

**La construcción del yo-poético en tres fragmentos
de Safo (115, 121 y 168b V.) desde una perspectiva
integral: análisis y consideraciones teóricas
a partir de tres motivos en el fr. 31 V.**

**The construction of the poetic self in three fragments
of Sappho (115, 121 and 168b V.) from a comprehensive
perspective: analysis and theoretical considerations
from three motives in fr. 31 V.**

Alejandro ABRITTA

<https://orcid.org/0000-0001-6121-8917>

Instituto de Filología Clásica, Universidad de Buenos Aires-Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
alejandroabritta@gmail.com

Pablo Martín ROUTIER

<https://orcid.org/0000-0001-6407-9625>

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional del Litoral-Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
pablroroutierabbet@gmail.com

RESUMEN: El objetivo del presente artículo es realizar un estudio de una selección de fragmentos de Safo, desde una metodología que combina el análisis métrico con el literario, para estudiar las diferentes estrategias compositivas a partir de las cuales la poeta construye el yo-poético en los textos. Luego de algunas consideraciones de carácter teórico, presentaremos el análisis métrico de cada poema, e indagaremos la manera en la que el yo-poético se construye en ellos, combinando ambos aspectos para verificar las formas en que se refuerzan o contrastan entre sí.

PALABRAS CLAVE: Safo, yo-poético, fr. 115, fr. 121, fr. 168b

ABSTRACT: In this article we study a selection of Sappho's fragments from the combination of metrical and literary analyses, in order to research the different compositional strategies with which the poet constructs the poetic self in the texts. After some theoretical considerations, we will present the metrical analy-

sis of each poem, to see how poetic self is constructed in them, and how both aspects reinforce or contrast with each other.

KEYWORDS: Sappho, poetic self, Fr. 115, Fr. 121, Fr. 168b

RECIBIDO: 15/02/2022 • ACEPTADO: 11/05/2022 • VERSIÓN FINAL: 17/10/2022

1. INTRODUCCIÓN

El estudio de la poesía de Safo suele encararse a partir de puntos de vista relativamente restringidos. Puede tratarse de una perspectiva centrada en el aspecto poético, filológico, sintáctico o métrico, pero los trabajos que apuntan a un análisis integral de tales aspectos de los distintos fragmentos del corpus son escasos; en general no tienen como objetivo mejorar nuestra comprensión de la técnica compositiva de la poeta, sino resolver algún problema particular de transmisión del texto.¹ Nuestra meta en este artículo es explorar una metodología integral para el estudio de los fragmentos de Safo, en donde los problemas de métrica, sintaxis y análisis literario no marchen por caminos separados.

Para ello, exploraremos tres fragmentos del corpus conservado (fr. 115, 121 y 168b V.), analizando la forma en que tres motivos presentes en el fr. 31 constituyen claves fundamentales para la comprensión de su técnica compositiva en todos los niveles mencionados arriba. Estos motivos son el uso de comparaciones y estructuras en espejo; las oposiciones entre interioridad y exterioridad, dinamismo y estatismo; y la triangulación en la constitución de las emociones. Buscaremos demostrar que Safo configura cada uno de estos motivos no a través del uso de un único recurso, sino a partir de la combinación de todas las herramientas de las que disponía en la composición de su poesía.

Todas estas operaciones se conjugan en la construcción del yo-poético, que constituirá un eje de análisis fundamental a lo largo del presente trabajo. Nuestra hipótesis es que, por lo menos en los fragmentos analizados, se puede considerar que cada uno de los recursos que estudiaremos (métricos, poéticos, sintácticos) contribuye a la construcción de ese “yo-poético” como parte de un sistema. Dicho de otro modo: comprender cabalmente la presencia del yo-poético en la poesía de Safo, desde una perspectiva no biografi-

¹ Cf. Reiner & Kovacs 1993, cuyas conclusiones serán importantes más adelante, constituyen un claro ejemplo de esto. Incluso trabajos más recientes (cf. e. g. los compilados por Finglass & Kelly 2021) tienden a dejar de lado aspectos formales en el análisis de la poesía. Es preciso aclarar que no pretendemos minimizar la significatividad de las conclusiones de las investigaciones con estos enfoques restringidos, pero nos parece esencial complementarlos con perspectivas más integradoras.

cista como la que defenderemos más abajo, exige integrar estas dimensiones de la composición como elementos centrales en la conformación del mismo.

Comenzaremos con un apartado metodológico, dividido en una breve discusión del problema del “yo” en Safo, seguido de una más breve presentación del modelo métrico que utilizaremos para el análisis. Luego procederemos al estudio de los fragmentos y en las conclusiones retomaremos la cuestión del “yo”, argumentando a favor del enfoque integral que proponemos.

2. METODOLOGÍA

2.1. LA CUESTIÓN DEL “YO” POÉTICO

Quizás uno de los problemas centrales a la hora de estudiar la poesía de Safo es la presencia del “yo” biográfico de la poeta a lo largo de su obra, cuestión que continúa siendo muy discutida y que, dada su amplitud, abordaremos sólo de manera sintética. En efecto, no se trata de un asunto menor, puesto que si un “yo” independiente de los textos subyace, entonces la construcción que cada poema realiza de la primera persona es nada más una reconstrucción o una simple explicitación de ese substrato.² Desde esta perspectiva, la consecuencia es que los posibles sentidos de las composiciones sáficas quedan reducidos a la única idea de que se trata de la expresión de un discurso interior.³

