmín” y “evidencian amor”. El final del poema elabora otras alusiones al imaginario erótico de la canción de boda y, de nuevo, la sensación creada da en una imagen negativa, que adelanta el sometimiento de la joven desposada al dominio del esposo: «*El aguamanil, la manzanilla, todo a punto para la caricia urticante que besará la frente del altivo, del gamo, del ya soberbio*».

El siguiente poema, titulado *Cleis*, también parece alusivo a un rito de pasaje. El nombre propio elimina la indeterminación del pronombre en segunda persona del singular al que este poema, como el anterior, va dirigido. Transplantado igualmente a un espacio costero precolombino, el momento ahora es el del amanecer que trae el día de la celebración (no sabemos si de la menarquia, del desposorio, o de la muerte prematura) de la joven. Todo el poema es una exuberancia de regalos expresamente ofrecidos a la muchacha por lo que parece todo un pueblo que ha venido por mar hasta ella. Pero la tristeza del comienzo, señalada por un amanecer que “cohibe la alegría”, no puede dejar de recordarse al final del poema, cuando se dice que «*Nadie desde ahora estorbará tu desnudez y blancas hazalejas de lino cubrirán el hallazgo ingénito de tu belleza*». Aquella *Cleis*, probablemente hija de Safo, a la que ésta no habría cambiado por toda la Lidia (F 132 Voigt), queda así tristemente evocada como una niña que, a cambio de su belleza cubierta para siempre, recibirá honores y ofrendas de todo un pueblo.

Finalmente, la parte titulada LA VISITA DE SAFO está compuesta por tres poemas que, en la edición de 2011, constituirán las cuatro partes de la composición que lleva ese mismo título. Solo el primer poema, o la primera parte, que en la edición de 1983 se titulaba “Rolando Amado” y que está, en efecto, dedicado a la memoria póstuma de Roland Barthes, hace mención explícita a Safo como poeta a la que se dirige la composición. Safo es un vocativo constante a quien se dirige y remite Juan Carlos Mestre como poeta también del amor. La composición parece inspirada en los *Fragmentos de un dis-*

² No está claro que este fragmento pertenezca a un epitalamio, si bien así lo creen los más famosos especialistas en lírica arcaica. En cualquier caso, conviene tener presente la diferencia entre voz personal y voz pública, presente en la lírica antigua, como previene Pórtulas (1983), así como el dominio de la tradición mítica y poética. Una interpretación valiosa en este sentido es la que ofrecen De Martino & Vox (1996), quienes leen el fragmento en respuesta al fragmento 5 West de Arquíloco, donde la poeta describiría provocadoramente el dolor femenino y su remedio, no menos eficaz que el de los varones: soportarlo todo.

³ Por supuesto, estas conjeturas se basan en la idea de un marco genérico epitalámico irrelevante para el contenido del fragmento. Lo mismo podría decirse, por otra parte, respecto a la poesía de Juan Carlos Mestre, donde las palabras son más importantes que el marco que imaginemos para ambientarlas.

curso amoroso de Barthes, donde se cita expresamente a Safo (F 31 Voigt) como expresión de “La langueur d’amour”. Ahora el poeta se pregunta también sobre la posibilidad de expresar poéticamente el amor y es a Safo a quien interroga, a “Safo, querida”. Como ha señalado Gilberto Triviños (1986), “el poeta del siglo XX siente la necesidad de *fundirse* en Safo”, al modo de la ‘fusión mítica’ destacada por Antonio Prieto.

El segundo ejemplo de la recepción de Safo nos lleva a las antípodas, en cambio, del mundo sáfico originario, al expresar la experiencia de amor y desamor en la vida moderna y despersonalizada de una gran ciudad como Madrid. Compuesto por veintidós poemas a modo de cancionero, al menos tres de ellos suponen una reescritura de algunos de los fragmentos más conocidos de Safo, como el 31 Voigt, así como el 55 y el 168B Voigt.⁴ Estos tres poemas parecen marcar momentos señalados en la relación amorosa entre la autora y su amada: los celos, el despecho y la soledad tras la ruptura. Hay también, como en la poesía de Safo, evocaciones sensuales de los momentos de placer compartidos y, sobre todo, destacan la ironía de la poeta antigua y su sorprendente maestría en hacer poesía sin afectación. Es posible incluso apreciar la musicalidad y el sortilegio de la recitación en los poemas que ahora se presentan sin signos de puntuación, lo que permite sugerentes variaciones y juegos de lectura en el fluir de la memoria o del pensamiento.

