

Safo, fragmento 16 V: el deslumbramiento

M. Teresa Clavo

Departament de Filologia Grega
Universitat de Barcelona
Barcelona, Spain

A Juan

Resumen

El fr. 16 V es un breve poema en el que, argumentando con rigurosa lógica y utilizando como ejemplo demostrativo el mito de Helena, Safo formula la más antigua teorización conocida sobre la naturaleza de la belleza. Su modernidad es sorprendente: la belleza no es una cualidad absoluta, sino el producto fantasmático del impulso sexual. Los pormenores de su fenomenología se desglosan con el apoyo de la tradición homérica: el deslumbramiento inicial trastorna los sentidos creando apariencias ilusorias, ciega la razón, enajena, provoca olvido; pero cuando el deseo se extingue retornan memoria y conciencia, y con ellas el dolor. Se entiende así que la Helena que ya está de vuelta, la de la *Odisea*, proceda a administrar su seducción como una droga analgésica.

El proceso se repite constantemente; sus sujetos somos todos, cualquiera, y su actualización afecta, más allá de la singular experiencia psico-física, a las prácticas matrimoniales de la época, donde no se contemplaba la elección de pareja y la mujer abandonaba su entorno para inscribirse en el del marido. Así la poesía de Safo, que forma parte de la iniciación a la vida adulta femenina, al poner al descubierto la relatividad de la belleza dentro del mecanismo amoroso, distancia a sus pupilas de sus propias emociones y las protege de la soledad insertándolas en una experiencia religiosa compartida.

Palabras clave: Safo, belleza, Helena.

Abstract. *Sappho's Fragment 16 V: The bedazzlement*

Fragment 16 V is a brief poem in which Sappho, arguing with strict logic and taking as her example the myth of Helen, formulates the oldest known theory of the nature of beauty. Her modernity is striking: beauty is not an absolute quality, but rather the fantastic product of the sexual impulse. The details of its phenomenology are enumerated and supported by the Homeric tradition: the initial bedazzlement disturbs the senses, giving rise to illusions; it blinds reason, intoxicates, causes oblivion; but when desire is extinguished, memory and awareness return and, with them, pain. Understood in these terms, we can see how the Helen of the *Odyssey* goes about dispensing seduction like an analgesic drug.

The process repeats itself over and over again: all of us, each and every one of us, are its subjects; it acts not just upon that singular psycho-physical experience of love, but also on the marriage customs of the age, in which the choice of a partner was not provided for, and women abandoned their own environment in order to become part of their husbands'. Thus the poetry of Sappho, which forms part of the initiation into adult female life, by revealing the relativity of beauty in the mechanism of love distances its female pupils from

their own emotions and protects them against loneliness by including them in a shared religious experience.

Key words: Sappho, beauty, Helen.

Sumario

La composición, o de cómo Safo distancia su poesía de la homérica	El andar amable
El brillo, la ceguera	Memoria de las mujeres y mujeres memorables
Apariencias, apariciones	En el olvido: sexo, droga...
Voces del deseo	

Un poeta filósofo de los llamados cínicos, Cércidas de Megalópolis, interviene en el debate sobre las perturbaciones del alma, en boga a finales del s. III, recomendando, en vez de la pasión de amor,

«La Afrodita del ágora, sin problemas, cuando quieras, cuando la necesites, sin miedo, sin turbación. Al acostarte con ella, por un óbolo crearás ser el yerno de Tíndaro.» (Fr. 2,26-9 Livrea)

Cércidas defendía con estas palabras que cualquier prostituta parece la mítica Helena si el deseo acucia. Lo curioso es que el fundamento de tan cruda opinión había sido teorizado muchos siglos antes por Safo, quien ilustraba su argumento con el mismo ejemplo mítico: «Lo más bello, dice ella, es cualquier cosa que cualquiera ama, como bien lo demuestra Helena...». (fr. 16, 3-7 V)

Entre Cércidas y Safo hay una distancia que parece insuperable, abismal, de épocas, de sexo, de cultura. Ella está sólidamente enraizada en el tejido religioso y social del Lesbos del s. VII, donde compone sus poemas en función de un círculo iniciático de muchachas, dentro del culto de Afrodita y las Musas. Él es un pensador sin dioses, un moralista a solas con su espíritu crítico. Y sin embargo ambos están de acuerdo: el motor del amor es el impulso sexual, que inclina al sujeto hacia un objeto indeterminado, revistiéndolo de una apariencia de suma belleza; y el paradigma mítico es Helena¹.

1. La figura de Helena emerge en época arcaica, inserta en tres medios de transmisión plenamente desarrollados en el momento en que se documentan: la épica homérica y posthomérica, el culto lacedemonio de Platánistas y Terapne y la poesía lírica. Documentos arqueológicos e iconográficos constatan la existencia de un floreciente doble culto de Helena en Esparta en el s. VII en el mismo lugar y momento en que Alcman componía su poesía coral en función de las celebraciones religiosas de sus paisanos: Dos de sus fragmentos mencionan el santuario de Terapne, dedicado a Helena, Menealo y los Dioscuros y conocido como Menelaon (fr. 7 y 14 P). La misma época en que escribían, también, en Lesbos, Alceo y Safo. En cualquier caso, los motivos del mito están claramente asentados en época arcaica, donde se nos aparecen como breves fragmentos del complejo y vasto tratamiento que recibe el personaje en Homero. Ver LORAU, Nicole. «Le phantôme de la sexualité». En

Esta elección no es una sorpresa: ya la poesía homérica representó a través de su figura la complejidad de los fenómenos que conlleva la experiencia básica de la sexualidad. Los que Safo trata en su fr. 16 pueden resumirse en la declaración de Cércidas: «Te parecerá ser...»; es decir, los producidos por la de distorsión de las percepciones sensoriales, a los que nosotros llamamos fantasía, encantamiento, ceguera, locura de amor; fenómenos también de desdoblamiento eventual de la personalidad que los griegos no dudaron en traducir, en un momento dado, en Helena y su fantasma².

Este poema nos ha llegado en el Papiro de Oxirrinco 1231, con el texto parcialmente corrupto y tres de los veinte versos apenas legibles. Suficiente para advertir que en él se sistematiza un saber tradicional sobre el poder fantasmático de la sexualidad y sus principales manifestaciones, y esta teorización se lleva a cabo en un discurso especulativo al que se subordina, a modo de demostración, el mítico, lo que supone una considerable novedad respecto de la tradicional narración épica.

Aquí nos proponemos explorar la dimensión que adquieren estos versos, tan sencillos en apariencia, al contemplarlos desde la tradición mítica; pero antes situaremos brevemente el marco en que Safo los dispone: una reivindicación de su arte compositiva, su feminidad y su ámbito cultural.

οἱ μὲν ἰππήων στρότον οἱ δὲ πέσων:
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[] γὰν μέλαι[ν]αν
ἔμμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-
τω τις ἔραται

πά|γχν δ'εὔμαρες σίνετον πόησαι
π|άντι τ[ο]ῦν', ἃ γὰρ πόλυ περοκέθοισα
κάλλος [ἀνθ]ρώπων Ἑλένα [τὸ]ν ἄνδρα
τὸν [πανάρ]ιστον

καλλ[ίτοι]σ' ἔβα ἴς Τροίαν πλέοι|σα
κωδῶ[ε] παῖδος οὐδὲ φίλων τα[μ]ήων
πά[μταν] ἐμνάσθη, ἀλλὰ παρὰ γαγ' αἴτην
]σαν

] αμπτον γὰρ [
]...κοίρωσ τ[]]ση[.]ν

Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec. Paris 1989, p. 232-252. Sobre el culto CLADER, Linda L. *Helena: the evolution from divine to heroic in Greek epic tradition.* Leiden, 1976; CALAME, Claude. *Les chœurs des jeunes filles en Grèce archaïque.* Roma, 1977, p. 336-50. Sobre la historia literaria e iconográfica del mito ver GHALI-KAHIL, Lily. *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés.* Paris, 1955; ALSINA, José. «Helena de Troya, Historia de un mito». *Helmántica* 27, (1957) p. 373-394; LINDSAY, Jack. *Helen of Troy. Woman and Goddess.* London, 1974.

2. Actualización del tema en BASSI, Karen. «Helen and the Discourse of Denial in Stesichorus' *Palinodes*». *Arethusa* 26.1 (1993), p. 51-75.

..] με νῦν Ἀνακτορ[ας
σ' οὐ] παραιοίσας·

τᾷς κε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα
κάμινρυγμα λάμπρον ἴδην προσιόπω
ἦ τὰ Λύδων ἄρματα κᾶν ὄπλοισι
πεσομ]άχεντας.¹

Unos que un ejército de jinetes, otros de infantes,
de naves otros dicen que sobre la negra tierra
es lo más bello; yo, en cambio, aquello
que uno ama.

Muy fácil es hacer comprensible
a todo el mundo esto, pues la que con mucho sobresalió
en belleza entre los hombres, Helena, al varón mejor
abandonando, a Troya se fue desplegando velas
y ni de la hija, ni de los padres queridos
en absoluto se acordó, sino que la condujo
(Cipris?)

.....

.....