Distanciándose de los reduccionismos biograficistas, Svenbro (1993) sostiene que la aparición del “yo” en Safo tiene, al menos en el caso del fragmento 31, un sentido fuertemente “alegórico” que busca expresar mucho más que sentimientos como el de sufrir por celos.⁴ La construcción de ese sentido se encuentra ligada a un cierto “orden del discurso” (Svenbro 1993, p. 148), difundido ya en el período arcaico y en vías de afianzarse durante los siglos siguientes: aquel que resultaba propio de las inscripciones votivas

² Cf. en este sentido las críticas de Rösler 1985 a la línea interpretativa biograficista de Fränkel y otros. Según Rösler 1985, p. 138, la poesía lírica, en esta línea interpretativa, deviene un “*Bericht* [...]”, un informe del autor sobre sí mismo”. En cambio, el propio Rösler 1985, pp. 139 y 142, defiende una postura intermedia entre un “yo-ficticio” y un “yo-biográfico”, que supone en realidad una consideración aunada de los dos aspectos, la “vida real” y el “mensaje poético”, posible de ser reconstruida a partir de un análisis a la vez histórico y funcional.

³ Por supuesto, que el yo-poético no coincida con el yo-autoral no va en detrimento de la existencia del yo-autoral, que es clave en la cuestión de la atribución de los fragmentos. Discutiremos un problema de atribución en el caso del fr. 168b V.

⁴ Para Svenbro 1993, pp. 152-155, de hecho, la poeta está ofreciendo una “descripción alegórica de su propia muerte” al reflexionar sobre lo que la escritura le hace a sus composiciones (creadas e insertas, como se sabe, en un contexto de *performance* y circulación eminentemente oral) al darles una vida más prolongada que la de la propia Safo.

o funerarias en las que el lugar de la primera persona del singular era tomado por el objeto mismo en el que se realizaba la inscripción. Los autores de estas inscripciones quedaban relegados a la tercera persona del singular, señalando con ello su propia ausencia cada vez que la inscripción era leída.⁵

El análisis de Svenbro resulta aquí de particular interés porque destaca el valor de las marcas enunciativas de un contexto determinado.⁶ Estas marcas (“yo”, “aquí”, “ahora”, así como el resto de los deícticos personales) no atan el poema a los acontecimientos vividos por la poeta, sino que se utilizan para construir a través de las palabras un espacio-tiempo discursivo donde el “yo” se manifiesta, de manera análoga a como la tradición votiva y funeraria inscribía la ausencia del autor en la obra y cedía la voz al objeto parlante. Podemos concluir, con Svenbro, que, de modo similar a como la identidad del objeto se construye a través de la inscripción, y no a través del vínculo entre ese objeto y el autor real, la identidad de la primera persona en los poemas de Safo se construye a través de las palabras del propio poema.⁷

El corpus sáfico, sin embargo, presenta dos problemas adicionales: en primer lugar, existe una serie de textos “biográficos”, que podrían, o no, relacionarse con la vida de la poeta; en segundo lugar, este conjunto de textos conforma precisamente una serie, lo que vuelve necesario conocer a los personajes que trascienden los poemas individuales. Ambos problemas parecen exigir la asunción de una relación estrecha entre el sentido de los textos y la efectiva ocurrencia de los hechos biográficos que narran, imponiendo la necesidad de un “yo” extradiscursivo como sustrato de las composiciones. Con todo, los dos aspectos pueden abordarse concibiendo una instancia “intermedia” entre el yo-poético y el yo-autoral: un yo-poético que funcione

⁵ Un ánfora del siglo VI es puesta como ejemplo: Κλειμαχός μ' ἐποίησε κέμι κένω “Kleimajos me hizo, y soy de él” (cf. Guarducci 1975, p. 482). También Calame 2002, pp. 86-91, propone realizar una comparación sugerente entre las inscripciones de los vasos o recipientes utilizados para beber que circulan en el simposio, con los poemas que allí mismo se cantan, ambas creaciones destinadas a cumplir una función similar (elogio o vituperio del destinatario).

⁶ Svenbro 1993, pp. 152 y ss., continúa su análisis sosteniendo que Safo conocía y compartía el modo de enunciación de los epigramas, pero se lo apropió de una manera singular. Dada su procedencia de una tradición oral, no utilizó la tercera persona para sí misma sino para un posible lector del poema, mientras que el poema toma el lugar de la segunda persona a quien el “yo” se dirige. De más está decir que no es necesario suscribir esta lectura para reconocer el valor de la asociación entre la manipulación de las marcas enunciativas en la epigramática y la poesía lírica. De hecho, para una hipótesis similar sobre la poesía del período helenístico, cf. Abritta y Llanos 2019.

⁷ Aunque con diferencias, numerosos autores (entre otros, cf. Nagy 2004, Calame 2014, Lardinois 1994, 2016, 2021 y Swift 2018) sostienen igualmente una perspectiva acerca del “yo” poético, en la poesía griega arcaica en general y en la de Safo en particular, como construcción ficcional o literaria que excede o se desprende de la biografía del autor o autora. Contra, Schmidt 2016, un enfoque que todavía replica de forma más o menos acrítica la aproximación biografista. Sobre el problema de la biografía antigua en general, cf. Lefkowitz 2012.

como personaje más allá de los poemas individuales. Así como un personaje mitológico o televisivo existe más allá de sus apariciones individuales en el relato o la escena, el personaje narrador en los poemas biográficos de Safo (y todo el resto, en realidad) existe(n) más allá de los poemas biográficos individuales. Esto no implica que el yo-poético de la serie sea independiente de los textos, sino que su identidad se construye a través del conjunto de los poemas y no de un único poema.⁸

No obstante, no es posible saber en qué medida el “yo” de los fragmentos conservados pertenece a esta serie, en particular en el caso de los fragmentos más breves, por lo que una actitud conservadora es recomendable. Excepto cuando la evidencia no se presta a dudas (por ejemplo, con la mención explícita de Caraxo o Dórica), es preferible mantener separados los yo-poéticos de los fragmentos estudiados.