Así pues, el poema número 2 es una simpática reescritura del F 31 Voigt del que Rufa Sánchez-Uría destaca aquella subrayada indeterminación personal, espacial y temporal que ahora se triplica en un nuevo juego de exageración ya presente en la versión de Safo (Lefkowitz 1981: 65-67). El indeterminado “hombre aquél que se sienta frente a ti” de los versos 1-2 de Safo es ahora “uno” de un bar o pub o discoteca (v. 4); “un mozo remador” en una barca del Retiro (v. 9); o “uno de tantos otros” (v. 16); y la indefinición iterativa del “cada vez que te veo” del verso 8 de Safo se convierte ahora en un sonsonete de creciente intensidad hiperbólica: desde el “Cada vez que te veo” del verso 1 de Rufa, repetido entrecortado en los versos 7-8 (“o cada vez que desde la orilla en el Retiro / te veo”, hasta el verso 15: “o cada vez de tantas veces que te veo”).

El “tú” al que se dirige el poema de Safo es visto ahora bajo la sospecha de una iniciativa erótica mucho más acentuada,⁵ pues no solo habla y ríe con dulzura y deseo, como le parecía a la poeta antigua, sino que la poeta actual ve que “le sonrías de media boca / y que le enseñas la punta de la lengua” (vv. 5-6); o que “le hablas con palabritas”; o que “te alisas demasiado tarde / la falda que te alborotó una ráfaga / hasta mucho más

⁴ Así lo confirma, además, la breve presentación de Agustín García Calvo, que introduce el ‘poemario’ de un modo cervantino, pues no parece exento de ironía cuando afirma su total desconocimiento de la autora, Rufa Sánchez-Uría, quien reconoce, sin embargo, la influencia de García Calvo sobre sus “desmelenados versos”: “Y no sé, a la verdad, qué será lo que a mi obra le deban, como no sea que le hayan servido mis versiones de POESÍA ANTIGUA para los tres lugares en que ella rememora o glosa fragmento de Safo de Lesbos, o algunas de mis habituales diatribas contra automóviles y otras pestes”. Que Rufa Sánchez-Uría no sea sino un pseudónimo del propio Agustín García Calvo ha sido sospechado también por Juan Manuel Macías, quien en su blog titulado *Las diosas y las nubes*, dice: “En cuanto a heterónimas, me viene ahora a la cabeza el nombre de Rufa Sánchez Uría, la poeta lesbiana y desprendida de su obra inventada (lo digo con un resquicio de duda, pero casi estoy convencido) por García Calvo. Como personaje me resulta increíble: ¡un poeta que busca el anonimato!”. Cf. <http://diosas-nubes.blogspot.com/2010/10/juana.html> [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2012]

⁵ Lo mismo podría decirse del varón, pues en el poema de Safo es él quien está sentado cerca de la joven mientras la observa y escucha; en el poema de Rufa, en cambio, el hombre se le insinúa (v. 4), si bien es la mujer quien parece siempre llevar la iniciativa.

allá de las rodillas” (vv. 10 y 12-14); o que “te diviertes / en jugar con sus deseos o necesidades” (vv. 16-17).⁶

La ironía del poema se sostiene incluso en la parte en la que Safo hablaba de la reacción somática que esta visión *le parece* que le hace experimentar. Del mismo modo que aquella daba cuenta pormenorizada y, según algunos críticos, expresamente ficticia, de los efectos de semejante espectáculo en su interior (voz que no le sale del cuerpo, lengua que se le rompe, fuego que le recorre la piel, zumbido en los oídos, sudor, palidez, sensación de muerte, en definitiva), ahora la poeta siente “un puñal ciego / que entre teta y teta se me hinca” (18-19), amén del rubor (v. 21), sudor frío (v. 22), zumbido en los oídos (v. 23) y sensación de muerte (“me ciega los ojos una púrpura de niebla”, v. 24) correspondientes.

El final del poema no es, sin embargo, una exhortación a soportar el dolor sino una suerte de arenga feminista dirigida a la amada, singularizada en la segunda persona. La poeta moderna advierte a la mujer del peligro de convertirse en objeto sexual de la dominación masculina y la incita a emplear su sensualidad natural fuera del régimen usual, *i.e.* en una hermandad de identidades marginales compartidas.⁷

El poema 17 está construido sobre uno de los fragmentos más duros de Safo, el F 55 Voigt, donde la voz poética se dirige a un tú innominado a quien predice una muerte absoluta, privada de la memoria de la fama poética. Las fuentes que han transmitido el fragmento, Estobeo y Plutarco, asumen que se trataba de la imprecación de Safo contra una joven al parecer rica pero ignorante, a la que no debía de importarle mucho la poesía.⁸ La versión de Rufa Sánchez-Uría es menos dura, si bien no menos contundente, que la de Safo, a quien remite de forma alusiva en el verso 10. Ahora la voz poética no se dirige directamente a una segunda persona; de hecho, comienza con un sujeto en tercera persona del plural que hace del tema poético (la muerte) un saber generalizado pero impersonal, del que, además, la autora marca distancias: “Aunque no quepa en cabeza humana / y menos aún en esta / me dicen que también ella / un día se habrá muerto” (vv. 1-4).