(...?) a mi ahora me trae a la memoria a Anactoria
ausente

De ella quisiera el andar amable
y el resplandor brillante ver de su cara
más que de los Lidios los carros y armados
infantes. (fr. 16 V)³

La composición, o de cómo Safo distancia su poesía de la homérica

Construidos al modo anular, los versos que abren y cierran las estrofas conservadas⁴ constituyen los términos de una insólita comparación: en la primera estrofa, *caballería*, *infantería* y *marina* se oponen a «aquello que uno ama» en el debate sobre la máxima belleza que «unos» y «yo» (Safo) mantienen; en la última, Safo, que ha quedado como sujeto único, precisa su opinión de partida afirmando que «preferiría ver» el movimiento y brillo de su amiga Anactoria antes que el de carros e infantes en armas.

3. Seguimos la edición de VOIGHT, Eva M., Amsterdam 1971. La traducción procura conservar la literalidad y el orden de las palabras para facilitar su comparación con el texto griego. Una útil puesta al día de las tendencias interpretativas de la poesía de Safo en PORTULAS, Jaume. «Para leer a Safo». *Argos* (Buenos Aires), 7, 1983, 59-75.
4. El papiro Ox. 1231 fr.1 transmite 32 versos, es decir, 3 estrofas más, pero suelen considerarse pertenecientes a otro poema, dado «the apparent completeness of the general sense of the poem...». Sin embargo «the guess can neither be confirmed nor refuted» (PAGE, Denis. *Sappho and Alceus*. Oxford, 1955 (Rcp. 1983) p. 55, n. 20). Cf. E.M. VOIGHT, op. cit., p. 43; CAMPBELL, D.A. Cambridge Mass., 1982, p.67; Recoge otras hipótesis PIPPIN-BURNETT, Ann. *Three Archaic Poets*. Cambridge Mass, 1983, p. 279 y n. 1.

Por el camino ha cambiado sustancialmente el verbo: el primero se formula en el estilo aseverativo (tautológicamente, por el uso atemporal del presente y del infinitivo, forma además sustantiva del verbo «Ser»); el último en el modo irreal del deseo (tautológicamente también, por el uso del optativo desiderativo y del verbo «querer») y su inmediato objeto es «Ver».

Del afirmar al desear y del ser a la visión, o bien de una ontología general (decir el ser) a la expresión particularizada de un deseo de los sentidos (querer ver) se tiende un trayecto que, en nuestra opinión, va más allá del poema para reivindicar un ámbito de creación, un género literario. Así, también, de los muchos sujetos hablantes (unos, otros, yo) se ha pasado a un sólo sujeto, Safo; de la tercera a la primera persona, del plural al singular. Y lo mismo ocurre con el contenido de «lo más bello» que aquí se debate «desde cuyo planteamiento Safo mira ya con una sonrisa a Homero al utilizar *κάλλιστος*» como cualidad apta al ejército, pues es un término que tradicionalmente se ha asociado al erotismo⁵: para Safo, en la primera estrofa, «aquello» que «uno» ama, un singular indefinido que en la última estrofa adquiere el aspecto del movimiento y brillo de una Anactoria concreta, pero que no está; encadenamiento de singulares inaferrables (la muchacha misma ausente) en contraste con los anónimos militares presentes tras los uniformes carros y armas.

Mediante esta oposición sistemática de sujetos, modos, verbos y temas, Safo define su posición dentro de la tradición poética formal, por referencia a la épica, desmarcándose de ella —de su ritmo narrativo en tercera persona, del mundo del guerrero— subrayando su condición de poetisa genéricamente independiente —la expresión de la experiencia interior desde la perspectiva de la primera persona y en el ámbito del erotismo femenino— y, lo que es más, reivindicando, con sutil ironía, la superioridad de su lírica sobre la épica, de la seducción sobre la fuerza, del poder de la sexualidad sobre el de la guerra⁶.

En las estrofas centrales, esta superioridad es «muy fácil de hacer comprensible a cualquiera» (vv. 5-6) mediante el caso de Helena, la bella, que se va (en pos del bello Paris) dejando atrás al «varón excelente» (*ἀνδρα ἄριστον*):

- Una asociación que es explícita ya en la *Iliada*: por ejemplo, tratándose de mujeres, *kállōs* y la habilidad en las artes de Atenea, son las cualidades en que ha de destacar la joven esposa (9. 130, 272, 389, 13. 432). Dicho de varones, y en superlativo, califica al adolescente Ganimedes, amante de Zeus, (20. 233-35) y a Nireo, probablemente una figura análoga, pues en el catálogo se especifica que era débil (*ἀλαπαδνός*), y su ejército pequeño. Cf. *Il.* 6. 156; 3. 392. Para resumirlo en palabras de Cl. CALAME, la belleza es... «expresión del poder irresistible del amor de que Afrodita es señora» (op. cit., p. 144 y n. 336.) Hesq. s.v. *κάλλος* define «el perfume de Afrodita», y *κάλλιστος* «diosa del amor femenino, llamada así por su belleza». Ver CLAVO, M. Teresa. «Ninfas de Apolo, Ninfas de Dioniso». *Faventia*, 8/2, (1986) p. 14-15.
- A nivel conceptual, el mundo griego es unánime en preferir las armas de la persuasión o el ingenio a las de la violencia, y aborda con sutileza las relaciones entre amor y guerra desde medios tan diversos como la filosofía, mitología o fisiología. Baste recordar el paradigmático nacimiento de Harmonía, o la equiparación social entre muerte en el parto y muerte en la guerra. Ver LORAU. «Le lit, la guerre». Op. cit., p. 29-53.

una expresión tomada directamente del repertorio formular homérico, donde caracteriza a los jefes guerreros⁷. Así Safo hace coincidir la elección de su personaje con la suya propia, pues ambas —Helena con hechos, Safo con palabras que se argumentan en esos hechos— demuestran la inferioridad de los valores heroicos del mundo típicamente viril frente al amor que produce belleza: su poder, dice Safo, es mayor que la fuerza y el valor del guerrero, mayor que el de los ejércitos, que por su causa perecen: Afrodita, al cabo, es quien vence en Troya, no Ares, y devota de Afrodita se declara Safo a través del eros (v. 4) y de las cualidades eróticas (v. 17) de Anactoria⁸.

El brillo, la ceguera

¿Y cómo opera esa fuerza mayor que se manifiesta en la belleza?

Alceo, para decir el fenómeno que pone en movimiento a Helena, dice que «enloqueció» (ἐκμάνεισα fr. 283, 5 V); el mismo verbo que expresa en la *Iliada* los efectos en Altea de la «belleza y amable virilidad» (κάλλος τε και ἦγορέην ἐρατεινήν) de Belerofonte, la cual «estaba loca (ἐπεμήνατο) por unirse con él a escondidas» (*Il.* 6, 156, 160-1): pasaje paradigmático por cuanto asocia belleza y deseabilidad como agentes de una seducción erótica que llega a la locura. Pues *manía* es exceso de *ménos* —esa fuerza interior que le hace a uno «permanecer» él mismo⁹—, por tanto enajenación por ensimismamiento, extranjería, marcha de sí.

En Homero ese estado de trastorno se describe, en cambio, como Ceguera, Confusión o Extravío del entendimiento —*Ate*— y su agente directo es Afrodita: Helena se fue «por el ἄτη que la diosa puso en su corazón», ya que, de haber «visto» (εἰ ἦδη) lo que iba a ocurrir, no habría marchado (*Odisea* 23.220-3). Mucho antes, la Confusión producida por Afrodita hace a Alejandro desencadenar involuntariamente los hechos que llevaron a la guerra, pues, «por Ate», decidió la disputa entre las diosas dando la victoria a la que le ofrecía la «lujuria que hiela» (*Il.* 24.27-30), comenzando así la serie de ofensas que desembocarían en la guerra entre los hombres y entre los dioses.

Afrodita y sus efectos ocasionan, pues, esta desviación, error o confusión en la percepción de la realidad, que reside en las *frénes* (eso que traducimos por sensatez o prudencia). Así lo entiende la misma Helena cuando afirma que Alejandro no tiene, ni tendrá, las φρένες ἔμπεδοι (*Il.* 6.352), lamentando que no «conozca» (ἦδη) el sentido de la proporción y de la vergüenza (6. 350-1), y considera que la guerra ocurre

εἶνεκ' ἐμεῖο κυνὸς και 'Αλεξάνδρου ἔνεκ' ἄτης

a causa de mi, perra, y del error de Alejandro (6. 356).

7. Ver NAGY, Gregory. *The best of the Achaeans*. Baltimore, 1979, p. 26-41.

8. Otras lecturas del poema, en PIPPIN-BURNET, op. cit., p. 288.

9. CHANTRAINE, Pierre. *DELG*. París 1968, s.v.: Μένω μένος, μανία μνημοσύνη, etc.

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. Recordemos que en griego el mismo verbo, ἰδεῖν, indica visión sensorial y conocimiento (de donde las arbitrariedades en la traducción de ciertos textos); en este contexto, la «visión» de la diosa deslumbra e impide «ver» toda otra cosa. Así es engañado por Hera el «largovidente» Zeus, cuando ésta, provista del cinturón de Afrodita, se presenta a sus ojos (*Il.* 14. 294):

ὥς δ' ἴδεν, ὥς μιν ἔρωσ πυκινὰς φρένας ἀμπεκάλυψεν

Tan pronto la vio el amor le veló por entero el sólido juicio

La impulsiva declaración de deseo del dios y su exhortación a gozar sin dilación del lecho (lo que le ofusca la «visión» y le impide «conocer» el engaño de Hera) aparece, en construcción formular casi idéntica, en la que Paris dirige a Helena, haciendo caso omiso a los reproches que ésta le dedica por su cobardía en la lucha y su irresponsabilidad ante el pueblo (*Il.* 3.442, 446):

οὐ γὰρ πῶ ποτέ μ' ᾧδέ γ' ἔρωσ φρένας ἀμπεκάλυψεν...