Se debe señalar, finalmente, un tercer aspecto que complica la interpretación del “yo” en Safo: si la referencia a la poeta existente detrás de los poemas es insistente, quizás sea debido a que se trató de una compositora mujer. Su inclusión en el “canon” de los poetas líricos, como única mujer entre los demás poetas varones, exige, al parecer, una aclaración sobre el sentido que esto podría tener en su poesía. Sobre este problema, arribando a distintas conclusiones, se ha argumentado acerca de la “conciencia” de Safo como voz femenina que disputa o confronta un espacio poético público predominantemente masculino, fuese como “despertadora de la conciencia sexual” de las mujeres,⁹ o proponiendo un modelo erótico diferente del masculino.¹⁰ Aunque aquí no pueden discutirse extensamente estas posiciones, resulta importante advertir, como lo hace Bowman (2004, p. 5, n. 12), las dificultades que existen en asumir una “teoría de la diferencia” entre los géneros como punto de partida para el estudio de los fragmentos conservados. El riesgo consistiría en otorgar a las diferencias observadas entre los poetas varones y las poetas mujeres una importancia sobredimensionada, explicándolas *a priori* a partir de la diferencia entre géneros.¹¹ Este peligro

⁸ Una posición similar es la que sostiene Peponi 2016, p. 229, al hablar del “poder mitopoiético” de composiciones líricas como las de Safo en las que las “personas” discursivas parecen adquirir una existencia real, por efecto del propio discurso. No hay que olvidar, sin embargo, que “despite their prominent spatio-temporal anchoring these narratives are autonomous verbal representations, detachable from their real or simulated original context and bearing a strong imaginary potential”.

⁹ Cf. Hallett 1979.

¹⁰ Stehle 1979; Winkler 1994, pp. 185-211; Greene 1996.

¹¹ Metodológicamente, esto implica el riesgo de caer en una *petitio principii*: como Safo fue mujer, todo lo que en su poesía se diferencia, por ejemplo, de la de Anacreonte puede explicarse como una cualidad de una poesía femenina. Sin embargo, con la misma lógica uno podría sostener que, como Safo fue de Lesbos, todo lo que en Safo se diferencia de Anacreonte se debe a esta diferencia de proveniencia.

se incrementa, en el caso de Safo, debido a la falta de evidencia comparativa que complica la definición de una poética “femenina”, cuya diferencia respecto de la masculina estaría basada en el género. Después de todo, como Bowman señala, existen más aspectos en común entre la poesía de Safo y la de los compositores masculinos que diferenciales.

2.2. *La cuestión de la métrica de la lírica*¹²

La principal dificultad a la hora de incorporar el análisis métrico en el estudio de la poesía lírica han sido sin duda las propias teorías que intentan dar cuenta de la métrica de estas composiciones. Cualquier manual tradicional¹³ de métrica demanda el análisis de numerosos conceptos especializados sólo para entender los esquemas que habrían utilizado los poetas, y son muy pocos y muy ocasionalmente los que se detienen a explicar el potencial valor literario del uso de estos esquemas.

Esta tendencia motivó la publicación del libro de Sicking (1993), un primer paso en la dirección de devolverle al estudio del metro su lugar en el análisis de textos compuestos para ser cantados y escuchados. Sobre esta base, Abritta (2018 y en prensa) ha formulado un nuevo modelo para el trabajo con la métrica griega, basado en principios simples y fáciles de incorporar, con una cantidad reducida de conceptos. Más allá de sus posibles méritos teóricos, la mayor ventaja de este modelo es la relativa simplicidad de su enseñanza y aplicación,¹⁴ que permite que cualquier crítico, sea o no especialista en métrica, pueda comprender la técnica compositiva de los poemas y la incorpore en el análisis. En esto radica su utilidad para un estudio como el presente, en donde la colometría o las técnicas compositivas del metro sáfico no son el foco, sino el análisis literario de sus poemas: la simplicidad teórica es sin duda un valor en sí mismo, pero, para una disciplina tan a menudo auxiliar como la metricología, es una virtud particularmente importante.

Los conceptos teóricos básicos de este nuevo modelo pueden presentarse en pocas palabras. El núcleo básico son las unidades $d = \text{---}$ y $s = \text{---}$,

¹² Dada la complejidad del tema de la métrica griega, es imposible incluir en esta sección más que los aspectos fundamentales que serán utilizados en el resto del presente artículo. Para una discusión detallada de la cuestión, con extensa preparación de cada uno de los elementos teóricos del modelo que empleamos, cf. Abritta en prensa.

¹³ E. g. West 1982, Guzmán Guerra 1997.