En un segundo nivel, aún más profundo, la generalidad del sujeto en tercera persona del plural se singulariza, de forma que la autoridad del decir ya no queda indefinida, sino determinada a “la maestra”, un título que alude específicamente a Safo, cuyos versos se evocan a continuación: “y lo más triste dice la maestra / que es que no quedará de ella / memoria alguna” (vv. 10-12). Si ya resulta difícil imaginar que la persona amada perderá su belleza física con el ineludible *rigor mortis*, aún es más triste la idea de que ni siquiera su memoria perdurará. A pesar de la brevedad del fragmento de Safo, en sus versos parece que la poeta se refiere a la pérdida de la inmortalidad por parte de quien no cultiva ya las artes de las Musas,⁹ mientras que la poeta moderna parece jugar con la otra idea tradi-

⁶ Nótese ya el plural genérico referido a los hombres con los que coquetea la amada: “sus deseos o necesidades”.

⁷ Las imágenes de animales empleadas en comparación con la mujer evocan las de la lírica antigua, tanto la misógina de Semónides, como la erótica de Anacreonte, Alceo o Arquíloco. Por otra parte, puede que haya una alusión a la tradicional fealdad de Safo en el verso 45, referido a sí misma.

⁸ Como señalan De Martino y Vox (1996: 1136-7), el poema, que ellos resumen bajo el título de “Maldición”, es, por el contrario, un elogio indirecto de la propia Safo y de su participación en las rosas de Pieria. Este tipo de composición es común a la tradición poética del *agón* y de la maldición de los enemigos característica de los poetas líricos como Arquíloco e Hiponacte.

⁹ Este cultivo del arte de las Musas es literalmente una participación, que en el caso de Safo no tiene tanto un sentido autorial cuanto performativo, como ha señalado Lardinois (2007): es decir, se trata de participar en los coros de Safo, cantando y bailando las composiciones de esta.

cional, aplicada precisamente a Safo por Posidipo, y muy shakespeareana, por cierto, de la inmortalidad conseguida por quien es celebrado o celebrada en la poesía (vv. 16-18).¹⁰ La tristeza de la ironía es aún mayor si se piensa que también la propia poeta desaparecerá algún día de la faz de la tierra, algo que se expresa en términos literarios muy hermosos, que evocan la propia poesía mélica de Safo y hasta sus alusiones homéricas: “porque ni para entonces / andará tampoco yo batiendo / a compás con el pie la negra tierra” (vv. 19-21).¹¹

Por otra parte, la ironía se acentúa todavía más al añadir a esto la desconsideración de la amada por la poesía de la poeta. Con circunloquios retóricos, la autora destaca jocosamente el desdén por parte de la mujer amada, expresado en términos que vuelven a recurrir al fragmento 55 Voigt de Safo. Si aquella a la que Safo ‘maldecía’ no participaba “de las rosas de Pieria”, esta “se ríe de todos los papelillos / del rosal de las musas” (vv. 30-31). La autora moderna atribuye esta falta de interés poético a la simplicidad evangélica de la amada y cierra el poema con un retorno al tema de la inmortalidad. El golpe de efecto de esta composición anular estriba en la negación deliberada por parte de la autora de pronunciar el nombre de la mujer amada, reducida así al silencio, a la nada, a la muerte definitiva, más allá de la descomposición física inexorable que le aguarda. Semejante final parece, además, un homenaje al silencio singular del fragmento de Safo, que ha omitido también el nombre de la mujer a la que condena a una total evanescencia.¹²

Por último, el poema 22 es una reescritura del F 168B Voigt, atribuido a Safo. Comienza con la descripción de “una luna rojiza enorme” (v. 2) que se alza sobre “estepas frías de la luna” (v. 1), como una doble luna o un doble de la luna: “debe ser otra luna / la luna de la luna” (vv. 3-4). De entrada, esta “luna rojiza” es una evocación de la ya osada expresión “*brododáktylos selánna*” de Safo (F 96. 8 Voigt). El juego poético de las dos lunas, seguido por el juego poético de los pronombres de primera y tercera persona del singular, dota de un expresivo simbolismo a este poema intimista, de evocaciones amorosas, de soledad y de ausencia. La luna roja que se superpone a la fría luna esteparia semeja la imagen de la amada que se aparece a la amante en la fría soledad de la noche. La evocación sáfica está servida.