ὥς σεο νῦν ἔραμαι καί με γλυκύς ἕμερος αἰρεῖ.

Nunca el amor me veló el juicio de tal forma...

...como ahora te amo y de mi el dulce deseo se apodera.

En este contexto, la urgencia de la demanda sexual resulta tan inoportuna (cf. v. 351) que la situación se traslada más allá de la conducta humana, a la fuerza sobrenatural que los rapta y somete, Afrodita, quien ha dispuesto este encuentro en persona. En persona también se presenta ante Anquises en el *H.H.* V, donde el pastor, aunque reconoce a una diosa, se deja engañar por sus palabras, dominado el entendimiento por el irresistible deseo que le suscita. Y no de otra forma ha de entenderse el engaño de Zeus, como un engaño que se conoce¹⁰, pero no se resiste. Pues provista de una luminosidad peculiar, Afrodita resulta visible aún bajo su disfraz. Así, Helena reconoce bajo la apariencia (ἔξισομένη, v. 389) de una vieja hilandera, «el cuello delicado, los deseables pechos y los ojos refulgentes» de la diosa (*Il.* 3.396-7). La apreciación se produce aquí a nivel del entendimiento (ἐνόησε), no de la vista, lo que señala una vez más a la mente como implicada en el mecanismo sexual. A la inversa, cuando Helena se dirige, obligada por Afrodita, hacia el tálamo de Paris, camina cubierta con un manto «luminoso, brillante, en silencio, y no fue perceptible a ninguna de las troyanas, pues la divinidad la conducía» (v. 419-20). En efecto, las troyanas no la ven porque sólo perciben tales señales quienes se encuentran bajo esa influencia divi-

10. MIRALLES, Carlos. *Ridere in Omero*. Pisa 1993, p. 15.

na; una influencia que proporciona una dimensión religiosa a las palabras de Safo:

Cuando te miro (ὡς γὰρ ἔξ σ' ἴδω) me quedo sin habla... (fr. 31,7)

y explica el rechazo de Menelao ante las imágenes de su esposa

pues en la carencia de miradas huye toda Afrodita (Esq. A. 418-9).

Por eso el «brillo reluciente de la cara» de Anactoria que Safo desearía ver en el v. 18 es la manifestación de una cualidad afrodítica, sobrenatural e impersonal¹¹.

Apariencias, apariciones

Así, Afrodita se descubre a Helena (y a Safo) no por la vista, pues se ha ocultado tras disfraz, sino por ciertas señales que capta el entendimiento (νόος) como manifestaciones de lo sobrenatural y que Helena, experta ya, sabe traducir a formas del cuerpo. Es decir, la sensibilidad erótica se sitúa en la mente, más allá de los sentidos. Y en esto está de acuerdo Safo cuando hace del impulso sexual el motor que produce la belleza; por tanto, mecanismo que no comienza en la percepción del otro, sino en uno mismo, y que recubre el objeto del deseo como una idea del objeto. Helena ve el cuerpo tras el disfraz de la misma forma que el que está encendido de deseo ve el cuerpo de «Afrodita» tras el de la persona amada. Tal y como Safo quisiera ver el de Anactoria.

La belleza, pues, no es posesión o cualidad de determinadas figuras, ni tampoco condición del alma: es la manifestación momentánea de una potencia divina; por tanto se quita y se pone como un vestido, y eso explica que Paris espere a Helena «reluciente de belleza y de túnicas» (*Il.* 3, 392). Por tal razón, también, κάλλος se asocia a μορφή en la tradición poética¹² para indicar la belleza perceptible que se *esparce*, se vierte sobre un objeto, y así las asocia Safo: (fr. 132 V)

ἔστι μοι κάλα πάς χρυσοῖσιν ἀνθέμοισιν
ἐμφέρον ἔχοισα μόρφαν Κλέϊς ἀγαπάτα...

tengo una *bella* niña, a flores de oro
semejante su *forma*, Cleis querida...

11. Comp. el audaz fr. 58,26 V «El amor me ha dado el brillo del sol y la belleza».

12. Se refiere a superficie física, el cuerpo, o no: En *Od.* 8.170 se dice que la divinidad «esparce *moρφῆ* sobre las palabras» de algunos; en 11.367 Odiseo tiene, en el exterior (ἐπι), *μορφῆ* ἐπέων, y en el interior (ἐνι), *φορῆνες ἐσθλαί*; cf. Pi. *Ol.* 6. 76; *Ist.* 4, 71. Significativamente Eurípides afirma en dos ocasiones que la disputa, dirimida por Paris, entre las diosas era «sobre la forma» (*Hel.* 26 y *Troy.* 975) Ver SANDOZ, Claude. *Les noms grecs de la forme*. Neuchatel 1971, p. 55-67.

Los espejismos de *eros* no se dan siempre en las mismas condiciones, en el deslumbramiento producido por una presencia. De hecho, esa fantasía con que el impulso sexual recubre de belleza el objeto deseado tiene en la ausencia de ese objeto su manifestación más inequívocamente sobrenatural, o, por decirlo en términos modernos, ilusoria¹³. Pues la apariencia que puede adoptar el amado presente deviene en la aparición de su imagen, suscitada por la memoria, idealizada por el anhelo (πόθος), a modo de una realidad virtual que puede «habitar» el espacio físico. Tal es el caso de Menelao, en los versos de Esquilo (*Ag.* 414-5)

Por su deseo (πόθος) el fantasma (φάσμα) de la que está ultramar parecerá reinar en la casa...

Imágenes que ocupan tan profundamente al esposo abandonado que, al encontrarse en Egipto con la verdadera Helena Menelao se resiste a renunciar por ella a la fantasía que ha justificado la cruel realidad: «¿Me dejarás, pregunta Helena, para llevarte aquello (su figura hecha de éter) como esposa?... «La magnitud de mis penas allá me convence, responde él, no tu» (Eur. *IHel.*, 590, 593).

La frontera, tan categóricamente trazada por Eurípides, entre Helena y su fantasma, lo que parece y lo que es, no existe en el ámbito cultural y poético de Safo, donde la realidad física y la virtual coinciden en la expresión del estado amoroso:

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
 τεθνάκεν δ' ὀλίγω ἴπιδεύης
 φαίνομι' ἔμ' αὐται. (Fr. 31 V, vv. 1, 15-16)

El hombre le *parece* igual a un dios¹⁴ y a ella misma le *parece* estar casi muerta; juego de semejanzas que sirven para describir lo indescriptible, experiencias que no alcanzan los humanos. Así también, como observa N. Loraux¹⁵, la bella Helena nunca es descrita en sus particulares, sino definida globalmente por su semejanza con las diosas (*Il.* 3.158: ἔοικεν; *Od.* 4. 122, ἄκνυια a Artemis), en tanto que su palacio en Esparta, en *Odisea*, es un espacio abstraído de la realidad y donde imperan las apariencias¹⁶.

13. VERNANT, Jean Pierre. «La categoría psicológica del doble». En *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona, 1973, p. 307, advierte que estas imágenes no pertenecen estrictamente al terreno mental o ilusorio, sino que tienen una existencia real en su naturaleza fantasmática y pertenecen a la categoría de «doble».

14. El hombre le parece un dios porque goza de la presencia divina de la amada. Así en *Od.* 6. 243: Odiseo bañado, a los ojos deseosos de Nausica. WINKLER, Jack. «Gardens of nymphs: Public and private in Sappho's lyrics». En FOLEY, Helen P. (ed.). *Reflections of women in Antiquity*. New York 1981, p. 73-4, propone una interesante lectura de Safo como «lectora» de Homero, pero no compartimos enteramente sus apreciaciones.

15. Op. cit., p. 236.

16. La icónica, en el tema *eik-ik, se acumula en este episodio: *Od.* 4. 120, 141, 143, 148, 239, 244, 245, 247, 249, 269, 276.

Así pues, incluso al nivel fantasmático, la imagen de la persona amada se aparece cubierta de —o descubriendo más bien— los dones de Afrodita. En razón de este mecanismo Safo «recuerda», en ausencia de Anactoria, no las peculiaridades de su físico, sino los abstractos movimiento y brillo que remiten a Afrodita a través de Helena.

Voces del deseo

Volvamos a la aparición del primer «yo» del poema: no deja de sorprender que algo tan preciso como «yo» venga seguido de un impreciso (incluso el verbo está elidido) «aquello a lo que alguien ama», es decir, un pronombre neutro cuya indefinición viene reiterada por el sujeto también indefinido «alguien, cualquiera». La misma situación inicia el fg. 31 V: «parece igual a un dios aquel hombre, cualquiera que sea, (κῆνος... ὄνηρ ὅστις, v. 2) que frente a ti se sienta»; una introducción semejante a la de *Od.* 6. 158-61: «Feliz aquel que (καίνομος ὅς κέ)... te lleve a su casa. Los ejemplos demuestran que no importa de quien se trate: lo que importa es que el ejercicio de amar transfiere a todos, a cualquiera, a la esfera venturosa de Afrodita.