¹⁴ Se trata de aspectos, por supuesto, complementarios, pero es importante destacar que este modelo de análisis fue desarrollado con el objetivo de utilizarlo en el análisis de poemas particulares, no con el objetivo de reconstruir una suerte de “manual de composición” imaginario que tendrían los autores antiguos.

que pueden combinarse a través de prolongación = dd/ss = ~~~~~-/~~~~~, prolongación por *anceps* = d×d/s×s = ~~~~x~~~~/~~~x~~~, o yuxtaposición = d'd/s's = ~~~~~-/~~~~-. El signo de *anceps* (×) significa lo mismo que en cualquier otra notación, pero debe observarse que también pueden ser *ancipitia* en un nivel abstracto elementos que se realizan siempre como una sílaba larga. Los versos pueden tener final “sordo”, cuando el cierre coincide con el final de una unidad (e. g. ××ds), o “sonoro”, cuando el cierre está un elemento después del final de la última unidad (e. g. ××ds~); para diferenciar la sílaba final de un *anceps* interno y de un *longum* utilizamos para ella el signo “~”.

Estos conceptos son los principales necesarios para encarar el análisis abstracto de la poesía,¹⁵ pero esta no es una sucesión de unidades abstractas, sino de sonidos concretos. Por eso, en el modelo que promovemos el estudio de la realización de los esquemas es tan o más importante que la reconstrucción de estos, dado que es en la realización donde los poetas disponen de libertad para construir efectos rítmicos que refuercen o contrasten con otros recursos poéticos. Para los fines de nuestro estudio, dos aspectos de la realización serán claves: la de los *ancipitia* (ubicaciones variables que pueden ser ocupadas por una sílaba larga o una breve) y la ubicación de finales de palabra, que con su fonética diferencial señalan puntos importantes en cada verso,¹⁶ en particular cuando esa ubicación se repite a lo largo de varias líneas.

3. ANÁLISIS DE LOS FRAGMENTOS

3.1. *El fragmento 115*

El poema 31, ampliamente comentado por la crítica, nos sirve de marco para identificar algunos de los mecanismos fundamentales de la técnica compositiva de Safo que pueden encontrarse también en los restantes poemas que aquí analizamos. El primero de estos mecanismos es el de comparaciones y estructuras sintácticas en espejo. En efecto, el texto conservado del poema 31¹⁷ abre y cierra con una comparación: v. 1 φαίνεται μοι... v. 16 φαίνου' ἔμ'

¹⁵ En el caso del verso eólico, casi los únicos, dada la ausencia de divergencias como resolución y contracción (cf. Abritta 2018). Es importante aclarar también que el nuevo modelo teórico que utilizamos no propone el abandono total de la terminología clásica: en la medida en que su uso simplifique la intercomprensión, como sucede con términos tan establecidos en la disciplina como “dáctilo”, “troqueo” o “glicónico”, no hay razón alguna para no seguir empleándolos. En el caso de los nombres de *cola*, como “glicónico” esto supone de todas formas una redefinición a partir de las unidades (i. e. glicónico = ××ds).

¹⁶ Cf. Devine & Stephens 1994, pp. 143-145, 180-185, etc.

¹⁷ Sobre el problema del final del fragmento y del poema, cf. Neri 2021, pp. 625-626.

continúa en la segunda parte de cada verso, hasta la mitad del segundo doble-*breve*, donde en ambos hay final de palabra, momento en el que la métrica se repite en las dos líneas.

La sintaxis replica el juego métrico: aunque el esquema es el mismo en ambos versos (segundo término de comparación, primer término de comparación, adverbio, verbo),²³ en el primero se encuentra mucho más desarrollado el primer término (con el vocativo), y en el segundo, el *comparandum*, mientras que en ambos la segunda parte ocupa el mismo espacio con los mismos cortes métricos. El punto culminante, la repetición de $\epsilon\acute{\iota}\kappa\acute{\alpha}\sigma\delta\omega$, queda marcada de esta manera por dos inicios diferentes que enfatizan la similitud de los finales.

Como señala Hague 1983, pp. 132-134, citando este fragmento de Safo, la comparación o *eikón* funcionaba como un elemento central —si no el principal— de los himeneos. La *eikasía* o el juego de la comparación propuesta, de hecho, permitía constituir la escena a través de la cual el acontecimiento de la boda se representa en la mente de la audiencia.²⁴ En el caso del fragmento que analizamos, la acción que realiza el yo-poético, seleccionar el término de comparación del novio, se subraya a través de la métrica y la sintaxis del fragmento. El “yo” es quien se coloca en la posición de definir cómo el novio será percibido, y quien efectivamente define esa percepción con la comparación con el retoño.²⁵ Así como en el fragmento 31 se pasa de la percepción a la autopercepción, en el 115 se pasa de la percepción indefinida de la belleza del novio a una percepción dirigida que determina cómo este debe ser visto por la audiencia. En el contexto de la ceremonia, este rol asumido enfáticamente por el yo-poético le concede un papel clave en ella, al convertirse en el foco a través del cual sus participantes perciben a los protagonistas y a la escena misma.²⁶

²³ Merece notarse que el novio, el primer término de la comparación, está en el centro del verso en ambos casos, pero en el segundo, donde está reducido al pronombre $\sigma\epsilon$, está exactamente en el punto medio (la sílaba 7 de las trece del metro), separando la forma en que debe ser percibido del agente que define esta forma.

²⁴ Cf. en este sentido Safo 111.5V, donde el novio es comparado con Ares (sobre la diferencia en los términos de comparación, cf. la nota siguiente), y Safo 23.5V en el que una mujer, posiblemente una novia, semeja a Helena y Hermione. En otros fragmentos el símil se establece entre una novia y una manzana (105a V) o un jacinto (105c V); como en el poema que analizamos, son habituales las comparaciones con flores, arbustos o frutos.

²⁵ Merece notarse que la elección de la comparación parece peculiar en sí misma, como han observado Ragusa & Rosenmeyer 2019. De todos modos, estas autoras mencionan un caso paralelo en el fr. 102 (cf. esp. p. 73), y nuestro corpus de epitalamios es demasiado escueto como para juzgar realmente el grado de “inconventionalidad” de la comparación.