Los versos del F 168B Voigt se traducen y completan: “y ya su luna tras el mar se ha hundido / y las pléyades cabrilleantes y ya pasa / la hora de media noche” (vv. 18-20). Sin embargo, cuando esperamos el último verso, que Safo se encarga de distinguir bien del resto de la composición precedente,¹³ la ‘traducción’ se interrumpe con una nueva remembranza del pasado, con toques de Antigüedad, como del propio mundo de Safo (con un “relojito de arena” como “frasco preñado de los aromas / de la esencia del amor”, vv. 22-24). La interrupción, tan breve como abrupta, como una digresión del fluir de la memoria, cede de nuevo a la ‘traducción’, a la reescritura, al clímax final de la soledad:

¹⁰ En el epigrama 122 Austin-Bastianini de Posidipo se habla precisamente de la belleza de Dorica, como llamaba Safo a la cortesana Rodopis, quien sobrevivió a la corrupción de la muerte gracias a la poesía de Safo, por lo que su belleza y fama perdurarán por siempre. Los fragmentos 7; 15; 252 y 254 Voigt mencionan a Dorica.

¹¹ La expresión “sobre la negra tierra” es un homerismo que aparece, por ejemplo, en el segundo verso del F 2 Voigt y el batir a compás con el pie evoca los coros relacionados con Safo por medio de un eco horaciano.

¹² Como ha señalado Carson (2002: 368) en relación con el participio femenino que cierra el último verso del fragmento, “cognate with words for wings, flying, fluttering and breath, the participle *ekpepotamena*, with its spatter of plosives and final open vowel, sounds like the escape of a soul into nothingness”.

¹³ Mediante la partícula “de”, que acentúa el contraste. Nagy (2007: 41) cree que el contraste vendría provocado por la evocación del mito de Selene y Endimión: por un lado, la Luna va al encuentro de Endimión para unirse amorosamente a él, mientras, por otro, Safo duerme sola.

“y ya ha pasado la media noche / no tiene ni mitad ni fin / y yo me acuesto sola en estas sábanas / desiertas arrugadas todas como las estepas / de la luna sin luna” (24-29).¹⁴

Los dos poemarios que hemos comentado dan cuenta de la influencia de Safo sobre la tradición lírica y sus formas de recepción en la poesía española del siglo XXI. Juan Carlos Mestre, como un sacerdote pagano que pronunciara una letanía de palabras que aún tienen la capacidad de nombrar y dar vida, invoca a Safo y apela a su figura poética para hallar expresión y materia en su ministerio. Rufa Sánchez-Uría, en una fusión mítica que le permite traducir y reescribir los versos de Safo, traslada a la poeta antigua a una moderna y tecnificada Madrid, en donde canta la memoria del amor, la inmortalidad de la poesía, y la soledad del poeta.¹⁵

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSTIN, C. & BASTIANINI, G. (eds.) (2002), *Posidippi Pellaei Quae Supersunt Omnia*, Milano.
- CONDE PARRADO, P. & GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (eds.) (2005), *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón.
- DE MARTINO, F. & VOX, O. (1996), *Lirica greca. Tomo terzo: lirica eolica e complementi*, Bari.
- JAY, P. & LEWIS, C. (eds.) (1996), *Sappho through English poetry*, London.
- LARDINOIS, A. (2007), “Someone, I say, will remember us: Oral Memory in Sappho’s Poetry”, en *Orality, Literacy, Memory in the Ancient Greek and Roman World (Orality and Literacy in Ancient Greece, vol. 7)* (E. A. Mackay, ed.), Leiden, 79-96.
- LEFKOWITZ, M. R. (1981), “Critical Stereotypes and the Poetry of Sappho”, *Heroines and Hysterics*, London, 59-68.
- MESTRE, J. C. (1983), *La visita de Safo*, León.
- MESTRE, J. C. (2011), *La visita de Safo y otros poemas para despedir a Lennon*, Madrid.
- NAGY, G. (2007), “Lyric and Greek Myth”, en *The Cambridge Companion to Greek Mythology* (R. D. Woodard, ed.), Cambridge, 19-51.
- PÒRTULAS I AMBRÓS, J. (1983), “Para leer a Safo”, *Argos* 7, 59-75.
- SÁNCHEZ-URÍA, R. (2004), *Safo en Madrid*, Madrid.
- TRIVIÑO ARANEDA, G. (1986), “Los placeres de Safo y los desengaños de Jimena en la poesía de Juan Carlos Mestre”, *Insula* 481, 6.
- VOIGT, E. M. (ed.) (1971), *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, Amsterdam.

¹⁴ Nótese, de nuevo, el efecto del broche anular del poema, que retoma la imagen de la luna, esta vez en singular, trasunto de la soledad de la amante sin la amada.

¹⁵ Han quedado fuera los poemas independientes que, dentro de la poesía española del siglo XX, han recibido la tradición clásica de la poesía y de la figura de Safo. Mención especial merecen, en este sentido, Víctor Botas y Aurora Luque, entre otros.