Esa radical indeterminación que otorga valor absoluto al amar, formulada por Safo al modo de una proposición lógica, encuentra su forma mítica más estricta en una anécdota sobre Helena en la *Odisea* (4. 265-89): Menelao explica el episodio del caballo de madera en Troya y cómo Helena está a punto de descubrir a los aqueos encerrados en su interior tendiéndoles esta trampa:

τρὶς δὲ περιτείξας κόϊλον λόχον ἀμφαφόωσα,
ἔκ δ' ὀνομακλήδην Δαναῶν ὀνόμαζες ἄριστους,
πάντων Ἀργείων φωνὴν ἰσκουσ' ἀλόχοισιν... (v. 277-9)

Tres veces anduviste alrededor de la hueca emboscada, rocándola / y llamabas por su nombre a los más valientes dánaos / imitando la voz de las esposas de cada uno de los argivos. Yo y el Tidida... te oímos cuando nos llamaste y queríamos salir o responderte desde dentro; mas Odiseo lo impidió (277-284).

Ella «parece» cualquier mujer que cualquier hombre ama: como dice Safo, no importan los sujetos, sino la acción. En la voz de Helena cada hombre (significativamente, también Menelao: Helena imita a Helena) oye a su esposa, todos desean abrazar a la que, al cabo, es representación, forma del deseo. Al igual que su cuerpo no tiene un contorno particular, sino que adquiere las formas prestadas de las diosas imitando su apariencia, también su voz imita las voces de las demás. Aquí, pues, la multiplicidad lo es de voces (y no imágenes) que representan a los sujetos intercambiables del habla; amar se manifiesta así a través de una u otra apariencia fónica de una u otra mujer. Helena crea con sonidos y palabras una polifonía femenina del deseo¹⁷.

17. No es de extrañar: entre los dones de Afrodita están «todos los encantamientos: la atracción, el desco, *el habla seductora que roba el entendimiento* incluso a los más prudentes» (*Il.* 14, 215-17).

Tal es, precisamente, la misión de Safo: unas amigas se van, y otras las sustituyen, y para todas son aptos los timbres amorosos del poema. De la misma forma, el *Partenio I* de Alcman alaba, junto a Hagesícora, la directora del coro, a Agido «la segunda en hermosura (Φεΐδος)» (v. 58 Fr. 1P), al tiempo que introduce los nombres de otras muchachas, que tal vez serán pronto las nuevas protagonistas. Los términos de la alabanza de Alcman evocan innegablemente los de Safo:

...Yo canto
de Agido el resplandor: la veo
igual que el sol, el mismo
a quien invoca Agido
para que brille sobre nosotras... (v. 39-43)¹⁸

La más bella es la más deseable, que hoy es una y mañana otra, según, sucesivamente, las muchachas van llegando a ese momento de madurez y de encanto que indica el momento de acceder al matrimonio. Época breve y mágica que se sitúa bajo la protección compartida de Artemis, la παρθένος, y Afrodita, diosa de la sexualidad, y se considera finalizada con la maternidad, con que se alcanza la plena madurez sexual. Significativamente, ni es la institución del matrimonio lo que indica el fin de la adolescencia (παρθενία), ni la maternidad, que confiere el estatuto de adulta (γυνή) supone una disminución del atractivo erótico: el ejemplo de Hera, Helena o Afrodita lo demuestra. Participando de una y otra categoría, παρθένος y γυνή, de la muchacha madura para el matrimonio y de la joven madre, se sitúa esa época de la vida calificada por el florecer de la sexualidad en que las mujeres son llamadas νόμφαι¹⁹. Ninfas de los bosques «con las cuales los Silenos y el vigilante Hermes se unen en amor en las profundidades de amables grutas» (*H.H.* V.261-3); ninfas son Penélope (*Od.* 11. 447 etc.) y Helena (*Il.* 3.130). Pues es evidente que los rígidos marcos institucionales en que las ciudades regulan la vida de las mujeres no tenían por objeto encorsetar los aspectos de una realidad —la sexualidad femenina en este caso— que sólo la religión podía representar en su complejidad, dotando a este ámbito de las potencias múltiples que lo pueblan.

Específicamente nínfico es el culto de Helena en Esparta²⁰: en un santuario, el de Platánistas, grupos de muchachas viven y se educan en comunidad, dedicadas a la práctica del atletismo, la música, etc., según la costumbre espar-

18. Trad. de FERRATÉ, Juan. *Líricos griegos arcaicos*. Barcelona, 1966, p. 163. Observar los vv. 90-91: ...ἰρήνας ἐρατᾶς ἐπέβαν = ἔρατον βᾶμα de Safo fr. 16, 17. En el mito, las descendientes del sol se caracterizan por su sexualidad extremada (Pasífae, Egle, Fedra, Medea, etc.).
19. Sobre los momentos biológicos y sociológicos de la vida femenina, KING, Helen. «Bound to bleed». En CAMERON, A. y KUERT, A. (ed.). *Images of Women in Antiquity*. Londres, 1983; SISSA, Giulia. *Le corps virginal*. París, 1987. DETIENNE, Marcel. «Orphée au miel». *QUCC* 12, (1971) p. 7 ss. etc.
20. CALAME, Cl., op. cit., p. 339-49; Los testimonios en CLADER, op. cit., p. 63-80, con quien no compartimos las conclusiones (p. 81-3: fusión de divinidades de distinto origen).

rana; en el otro, el Menalon de Terapne, Helena comparte con su esposo y sus hermanos el espacio cultural: es una joven casada y enraizada en su propio núcleo familiar. Su doble posición, tanto en la «marginación» de su vida iniciática como en la «inserción» social, reiterada por la presencia en el espacio cultural de su familia de sangre y su esposo, abarca los dos momentos de ese proceso que conduce a la joven a la vida comunitaria a través del matrimonio, y que habitualmente están ocupados por potencias divinas complementarias.

En cualquier caso, esa doble posición cultural (que viene justamente a explicitar el amplio espacio que puede ocupar la belleza y la deseabilidad en la vida femenina, entre la adolescencia y la madurez sexual, pero también al movimiento interno que va del antes de la actividad sexual a ésta, y vuelta atrás; y viene así también a liberar esas belleza y deseabilidad de los tópicos de la edad o el tiempo), tiene su eco en una doble posición mítica (Helena en casa y Helena fuera de casa), entre las cuales ocurren viajes, «marchas»²¹. Estar en casa /marchar/ estar fuera/ volver, son momentos que el mito presenta como sucesivos, y el ritual los realiza, pero la potencia divina que impregna al personaje los abarca en su totalidad; por eso Helena tiene dos recintos culturales, por eso hay la extranjera en Troya y la que reina en Esparta, la de la *Iliada* y la de la *Odisea*, e incluso la «real» y su «fantasma». Y de la una a la otra, la Helena que va y viene.

El andar amable

En el v. 11 del fr. 16 V Safo dice preferir de su amiga «el andar amable», un ir que se califica por referencia a eros. La expresión, (ἔρατον βᾶμα) al punto reenvía al v. 9, donde se nos dice que el paradigma —Helena— «va a Troya» (ἔβα ἴς Τροίαν), por amor (ἔραται, v. 4).

Esa marcha es precisamente lo que insiste en negar la Palinodia de Estesícoro:

No es cierta esa historia (οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος)

No fuiste (οὐδ' ἔβας...) en naves de buenos bancos,

no llegaste (οὐδ' ἔκειο...) al alcázar de Troya

Ir y llegar que en *Il.* 3, 419 ocurre bajo la dirección de Afrodita y hacia el tálamo de Paris: Helena fue (βῆ), la dirigía la diosa (ἦρχε), y ambas llegaron (ἔκοντο) a la casa de Alejandro. De nuevo en *Il.* 24. 744-6: «vine aquí» (ἔβην), Alejandro me condujo (ἄγαγε), O bien Afrodita la condujo (*Od.* 4, 262-3, induciéndola a Error, alejándola (νοσφισσαμένην) de los suyos; o siguió (ἔπομην) al amante, dejando el lecho, la hija, las compañeras (*Il.* 3, 173-5). Al rebelar-

21. El *leit-motiv* de su historia es, justamente, el de ser raptada y volver, vivir todo tipo de historias extramatrimoniales pero estar destinada a compartir una vida eterna con Menelao en el paraíso de los campos Eliseos (*Od.* 15, 561-9); vida que comienza de hecho en la Esparta de la *Odisea* (ver la clasificación temática de documentos y cap. 2º de GHALI-KAHIL. L. Op. cit.).

se contra la diosa la increpa «¿Acaso me conducirás ἄξεις) a otra ciudad (*Il.* 3, 400-401)... porque Menelao quiere «llevarme a casa»...? (οἶκαδ' ἄγεσθαι, 404). Incluso en el episodio del caballo de madera, los tintes eróticos se entretienen con los del ingenio en el movimiento de Helena (*Od.* 4, 273-89).