²⁶ Se trata de un ejemplo más de un fenómeno bien conocido en el período arcaico, es decir, la centralidad del poeta como conductor de ceremonias y rituales (cf. en general los trabajos en Bakker 2017, en particular Carey 2017).

3.2. El fragmento 168b

El segundo motivo que nos interesa explorar es el de las tensiones entre dinamismo y estatismo, lo interior y exterior. El fr. 31 resulta ejemplar en cuanto a la descripción de un estado interno, tormentoso, suscitado por la situación descrita en los vv. 1-6. Precisamente, en las primeras líneas se expone una escena en la que el yo-poético parece participar como espectador. Esta escena se presenta como una imagen de relativa calma, donde la segunda y la tercera persona están hablando, que se contrasta con lo que sigue a continuación (vv. 7-16): el yo-poético se coloca en primer plano y el vértigo de sus afecciones se desata.

El juego de estas tensiones se encuentra en forma acotada en el fr. 168b: allí el dinamismo corresponde a lo exterior, al movimiento de la luna, de las estrellas y del propio tiempo que transcurre inevitablemente, mientras que es el yo-poético el que yace en reposo, inmóvil y en soledad.²⁷

δέδυκε μὲν ἅ σελάννα
καὶ Πλειιάδες <εἰσι> μέσσαι [δὲ]
νύκτος δὲ παρέρχετ' ὥρα,
ἐγὼ δὲ μόνα κατεύδω

~ ~ ~ | ~ ~ ~
~ ~ ~ | ~ ~ | ~ ~
~ ~ | ~ ~ | ~ ~
~ ~ | ~ ~ | ~ ~ xds~

Se ha puesto la luna
y las Pléyades están en la mitad,
y está pasando el momento de la noche,
y yo sola estoy acostada.

Utilizamos la versión revisada por Reiner & Kovacs 1993, en particular para unificar los rasgos dialectales y eliminar el improbable monosílabo al final de la segunda línea, lo que implica modificar también la tercera línea para preservar la métrica.²⁸ Con o sin las conjeturas adoptadas, es claro que

²⁷ Para un resumen de interpretaciones recientes del fragmento, cf. Neri 2021, p. 846. De todos modos, el análisis que realizamos se sostiene independientemente del problema del contexto de *performance* (sobre esto, cf. la propuesta de Tedeschi 2010, esp. p. 164) o de su relación con otros fragmentos.

²⁸ Más allá de las conjeturas señaladas por los signos en el v. 2, los principales cambios que proponen los autores respecto a la edición de Voigt 1971 (la de Neri 2021 es idéntica) es νύκτος por νύκτες y la eliminación de δ' en el v. 3. Otras modificaciones (Πλειιάδες por Πληΐαδες, παρέρχετ' por παρὰ δ' ἔρχετ') no cambian el sentido, sino que son por mor de la métrica. Sobre la cuestión de la polémica acerca de su autoría, cf. *infra*.

las primeras tres líneas del poema describen el movimiento de los astros. La principal diferencia en este aspecto es si el texto incluye cuatro movimientos (la luna, las Pléyades, la(s) noche(s) y el momento) o sólo tres (la luna, las Pléyades y el momento), pero esto no modifica el claro contraste con la última línea.

La métrica del poema es simple, constituida por una repetición del esquema $\times\sim\sim\sim\sim\sim$, con una alternancia de la realización de *ancipitia* en el orden breve, larga, larga, breve, que replica una alternancia sintáctica (cf. abajo). Los finales de palabra cambian en todos los versos, pero con una dinámica interesante respecto al número de sílabas: 4-4 en la primera línea, dividiendo el metro en dos segmentos de igual cantidad de sílabas; los versos centrales se distribuyen primero subdividiendo el segundo segmento de la línea anterior (v. 2: 4-2-2) y luego acortando el primer segmento, pero manteniendo ya tres cortes bien definidos (v. 3: 3-3-2); todo este movimiento parece conducir a otra división simétrica aunque no en dos sino en tres segmentos y, en efecto, la distribución final, 3-2-3, reserva el centro del verso al término *μόνα*, enfatizando lo que surge como punto clave del fragmento. El juego entre el movimiento de los astros y el estatismo del “yo” se replica, así, en las disposiciones métricas, lo que sugiere la idea de un reordenamiento que va de una forma de equilibrio hacia otra.

La sintaxis presenta un doble juego: por un lado, tanto el primero como el último verso tienen el sujeto y el verbo en sus extremos; por el otro, parece haber un desplazamiento del movimiento hacia el final de los versos, con el verbo principal apareciendo cada vez más tarde. Esto hace que el *κατεύδω*, que indica, en contraste con lo anterior, la estaticidad del yo-poético, resulte más sorprendente para el receptor, quien espera que se le indique qué está haciendo ese “yo”. La morfología refuerza el juego, pasando de un perfecto de tercera persona, a dos presentes de tercera persona al presente de la primera, enfatizando el aquí y ahora del “yo” frente al de los elementos, lo que subraya aun más el hecho de que el “yo” está estático.

Esto nos remite al argumento inicial, el de la doble tensión entre dinamismo y estatismo, interioridad y exterioridad. En el fr. 31, la exterioridad estática del novio y la novia del comienzo se altera a causa del paso por el dinamismo interior del yo-poético, que convierte una escena calmada y agradable en simplemente el ojo de una tormenta. La brevedad del fr. 168b habilita dos interpretaciones en este sentido: por un lado, podemos imaginar que el estatismo del yo-poético tiñe la percepción del movimiento de los astros, cuyo carácter cíclico contribuiría a la idea de que todo se mueve, pero nada se mueve; por el otro, y de manera inversa, podemos pensar que el movimiento de los astros “arrastra” al yo-poético en su reposo, lo que dinamiza su aparente quietud. El orden del poema sugiere la primera interpretación, mientras que la idea del “momento de la

noche” apoya la segunda, pero es probable que se trate de una ambigüedad deliberada.²⁹

Si bien no deja de ser una mera impresión subjetiva, esta repetición del recurso poético y de la doble tensión apoya la idea de que el poema es sáfico o al menos de un imitador muy competente. La principal dificultad en relación a su autoría es el modo en que el “yo” formula una situación imaginaria en tiempo presente,³⁰ desarrollándose a medida que es narrada; en los fragmentos conservados, este uso del tiempo presente resulta infrecuente pero, precisamente, se trata de una complicación que podría deberse a la falta de evidencia. Sería posible imaginar, como sugieren Reiner & Kovacs 1993, pp. 157-159, que en el fragmento 168b falta una parte del contexto en el que el narrador daría pie al discurso directo.

3.3. *El fragmento 121*

El tercer y último mecanismo que nos interesa estudiar es el de las triangulaciones en la constitución de las emociones entre los personajes de los poemas. Aunque muchos poemas de Safo se conforman a partir de un intercambio dialógico, en general presuponen la presencia no de dos, sino de tres participantes. En el fr. 31, esto es evidente a partir de la presencia del hombre que se sienta frente a la segunda persona a la que se dirige el yo-poético. El poema no se construye a través del diálogo con la segunda persona, sino a través del impacto que la presencia de la tercera persona produce en la primera.

En el fr. 121, por su parte, el yo-poético mantiene un diálogo del estilo amante-amado en el que la cuestión etaria parece ser el problema. Sin rechazar el amor del amante, le envía a que busque a alguien más, que sea más joven y más bello:

ἀλλ' ἔων φίλος ἄμμι
λέχος ἄρνυσο νεώτερον·

²⁹ En una respuesta a Hallett 1979, Stehle 1979 y, sobre todo 1981, argumenta acerca de la importancia del tema de la “ausencia” en la poesía de Safo señalando, como contraparte, la necesidad de esa presencia para alcanzar la dicha. Pero de acuerdo con Stehle 1981, p. 55: “the happiness theoretically attainable depends always on an *impossible rearrangement of reality*, so one must forever mourn its elusiveness”, cursivas nuestras. Aunque Stehle base allí sus análisis en los fr. 1 y 94 —comparando también con otros fragmentos menores—, nuestro análisis sintáctico y métrico del fr. 121 también evidencia la importancia de la relación entre la soledad del yo-poético (que remite sin dudas a la ausencia de alguien más) y su percepción de la realidad; una realidad que, en el fragmento conservado, está lejos de transformarse a favor del “yo” enamorado.

³⁰ Cf. Jenkyns 1982, pp. 77-79.

οὐ γὰρ τλάσομ' ἔγω συνοί-
κην ἕοισα γεραιτέρα...

~~~~~  
~~~~~                    ××d' dds  
~~~~~  
~~~~~                    ××ds××ds

Así que siendo querido para mí,
un lecho más joven conseguiste;
pues yo no me animaré a con-
vivir siendo más vieja...

Antes de proceder al estudio detallado del texto, es necesario atender el problema de la métrica. La peculiaridad de la estructura métrica podría ser producto de problemas de transmisión,³¹ pero el metro que puede reconstruirse no es incompatible con lo que sabemos de la métrica de Safo. El segundo verso no presenta problemas, constituido como está por la repetición del glicónico (××ds) que,³² si bien no se registra en Safo, tiene paralelos parciales en los fr. 112 y 158. El primer verso, no obstante, ofrece dos dificultades: primero, que no presenta una estructura simétrica (la segunda mitad es distinta a la primera) y, segundo, que tiene una yuxtaposición en el centro, seguida por una prolongación. La primera dificultad es menor, puesto que numerosos versos de Safo funcionan de esta manera (basta pensar en el tercero de la estrofa sáfica); la segunda es más compleja, pero tiene paralelos en 102, 123, 134, 238, 239 y, sobre todo, 104a, donde después de una yuxtaposición se encuentra una prolongación-d.

Los esquemas métricos presentan una suerte de similitud negada: a pesar de su comienzo rítmicamente diferente (doble *anceps* realizado primero con un troqueo y luego con un espondeo), el ritmo de ambos se basa en la prolongación de elementos trocaicos y dactílicos, con una fuerte interrupción en medio, en puntos diferentes de la secuencia. En el primer verso, la yuxtaposición está en el centro de ἄμμι,³³ la única intervención de la primera persona allí, mientras que, en el segundo, el *anceps* largo que produce el mismo efecto se halla justo al final de la tercera línea, en la palabra

³¹ Voigt lo incluye en el grupo de metros inciertos, en general sobre el problema cf. Neri 2021, pp. 798-799.

³² Sobre la cuestión de la terminología, cf. n. 15.

³³ Aunque es bien sabido que en poesía griega hay una equivalencia entre la primera persona singular y plural, Lardinois 1996, p. 160, n. 54, considera que en este caso el plural se explica porque el fragmento pertenece a una canción de boda o himeneo; por eso, Safo aquí no hablaría “por sí misma”. Según el autor, mientras que la primera persona en singular puede referir tanto al coro como al solista, el uso de la primera persona en plural refiere siempre al coro o a un solista que quiere incluir a otros, p. 161. De allí que considere este fragmento como coral.