ἦλθες ἔπειτα σὺ κείσε, κελυσόμεναι δέ ο' ἔμελλε
 δαίμων, ἧς Τρώεσσιν ἐβούλετο κῦδος ὄρεξαι.
 καὶ τοι Δηϊφοβὸς θεοείκελος ἔσπετ' ἰούση.
 τρεῖς δὲ περιστεύξας κοῖλον λόχον ἀμφοφόωσα...
 ...ὄφρα σε νόσφιν ἀπήγαγε Παλλὰς Ἀθήνη.

Viniste tu —dice Menelao— y debió de moverte algún daimon, y te *seguita* Deifobo (su nuevo marido); *tres veces anduviste alrededor* de la hueca emboscada... hasta que *te condujo apartándote* (v. 289) Palas Atenea.

En el fr. 16 V de Safo se especifica asimismo esta doble posición de agente y paciente de la marcha: Helena se fue (v. 9) y la condujo ¿Cipris? (v. 11-12)

.....παράγαγ' αὐταν
 Κύπρις ἔραι)σαν²²

Simultaneidad en el irse y ser llevada que entendemos como una manifestación más de su característica dualidad de sujeto consciente e instrumento involuntario de la potencia divina.

Por otra parte, este continuo moverse se produce también a nivel anímico, pues va generando pérdidas, ausencias, traducidas en un estado de anhelo que alcanza de lleno a la misma Helena en ese su estar donde no está, su añorar Esparta en Troya, su hablar de Troya en Esparta. Y por eso, también, los cambios de ánimo (*Od.* 4, 260 «mi corazón giraba hacia el volver», μοι καρδίη τέτραπτο νέεσθαι, o los ambiguos «giros y sollozos»²³ que Menelao anhela vengar (ὄρηματά τε στοναχάς τε, *Il.* 2, 356, 590). Movilidad, velocidad que representan las alas²⁴ las que adoptaron sus padres para engendrarla²⁵, las de Eros y de Afrodita²⁶, las del deseo reiterado²⁷, o, más contundentemente, las del pájaro-falo sobre el que vuela la muchacha del

22. Supp. HÜNI. Cf. VOIGT, Crit. 12-13, «Veneris in lacuna ut videtur latet mentio». Los precedentes homéricos aquí mencionados apoyan esta hipótesis.

23. Ver KIRK, Geoffrey. *Homer, The Iliad*, vol. I. Cambridge. 1985, com. a 356.

24. REIG, Montserrat. *Els raptes d'amor i de mort: Les rapides ales*. Tesis de Licenciatura. Barcelona 1991, p. 66-7.

25. Zeus transformado en cisne se une a Leda, o bien, en otra versión, a Némesis en forma de oca: *Ciprias*, fr. 7 a-b BERNABÉ; en Safo, fr. 166 V, Leda encuentra entre los jacintos el huevo de que habrían de nacer Helena y Clitemnestra; LORAU, op. cit., p. 246

26. O de quienes la «conducen»: Safo fr. 1, vv. 7-13, etc. Ver DI BENEDETTO, Vincenzo. «Il volo di Afrodite in Omero e Saffo». *QUCC.*, 16 (1973), p. 121-123.

27. Safo, fr. 22, 11-12 V, ... δηῦτε πόθος... ἀμφιπόταται.

kiathos de Berlín y los numerosos y variopintos falos alados de la iconografía griega²⁸.

Movilidad de Helena, pues, erótica y más concretamente de uno a otro hombre (*Od.* 23, 218-21: «No se habría unido a un hombre de otra parte...»²⁹), dejando, en consecuencia, lo propio:

a tu hijo seguí, al tálamo y a los hermanos *abandonando*
a mi hija pequeña y a las amables compañeras (*Il.* 3.174-5)

Tema que evoca Safo:

καλλίπρω' ἔβα ... πλείοισα

... *abandonando* se fue... a toda vela...

(y ni de la hija ni los padres se acordó...) (vv. 8-9)

Cuyas claves desarrolla dramáticamente Esquilo:

Dejando (*λιποῦσα*) a sus ciudadanos fragor /de escudos y de lanzas y de armamento naval / llevando (*ἀγούσα*) a Ilion como dote destrucción, /se ha ido (*βέβαια*) velozmente por las puertas osando / lo que no puede osarse. Una y otra vez se lamentan / los profetas de la casa, así diciendo: /«Ay, ay casa casa y señores, / ay Ictho y pasos amantes de hombres... (*ὦ λέχος καὶ στίβοι φιλόνορες*)... (*A.* 404-11, cf. 691-2: ella *ἔπλευσεν*..., y tras sus huellas *πολύανδροι* v. 693)

y Estesícoro combina en esta forma:

...Cipris... irritada hizo a las hijas de Tíndaro diágamas y τρίγamas y abandonadoras de hombres». (...*Διγάμους τε καὶ τριγάμους ... καὶ λιπεσάνορας*, fr. 46 P.) Lo que coincide con la calificación de Esquilo: «mujer de muchos hombres» (*πολύανορος ἀμφι γυναικός*, *A.* 62); y su representación de esposa de todos, de cualquiera en la *Odisea* (*πάντων... ἴσκουσ' ἀλόχοισιν*, 4. 278-9)

Ir, venir, conducir y ser conducida, seguir y ser seguida, girar, revolverse, dar vueltas, navegar, abandonando (hija, padres, patria, amigas, hombres), para tener nuevos hombres (*δίγαμος, τρίγαμος, πολυάνωρ, φιλόνορος*). Helena como presencia que ha de renovarse continuamente; ausencia, en cambio, que se instala como estado habitual, pues la llegada de Afrodita es fulgurante

28. Kíathos F 2095, Antikenmuseum, Berlín (520-500 a. C.); MARCADE, Jean. *Eros Kalos*. Genève 1962, lám. 100; AAVV. *Eros Grec*. Athènes: Ministère de la Culture de Grèce, 1989. Por su parte, la ginecología antigua utiliza los términos «alas» y «ninfa» para designar los labios y el clítoris de los genitales femeninos: Sorano, *Ginecología*, I, 18. Cf. WINKLER: 77-8 y ns.

29. Sobre este discutido pasaje, ver MORGAN, Kathleen. «*Od.* 23, 218-24: Adultery, Shame and Marriage». *AJPH*, 112 (1991) p. 1-3; KATZ, Marilyn. *Penelope's Renown. Meaning and indeterminacy in the Odyssey*. Princeton, 1991, p. 183-6.

te, pero breve, y por eso Safo ha de invocar su ayuda una y otra vez (fr. 1, 2, 31 etc.). La diosa se llega a quien quiere, pero luego se va, marcha, como bien saben Anquises (*H.H.A.* 291), o Ares. Y de nada sirven los lazos que se tienden para aferrarla, ni los del matrimonio ni los de la red, que tramara en su cólera de marido engañado, el astuto Hefesto (*Od.* 8, 266-366). Tal es la lección que se desprende de este pasaje: Afrodita está en la red, en la evidencia del sexo, en un instante paralizado por ataduras (que quisiera poseer también, aún en público espectáculo, el desvergonzado Hermes (*Od.* 8, 339-42)), pero la sexualidad no puede atarse, ni por el matrimonio ni por lazos más materiales; y tampoco puede «poseerse» por la vista, por los sentidos. El ejercicio de la sexualidad requiere la intimidad y son las percepciones las que «poseen» al sujeto (como en el episodio de la *Διὸς ἀπάτη*, donde se produce además una prolongación simpática del estado amoroso al entorno, no muy diverso del que es frecuente leer en Safo). Tras librarse de la red, Afrodita, la móvil, cuerpo deslumbrante, marcha a Citera, donde las Caritas la lavan y visten de renovada seducción (*Od.* 8, 362-7)³⁰. Helena va, y también siente la violencia de sus ataduras de amor, en Troya, la trampa en que Afrodita la tiene inmovilizada (*Il.* 3, 399-405)³¹. Pero *vuelve* a Esparta, y *vuelve*³² al momento de parecerse a la juvenil Artemis; una y otra vez se mueve y cambia siguiendo impulsos que ninguna institución puede encauzar, encendiéndose de esa luz que ciega y desarma³³.

Así también en el círculo de Safo, y en los de las muchachas espartanas que recuerda Alcman, el enamoramiento se produce una y otra vez, como indican las partículas reiterativas que recorren los poemas de Safo desde el paradigmático fr. 1³⁴. «Irse» era el destino de las muchachas del círculo de Safo y un buen número de sus poemas están compuestos en función de esa marcha, resaltando el dolor de la separación, el abandono de la amiga, la nostalgia por la ausencia, la recreación en el recuerdo³⁵. La situación no debía ser muy diversa en el Platánistas de Esparta, donde el amor homosexual formaba parte de la iniciación de las muchachas, como sabemos por Alcman. Y en ese tiempo de transición, que las lleva veloz-

30. Ver PERADOTTO, John. «The social control of sexuality: Odissean Dialogics». *Arethusa* (1991) p. 181.

31. ἡπεροπεύειν, δολοφρονέουσα., etc. Ver PRIVITERA, G. Aurelio. *La retta di Afrodita, Studi su Saffo*. Palermo, 1974, p. 36-44.

32. Sobre las dimensiones que abarca la noción de «volver» FRAME, Douglas. *The Myth of Return in Early Greek Epic*. New Haven, 1978.