συνοίκην, es decir, la única intervención implícita de la segunda persona en el segundo verso.³⁴

La sintaxis, una vez más, refuerza el juego: las formas no personales aparecen en orden quiástico (participio - verbo conjugado - verbo conjugado - participio), y a su vez muestran un paralelismo (2ª persona - 2ª persona - 1ª persona - 1ª persona), subrayado por el hecho de que los participios en los extremos son formas de εἰμί. Los verbos conjugados, en el centro del fragmento, están ambos referidos al futuro, enfatizando el tema del poema, a saber, que el yo no tiene futuro con el interlocutor: obsérvese que el imperativo es afirmativo, pero el futuro de primera persona está negado.

El fuerte contraste señalado por la sintaxis y la métrica entre el yo-poético y su interlocutor está mediado por la presencia fundamental de los comparativos justo al final de cada verso. Tanto νεώτερον como γεραιτέρα suponen la presencia de un tercero en el diálogo (imaginario, en este caso) que justifica el razonamiento del “yo”: no es el interlocutor el segundo término de comparación, sino la amante posible y más conveniente. No interesa si este tercero implica el fin de la relación, lo importante es que su mención es lo que permite el intercambio y la triangulación afectiva de los personajes.³⁵

Así, tanto en el fr. 31 como en el 121 las emociones del yo-poético no se configuran a partir de la presencia o visión del interlocutor, sino a partir de la intervención de una tercera persona que tensiona la relación entre la primera y la segunda. Puede considerarse que en el fr. 121 esta triangulación está aún más enfatizada a partir de los elementos analizados: el juego métrico de interrupciones que proponen la yuxtaposición (v. 1) y el segundo doble *anceps* (v. 2) indicando un “quiebre” rítmico justo cuando se trata de aludir al “yo” o al “tú” del poema; y el ordenamiento sintáctico que centraliza la negación de un futuro juntos entre estas dos primeras personas con la ubicación de los comparativos que cumplen a la vez el rol de retomar el mismo ritmo métrico, y de aludir a la “tercera persona” más conveniente.

4. CONCLUSIONES

Como observamos al comienzo, nuestro objetivo era utilizar un tipo de metodología de análisis infrecuente en la disciplina en la que se combina una aproximación a la métrica de los poemas con el análisis literario. Hemos visto en cada uno de los textos cómo Safo aprovecha los recursos métricos

³⁴ Los problemas de transmisión en el fragmento hacen difícil profundizar en su análisis métrico, pero es interesante señalar la curiosidad de que, en la forma transmitida, el primer verso que habla de la juventud es más corto que el segundo que habla de la vejez.

³⁵ Cf. Carson 2015, pp. 28-33, cuyo análisis del fr. 31 motiva nuestra interpretación del fr. 121.

y sintácticos para dirigir la atención de sus receptores a conceptos y temas específicos y manipula sus expectativas y su percepción de las escenas que construye. La interacción entre el nivel métrico, el nivel sintáctico y el análisis literario demuestra que la poeta no componía cada uno de ellos de forma independiente, sino como un sistema en donde cada elemento refuerza o redirige a los otros. Esto ha sido posible en parte por una determinación metodológica que tomamos, pero también porque contamos con un modelo de análisis métrico que no está dirigido a la construcción de modelos de difícil comprensión sino justamente al aprovechamiento de las formas métricas en el análisis de la poesía.

A partir de este análisis integral entre los distintos niveles detectamos tres operatorias enfocando las apariciones del yo-poético dependiente de aquellas: estructuras en espejo (fr. 115); tensiones entre el dinamismo y el estatismo, y los estados interiores y exteriores (fr. 168b); y triangulación de las emociones de las personas en las escenas de los poemas (fr. 121). Los tres recursos funcionan en el fr. 31, que nos ha servido como modelo y contraste, pero resultan claramente productivos en los fragmentos que hemos analizado. Como hemos intentado demostrar, en los tres casos el yo-poético no es algo dado, ni un punto de referencia biográfico, sino que se construye a través de sus relaciones y oposiciones con el resto de los elementos del poema, configurándose en las tensiones que se producen en sus desarrollos y a partir de los recursos métricos y sintácticos.

Es evidente, pues, que la reconstrucción y el análisis de las operatorias estudiadas no constituyen un mero ejercicio descriptivo, sino que contribuyen a una comprensión cabal de las apariciones del “yo” y de la técnica compositiva de Safo. No es posible alcanzar esta comprensión sin aproximarse a su poesía, y en general a toda la poesía lírica, como un fenómeno complejo en el que todos los niveles de la composición se encuentran interrelacionados.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes antiguas

- SAFFO, *Testimonianze e frammenti*, intr., texto crítico, trad. e commento Camillo Neri, Berlino, De Gruyter, 2021.
- SAPPHO et ALCAEUS, *Fragmenta*, ed. Eva-Maria Voigt, Amsterdam, Polak & Van Genep, 1971.