33. En la crátera del Museo de Ferrara T 577, Menelao deja caer la espada ante Helena que se levanta el manto. Tras ella, Afrodita eleva la mano sobre su cabeza. En la del Museo de Louvre G 424, la espada ya tirada, un pequeño Eros vuela desde Helena hacia Menelao etc. Ver GHALI-KAHIL, op. cit., núms. catálg. 58-71; o bien los Eroses detienen el brazo armado del guerrero núms. 196, 197. cf. Aristófanes. *Lys.* 155

34. PRIVITERA, l.c., p. 66-8. PIPPIN-BURNET, op. cit., p. 300 comenta cómo con la repetición «a sense not only of habit, but of potential renewal is created».

35. PIPPIN-BURNET, op. cit., p. 277-313; PORTULAS (l.c., 1983), p. 75, n. 20; «Safo com a miratge: L'Antologia Palatina des d'un ulls de dona». *Reduccions* 25 (1984), p. 99-106.

mente de casa de los padres al círculo iniciático, y de allí a casa del esposo, las muchachas mantienen sus relaciones amorosas acordes con la brevedad y movilidad de su condición de pasajeras. Unión, separación, placer, enamoramiento, ausencia, anhelo: los temas de Safo recorren el espectro de las situaciones marcadas por la fugacidad del instante amoroso, el deseo que se enciende una y otra vez: como Afrodita, Helena es la misma y es nueva, la «Helena» que proyecta el deseo de los otros, la que marcha a impulsos de su deseo de hombres.

Por eso Safo recuerda ahora el andar amable de Anactoria, ausente.

Memoria de las mujeres y mujeres memorables

καὶ οὐδ' ἐ παῖδος οὐδὲ φίλων το(κ)ήων,
πά(μ)παν ἐμνάσθη...

Y ni de la hija ni de los padres queridos
en modo alguno *se acordó*... (Fr. 16, 8-9)

... μὲ νῦν Ἀνακτορί(ας) ὀγέμναι·
σ' οὐ παρεοίσας,

... ahora *me trae a la memoria* a Anactoria,
ausente... (Fr. 16, 14-5)

El verbo empleado por Safo para indicar «recuerdo» es, en ambos casos, μνησθαι, verbo perteneciente a una familia léxica en cuyo radical hay la noción —común a las diversas formas— de «permanecer»³⁶ en un sentido activo, «durar». En el aspecto que aquí nos concierne, el de la memoria, esa permanencia se aplica al sistema de comunicación del sujeto con los elementos de su realidad (no circunstancial), sistema de comunicación que cuando se interrumpe, cuando no permanece, produce lo que llamamos olvido³⁷, es decir, desconexión del sujeto con su propio conocimiento adquirido, almacenado y presentizado por medio de la memoria³⁸. Para los griegos, el recuerdo de uno en los demás era la garantía de pervivencia tras la muerte, y la poesía, el

36. CHANTRAINE, (1968) s.v. cf. n. 9.

37. Los griegos poseen otro término para designar «olvido», λήθη, cuya forma negativa, ἀλήθεια, suele traducirse por «verdad». Su tema es común al de λανθάνω, «ocultarse, pasar desapercibido». Así λήθη y ἀλήθεια pertenecen al campo semántico de la visión, lo que es o no es visible; un campo en el que se incluyen también ἰδεῖν, οἶδα, «ver, conocer», formas de conocimiento que, pese a su etimología, son a veces difícilmente diferenciables en el texto de las proporcionadas por la Μοῦσα. Muchos siglos después, M. Zambrano razona como la lengua griega: «Para la vida, conocer es siempre recordar y toda ignorancia aparece en forma de olvido» («La confesión: género literario y método». En Sup. *Anthropos* 12, p. 63.)

38. Ver LÉVI-STRAUSS, Claude. «Mythe et oubli». En *Langue, Discours, Société. Hommage a E. Benveniste*. París, 1975; un mito griego en CLAVO, M.T. «El olvido en la Od. VII de Píndaro», *Itaca* 1 (1986), p. 57-78.

instrumento de ese recuerdo³⁹. En una cultura oral, poesía y memoria están indisolublemente unidas, y, por eso, tras la aparente tautología que supone la mención del «recuerdo» de Anactoria en el «poema» sobre Anactoria, se esconde probablemente una intención: la de tipificar, por una parte, el «estado de recuerdo» que se instala en la «ausencia»; por otra, la dimensión religiosa de la poetisa misma como «la que recuerda» y que «será recordada» por su participar de la poesía (55 V)⁴⁰, vehículo de la memoria colectiva. Maestra en el ejercicio de esa memoria es Safo, a él exhorta, (94 V) y a él se entregan asimismo sus discípulas (96 V), fundiendo la materia del amor con el hacer poético (150 V).

En los poemas homéricos tres mujeres se anuncian como objeto de cantos futuros: Penélope y Clitemnestra por el hecho de haberse acordado, o no, de sus respectivos maridos (*Od.* 24, 195-202), Helena por su historia de amor con Paris (*Il.* 6, 356-8). Además, el adulterio de Afrodita es el tema de la canción de Demódoco en el país de los feacios (*Od.* 8, 266-366)⁴¹. Significativamente, la conducta sexual de las protagonistas, que constituye la materia poética, se plantea en todos los casos como una cuestión pública⁴², pero sólo la de Clitemnestra afectará al colectivo femenino.

Desde el Hades, Agamenón compara a Clitemnestra y Penélope como la cara y la cruz del género femenino (24, 192-202): la primera, dice, se unió a Egisto tras la marcha de Agamenón y, a su vuelta, le dio muerte junto a Casandra. Penélope, en cambio, se mantuvo inmutable, «permaneció» fiel a la memoria de Odiseo, en espera de su vuelta. Significativamente, ambas conductas se definen en primer lugar por el «buen recuerdo» (195) o «no» (199) que guardaron del marido legítimo, recuerdo u olvido que les proporcionará fama inmortal (κλέος, gloria para Penélope, v. 196; χαλεπήν φήμιν,

39. Entre la extensa bibliografía, HAVELOCK, Eric A. *Preface to Plato*. Harvard, 1963; DE-TIENNE, Marcel. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. París, 1967; GENTILI, Bruno. *Poesia e pubblico nella Grecia antica*. Roma, 1984.

40. Ver GENTILI, Bruno. «La veneranda Safo». En CALAME, Claude (ed). *Rito e poesia corale in Grecia*. Roma, 1977, p. 149-51.

41. Afrodita, la móvil, elige precisamente el hogar conyugal para el adulterio, nada más propio. Pero el tema en sí es insólito en el repertorio de la diosa y por ello, descartada la interpolación, se ha buscado su sentido en razón de su posición en el canto 8 (BRASWELL, B.K. «The song of Ares and Aphrodite: theme and relevance to *Odyssey* 8». *Hermes* (1982), p. 129-37) y en el conjunto del poema, considerando que la situación en casa de Hefesto se plantea como inversa de la de Itaca (OLSON, Douglas. «*Odyssey* 8: Guile, force and the subversive poetics of desire». *Arethusa* 22 (1989), 2 p. 138-43; PERADOTTO, John. l.c., p. 173-81.) Lo cual coincide con nuestra observación de que, en la serie femenina aquí contrastada, la Afrodita de Demódoco presenta, tanto en el tema como en la dicción poética, estrechas analogías con la figura de Clitemnestra, antítesis de Penélope. El pasaje además contiene singularidades lingüísticas. Ver HAINSWORTH. «Com. a *Od.* VIII, 266-369». Oxford, 1988. Un estado de la cuestión en OLSON. l.c., p. 135-6.

42. Incluso la resistencia de Penélope: allí están los pretendientes, los consejeros, las deliberaciones en asamblea; y su elección, permanecer en la castidad y el recuerdo, conserva sin cambios lo que los demás pretenden cambiar. Ver MIRALLES, Carlos. *Come leggere Omero*. Milano, 1992, p. 81-2.

pesada fama para Clitemnestra, v. 201), pues los dioses les compondrán un poema, para ser recitado por los hombres (197, 201) y los poemas serán, el de Penélope «lleno de gracia» (v. 198), el de Clitemnestra «terrible, que hiela» (v. 200)⁴³

Hasta aquí se mantiene una correspondencia lógica (se acordó... y tendrá un canto «gracioso», no se acordó y el canto será horrible); pero en el caso de Clitemnestra se introduce una extensión: tramó la muerte (pues no recordó «bien») del esposo, y ello ha proporcionado (además de su canto de destrucción) una fama difícil, penosa de sobrellevar, al colectivo femenino, con independencia de su conducta particular (v. 201-2).

...difícil fama traerá
a las femeninas mujeres, incluso a la que bien obre.

El efecto extensivo de la acción de Clitemnestra a todas las mujeres (que no el de la prudente Penélope) se repite formularmente en 11, 405-56: Agamenón y Odiseo conversan en el Hades sobre mujeres. Ambos saltan fácilmente de lo particular a lo general: Del crimen de su esposa, a la que no ahorra calificativos (tramadora de engaños, 422; cara de perra, 424; experta en penas, 432), Agamenón concluye que «nada hay más peligroso y más perro que una mujer que ponga su pensamiento en cosas tales cual la acción inconveniente (ἔργον ἀεικέλις) de aquella» (427-9). De Clitemnestra se ha pasado a cualquier mujer, con la restricción impuesta por la analogía (τοιαῦτα, διον, 428-9) en el modo actuar. Pero esta restricción desaparece absolutamente en los versos siguientes: (433-4 = 24.202)

...vertió vergüenza sobre sí y sobre las que en el futuro
serán femeninas mujeres, incluso sobre la que bien obre.

a los que siguen unas reflexiones articuladas al modo anular: en el centro (444-53), el elogio de Penélope: es sabia, prudente, de buenos pensamientos (445-6) etc.; en los extremos, la exhortación, contradictoria en tal contexto, a desconfiar de las mujeres (441-3, 454-6). Una lógica que no deja de ser la misma de la fórmula anterior (*Od.* 11, 434; 24, 202), según la cual incluso la bienhechora estará sujeta a la vergüenza y mala fama colectivas.

En su respuesta, Odiseo utiliza asimismo un plural femenino (*Od.* 11, 437-40);

43. Significativamente, cuando el poema es στυγῆ; no se menciona el agente divino; el adjetivo pertenece al tema de στυγέω, Στύξ, que expresan la parálisis producida por el miedo o el frío, el «quedarse helado»; así Styx es el agua helada del mundo subterráneo y la diosa Temible; Στυγερός se dice de potencias de muerte, como las Erinias (*Il.* 9.454), Ares (*Il.* 2.385, 18.209) o Helena (*Il.* 3.404). Ver CLADER. *Op. cit.*, p. 19-20, n. 30; LORAU, *op. cit.*, p. 240, n. 29.

Mucho castigó Zeus al linaje de Atreo por medio de femeninas voluntades (γυναικείας διὰ βουλᾶς / desde el principio. Por Helena, nosotros, en gran número, morimos; / contra ti, Clitemnestra urdió un engaño cuando estabas lejos.⁴⁴

Tampoco falta este colectivo en la canción que Demódoco dedica a Afrodita, y con el mismo especificativo, θηλύτεροι, que designa a las mujeres que adquirirán la fama de Clitemnestra. Trátase aquí de las diosas, que se abstienen en su totalidad de asistir al espectáculo de Hefesto, al cual asisten, en cambio, con gran placer, los dioses⁴⁵ (*Od.* 8,321-4):

θηλύτεροι δὲ θεαὶ μένον αἰδοῖ οἴκοι ἐκάστη

...pero las femeninas diosas permanecieron por pudor cada una en su casa (324)⁴⁶.

La diosa, pues, es Afrodita. En el país de los feacios, Demódoco narra sus amores clandestinos con Ares y la trampa que Hefesto tiende para atraparlos. La clave cómica de la narración no vela el motivo, como hemos dicho, común a las cuatro figuras femeninas materia de poemas: Afrodita es naturalmente infiel, paradigmáticamente inestable, y su pareja es el no menos paradigmático Ares, el dios de la guerra. Por su parte, diversos elementos del código poético contribuyen a aproximar este «canto sobre Afrodita y Ares» (*Od.* 8, 266-7) a los que, en el futuro, recordarán a Helena y Clitemnestra: la expresión de la desvergüenza (ἤσχυνε, 269), la calificación de la diosa como cara de perra, bella, desenfundada.

...κυνώπιδος ἔινεκα κόρης,
οὐνεκα οἱ καλὴ θυγάτηρ, ἅταρ οὐκ ἐχέθυμος (v. 319-20),

así como la invitación de Ares a gozar de lecho (v. 292), idéntica a la de Paris y Zeus en los episodios respectivos.

Δεῦρο, φίλη, λέκτρονδε τραπέιομεν εὐνηθέντες...

La diferencia es que tratándose de diosas, Afrodita sólo es desvergonzada; las

44. La expresión «femeninas voluntades» sin duda se refiere a la elección de nuevo marido (cf. Safo, fr. 16, v.17, βολλοῖομαι ella «escogería» la presencia de Anactoria); una decisión que, de hecho, acarrea muertes: del propio linaje o (Helena) de muchos hombres, pues que de muchos hombres es ella.

45. Hefesto había convocado a «todos los dioses» (v. 305), y asisten «los dioses» (321, 325, 326, 343, etc.) en plural, si bien sólo se mencionan Posidón, Apolo y Hermes. HAINSWORTH, com. a 223-4.

46. Obsérvese la utilización de μένον (*permanecer, quedarse*) en un sentido próximo al de μνησθαι (*recordar, permanecer en la memoria*), pues la posición de αἰδοῖ junto al locativo οἴκοι invita a leer «permanecieron en el pudor, en su casa», doble expresión que bien podría predicarse de Penélope, la de buena memoria, que se mantuvo en casa y en el pudor.

demás, púdicas. Entre las mujeres, en cambio, sólo Penélope, la ἔργων ἀεικέες, se librá de la mala fama de Clitemnestra.

Por su parte Helena, decíamos, será también materia de cantos. Lo dice ella misma (*Il.* 6 355-8):

a causa de mi, perra, y de la ceguera de Alejandro,
a quienes Zeus dio triste suerte, para que en adelante
seamos conocidos por los cantos entre los hombres futuros. (356-8)

Con estas palabras predice la asociación en el recuerdo, para siempre, de su pasión y de la destrucción que ésta ha ocasionado⁴⁷; una pasión que Helena describe como desproporcionada y vergonzosa (v. 351)⁴⁸, destructora y ciega (v. 356), en todo contraria a la recta sensatez (352) y causa directa de muchas muertes⁴⁹. En este sentido se produce la generalización ingenua del fiel Eumeo (*Od.* 14, 68-9):

Ojalá pereciera la tribu de Helena (Ἑλένης ἀπὸ φύλον)
pues de muchos hombres desató las rodillas (γούνατ' ἔλυσε)

Deseo de tonalidades hesiódicas, pues junto al ideal misógino coinciden dos expresiones del texto de la *Teogonía* de especial peso en la caracterización femenina: su modo de destrucción, γούνατ' ἔλυσε, describe la acción de Eros λυσιμελής (*Th.* 121, 911), tradición común a Safo (44 A, 11); un poder que Afrodita entregó a Pandora (*Erga*, 65-6), la de mente de perra (67), tan semejante a Helena (*Erga* 61-79, *Th.* 570-84). A su vez, la expresión «tribu de Helena» tiene su paralelo en la «tribu de las mujeres» y el «genos destructor» que nace de Pandora (*Th.* 591); γένος, se precisa, θηλυτεράων, «de femeninas mujeres» (*Th.* 590). Pandora es esencialmente ambigua (*Th.* 580), Helena doble, pues en ella están simultáneamente el carácter tipificado por Clitemnestra y Penélope, la que olvida y la que recuerda.

Safo nos la presenta en el momento de la marcha, que es el de olvido (como lo explica, siglos después, con gran precisión Erina:

... Cuando fuiste al lecho de un hombre, olvidaste
todo lo que, niña, habías oído de tu madre,
querida Baucis: Afrodita puso el olvido en tu corazón...⁵⁰;

47. Sobre κύων asociado a destrucción, CLADER, Op. cit., p. 17-8; designando a Helena y las Erinias, LORAU, Op. cit., p. 239-240.

48. En los vv. 350-1 expresa el deseo de ser «esposa de un hombre que conociera la proporción y la vergüenza (νέμεσιν τε καὶ αἰσχεῶ). En las *Cipria* es hija de Némesis (un nombre perteneciente al tema de νέμω, νόμος, que expresan la noción de reparto, proporción justa), lo que hace relevante su uso a propósito de Helena. En contextos eróticos su sentido es muy preciso, pues la conducta «impropia» consiste en exhibición, impudor: así en el episodio de la *Diós apate* (*Il.* 14.336) y en el de la rebelión de Helena contra Afrodita (*Il.* 3.410), en idéntica fórmula.

49. También en *Odisea*: 11, 437-8; 14, 69; 17, 118-9; 22, 227; 23, 224.

50. PAGE, Denis L. (ed). *Greek Literary Papyri*. Londres, 1942, p. 486-9.

y aparece, en la *Iliada*, en Troya entregada sin descanso al ejercicio de la memoria y la añoranza. Sin embargo, en Esparta, en la *Odisea*, el desgarrar característico del personaje de la *Iliada* ha desaparecido, y los recuerdos fluyen sin aflicción, en la distancia de un relato compuesto para distraer precisamente el dolor, en un marco paralizado en el estado afrodítico, de olvido. La cuestión es, ¿cómo dice el pensamiento mítico ese recordar en un estado de olvido?

En el olvido: sexo, droga...

Al llegar a Esparta Telémaco y Pisístrato quedan «maravillados» (v. 43, 75)⁵¹; la casa es «divina», y reluce con el «resplandor del sol o de la luna» (vv. 43-5); por el brillo y el sonido de sus metales parece casa de Zeus (v. 71-75). Se está celebrando un banquete de bodas, y no de una, sino de *dos* bodas, de las que no se describe detalle alguno, pues el tiempo se ha paralizado en este decorado nínfico, donde la reina es semejante a Artemis. Casan a la bella Hermíone, hija de Helena, y al otro hijo de Menelao, Megapentes, cuyo nombre describe el estado de su padre, de «Gran pesar». Tristeza a la que el rey da rienda suelta con la llegada de los huéspedes y sus recuerdos: reina sobre muchos bienes, pero no es feliz (v. 93) pues le abruma la pérdida del hermano y los amigos en Troya. «Por todos lloro y me apesadumbro; una y otra vez sentado en la sala recreo mis ojos con las lágrimas...» (100-4) «...para mi una angustia continua e inolvidable (ἄχος αἰὲν ἀλαστον) por su ausencia» (de Odiseo) (107-9). En cierto momento, los recuerdos arrastran al llanto a todos:

Lloraba la argiva Helena, hija de Zeus; / lloraban Telémaco y el Atrido Menelao, / y rampoco el hijo de Nestor quedó sin lágrimas / pues le volvía a la memoria (su hermano muerto)... (*Od.* IV, 183-7)

finalmente Helena «piensa otra cosa» (219: ἐνόησε):

Echó al vino que estaban bebiendo una droga / contra la pena y el resentimiento, (φάρμακον ...νηπενθές τ' ἄχολον τε) que hacía olvidar (ἐπίληθον: que encubre, que oculta) todos los males; / quien lo tomare, después de mezclarlo en la cratera, / no podría derramar en todo el día lágrimas por las mejillas, / aunque le murieran su padre y su madre, / aunque delante de él al hermano o al hijo querido / con el bronce degollaran, y él lo viera con sus propios ojos. (4, 220-26)

En el palacio se pena por los ausentes, pero el fármaco es eficaz también a nivel sensorial: *oculta* los males incluso *vistos* por los propios *ojos*. A través de él opera la disociación entre la información de la realidad transmitida por los sentidos y su correspondiente reacción en el ánimo (cf. 186-7); olvido selec-

51. Θαυμάζειν, οὐβας ἔχειν etc. indican un estado de parálisis y reverencia ante algo prodigioso; por ej., el «pasmo» de Odiseo en Esqueria, otro lugar sin tiempo. «El asombro y la extrañeza» —observa María Zambrano— «crean una especie de desprendimiento (del) tiempo sucesivo...», *El sueño creador*. Madrid, 1986, p. 23.

tivo, del sufrimiento, no de los hechos que lo producen. Y es que esa droga es inteligente (μητιόευντα, 227), y de las buenas (228), eficaz contra el dolor del recuerdo y contra el que acaece en presente: presencia y ausencia sobre las que actuaba también el poder fantasmagórico del deseo. Así pues, el fármaco produce los mismos efectos que los mecanismos transformadores de la realidad activados por la pulsión sexual; es decir, interrumpe el sistema de comunicación entre percepción y conciencia produciendo la insensibilidad característica de la distancia, el «olvido» emocional. A estas dos artes anestésicas Helena añade, en esa ocasión, en Esparta, la de la oratoria⁵², ya que *al tiempo* de escanciar la mezcla dice: ...«gozad con las palabras (μῦθοις τέχνησθε) pues yo os diré cosas convenientes» (239). E inicia un relato.

La simultaneidad de estas operaciones —narcotizar, narrar— no es extraña a la tradición griega, que aproxima, como nosotros, la noción de canto con la de encantamiento (ᾠοιδή, ἔπαιοιδή)⁵³, y describe el estado producido por las audiciones poéticas como de suspensión del ánimo, pues la conciencia (el recuerdo de sí) se pierde al sumergirse en la realidad del relato⁵⁴. Es precisamente el temor a perder la conciencia lo que impide a Odiseo, siempre alerta, experimentar la extrañación al oír a Demódoco o abandonarse al amor de Circe o de Calipso, como es el único en advertir en Esqueria el paso del tiempo (11. 333-4)⁵⁵. Odiseo llora al oír las historias de Demódoco (8, 521 etc.), y Alcínoo, advirtiéndolo, exhorta, «goceemos todos» (540-42). En efecto, los feacios gozan, y no sufren, porque son divinos y están libres de pesar. Lo que la droga de Helena, y el poder de Afrodita, consiguen es ese mismo estado de puro placer que, sin embargo, en los hombres no puede durar, pues la naturaleza humana es mezclada. Pero en esos instantes, sustraídos al tiempo, entran en contacto con lo divino, a través del amor y de la poesía que fluye directamente de los dioses⁵⁶.

Percedero, momentaneo, inducido por diversos procedimientos, ese gozo verdadero es, pues, en cierta medida, artificio, engaño; y la realidad suscitada por tales medios (la droga, la poesía y, podemos añadir, el amor) ficticia pesc a ser real, requiriendo una cierta pérdida de la conciencia: como en el Sueño⁵⁷, al que la dicción poética («sueños de amor», decimos todavía) los equipara: «goceemos del amor», exhorta Paris; «gozad del canto», dice Helena; y Telémaco, niño, «goceemos del dulce sueño» (*Od.* 4, 294-5).

52. Persuasión, droga y amor son también intercambiables en las *Traquinias* de Sófocles (ver SEGAL, Charles. *Orpheus, the Myth of the Poet*. Baltimore, 1989, p. 10).

53. SEGAL. Op. cit., p. 11

54. Ver HAVELOCK, Eric A. *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*. Roma-Bari, 1973, (Cap. IX-X).

55. Ver CLAVO, M. Teresa. «Noches feacias». En *Homenajes a J. Alsina*. Tarragona, 1992, p. 173-176.

56. *Il.*, 1, 1; Com. en LANATA, Giuliana. *Poetica Preplatonica*. Firenze, 1963.

57. El Sueño colabora con Hera en el engaño de Zeus (*Il.* 14, 231 ss.); Platón observa un estado como de hipnosis en la recitación poética (*Rep.* V, 476c5 ss.) Ver HAVELOCK (1973) p. 157-8.

...y poesía

Helena comienza su historia con una fórmula tradicional catalógica (*Od.* 4.240-1) y Menelao ratifica: «has hablado “como corresponde” (κατὰ μοῖραν), justamente como, a instancias de Alcínoo, debe hablar Demódoco, para probar que es buen aedo (8, 496)⁵⁸. Los relatos versan sobre episodios de Odiseo, como los de Demódoco; son perspectivas diferentes de una misma historia. Ella ha añadido un fármaco contra las penas, el aedo no; pero el olvido de la identidad particular que la droga consigue, ¿no lo produce también el canto por el extrañamiento del sujeto durante la audición, por el dejarse llevar en el río de las palabras?

También esto es misión de Safo, el distanciar a las muchachas particulares del sufrimiento particular, y del gozo particular, proporcionándoles una memoria compartida, incorporando los nombres de cada una en una poesía de todas. Pues en el *thiasos*, canto y música son instrumentos del culto, mediadores entre las niñas y la divinidad, elementos del rito por el que se opera el contacto sin peligro para los mortales; y el poema se constituye en ámbito de ese encuentro⁵⁹.

Polifonía del deseo, mimesis de Helena en la voz de cualquier mujer; voz de Helena que es el eco del deseo de cada hombre. Y también este arte conocen en Lesbos: es el amor quien crea la belleza, ha dicho Safo. Y en función de esta creencia oficia, poetisa, remedando las voces de los sujetos del amar; pues ella ejerce su saber en el circuito de la sexualidad, cuya fábrica de imágenes su poesía administra y cuyas emociones anestesia, como una droga, al dotarlas de una dimensión sobrenatural.

Palabras de Helena, versos de Safo. Siglos después otra poetisa, Nosis de Locros, en una composición audaz, sigue sus huellas⁶⁰:

Nada hay más dulce que el amor. Él es la dicha, lo demás
es secundario; incluso la miel escupo de la boca.
Esto dice Nosis. Aquel a quien Cipris no ama,
no sabe mis flores, qué rosas.

58. La actividad poética de Helena ha sido extensamente estudiada después de CLADER. Op. cit., p. 6-11, particularmente en su relación con el tejido del velo en la *Iliada* (3. 125-8). Ver KENNEDY, Georges. «Helen's web unraveled». *Arethusa* 19 (1986), p. 5-14; BERGREN, Ann. «Language and the Female in early Greek Thought». *Arethusa* 16 (1983), p. 69-95; sobre la representación del discurso femenino como tejido IRIARTE, Ana. *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid, 1991, p. 31-2, 100-4 etc.

59. MC EVILLEY, Thomas. «Sappho fr. 2». *Phoenix* 26 (1972), p. 323-333.

60. A.P. V, 170. Entiendo que «miel» y «flores» actúan como metáforas de poesía, y traduzco «mis» interpretando el texto, largamente discutido. Ver GARRIGA, Carles. «Safo i les altres muses». En CARABÍ, A. y SAGARRA, M. (ed.). *Mujeres y Literatura*. Barcelona: PPU, 1994, p. 15.

Nota biográfica

M. Teresa Clavo es profesora de Filología Griega en la Universidad de Barcelona. Ha trabajado preferentemente en temas de literatura y mitología, sobre lo que ha publicado, entre otros, «El Olvido en la *Ol.* VII de Píndaro», «Historia y Mito de la fundación de Corcira», «Ἀμφιλαφῆς πίερα νῆσος», «Noches feacias», «Una parodia del simposio en el *Cíclope* de Eurípides». Ha abordado aspectos de la representación griega del género femenino en «Ninfas de Apolo, Ninfas de Dioniso», «Una Esfinge trágica en *Antígona*», «El engaño en el jardín» y «Helena: Nazario 1989».