Fuentes modernas

- ABRITTA, Alejandro, “On the Role of Accent in Ancient Greek Poetry. Pitch Patterns in the Homeric Hexameter”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 111/3, 2015, pp. 11-28, <https://doi.org/10.1400/239847>.
- ABRITTA, Alejandro, “Consideraciones preliminares para un nuevo modelo teórico de la métrica griega antigua: el caso del verso eólico”, *Synthesis*, 25/1, 2018, e028, pp. 1-15, <https://doi.org/10.24215/1851779Xe028>.
- ABRITTA, Alejandro, “Niveles de un nuevo modelo teórico para el estudio de la métrica griega antigua”, *Anales de Filología Clásica*, en prensa.
- ABRITTA, Alejandro, y Pablo Martín LLANOS, “Modelos de ficción de *performance* original en la literatura helenística: una primera aproximación”, *Anales de Filología Clásica*, 32/1, 2019, pp. 31-40, <https://doi.org/10.34096/afc.v1i32.6841>.
- BAKKER, Egbert Jan (ed.), *Authorship and Greek Song: Authority, Authenticity, and Performance*, Leiden, Brill, 2017.
- BOWMAN, Laurel, “The ‘Women’s Tradition’ in Greek Poetry”, *Phoenix*, 58/1, 2004, pp. 1-27, <https://doi.org/10.2307/4135194>.
- CALAME, Claude, *Eros en la Antigua Grecia*, Madrid, Akal, 2002.
- CALAME, Claude, “Le *je/nous* mélique dans la tempête énonciative: d’Alcman à Sappho en passant par Archiloque”, en Eulàlia Vintró, Francesca Mestre y Pilar Gómez (eds.), *Som per mirar (I): Estudis de filologia grega oferts a Carles Miralles*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014, pp. 79-96.
- CAREY, Christopher, “Voice and Worship”, in Egbert Jan Bakker (ed.), *Authorship and Greek Song: Authority, Authenticity, and Performance*, Leiden, Brill, 2017, pp. 34-60.
- CARSON, Anne, *Eros el dulce-amargo*, Buenos Aires, Fiordo, 2015.
- DEVINE, Andrew Mackay, and Laurence D. STEPHENS, *The Prosody of Greek Speech*, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- FINGLASS, Patrick J., and Adrian KELLY (eds.), *The Cambridge Companion to Sappho*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.
- GREENE, Ellen, “Sappho, Foucault, and Women’s Erotics”, *Arethusa*, 29/1, 1996, pp. 1-14, <https://doi.org/10.1353/are.1996.0004>.
- GUARDUCCI, Margherita, *Epigrafia greca III*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1975.
- GUZMÁN GUERRA, Antonio, *Manual de métrica griega*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997.
- HAGUE, Rebecca H., “Ancient Greek Wedding Songs: The Tradition of Praise”, *Journal of Folklore Research* 20, 1983, pp. 131-143.
- HALLETT, Judith Peller, “Sappho and Her Social Context: Sense and Sensuality”, *Signs*, 4/3, 1979, pp. 447-464, <https://doi.org/10.1086/493630>.
- JENKYNs, Richard, *Three Classical Poets. Sappho, Catullus and Juvenal*, London, Duckworth, 1982.
- LARDINOIS, André, “Subject and Circumstance in Sappho’s Poetry”, *Transactions of the American Philological Association*, 124, 1994, pp. 57-84, <https://doi.org/10.2307/284286>.

- LARDINOIS, André, “Who Sang Sappho’s Songs?”, in Ellen Greene (ed.), *Reading Sappho*, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 150-172.
- LARDINOIS, André, “Sappho’s Brothers Song and the Fictionality of Early Greek Lyric Poetry”, in Anton Bierl and André Lardinois (eds.), *The Newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1-4*, vol. 2, Leiden, Brill, 2016, pp. 167-187.
- LARDINOIS, André, “Sappho’s Personal Poetry”, in Patrick J. Finglass and Adrian Kelly (eds.), *The Cambridge Companion to Sappho*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, pp. 163-174.
- LEFKOWITZ, Mary, *The Lives of the Greek Poets*, London, Bristol Classical Press, 2012.
- NAGY, Gregory, “Transmission of Archaic Greek Symptotic Songs: From Lesbos to Alexandria”, *Critical Inquiry*, 31/1, 2004, pp. 26-48, <https://doi.org/10.1086/427301>.
- PEPONI, Anastasia-Erasmia, “Sappho and the Mythopoetics of the Domestic”, in Anton Bierl and André Lardinois (eds.), *The Newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1-4*, vol. 2, Leiden, Brill, 2016, pp. 225-237.
- RAGUSA, Giuliana, and Patricia A. ROSENMEYER, “A delicate bridegroom: *habrosunē* in Sappho, fr. 115V”, *The Classical Quarterly*, 69/1, 2019, pp. 62-74, <https://doi.org/10.1017/S0009838819000417>.
- REINER, Paula, and David KOVACS, “ΔΕΔΥΚΕ ΜΕΝ Α ΣΕΛΑΝΝΑ: The Pleiades in Mid-Heaven (PMG Frag. Adesp. 976 = Sappho, Fr. 168 B Voigt)”, *Mnemosyne*, 46, fasc. 2, 1993, pp. 145-159.
- ROBBINS, Emmet, “‘Every Time I Look at You...’: Sappho Thirty-One”, *Transactions of the American Philological Association*, 110, 1980, pp. 255-261, <https://doi.org/10.2307/284221>.
- RÖSLER, Wolfgang, “Persona reale o persona poetica? L’interpretazione dell’ ‘io’ nella lirica greca arcaica”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 19/1, 1985, pp. 131-144, <https://doi.org/10.2307/20538860>.
- SCHMIDT, Michael, *The First Poets. Lives of the Ancient Greek Poets*, London, Head of Zeus, 2016.
- SICKING, Christiaan Marie Jan, *Griechische Verslehre*, München, Beck, 1993.
- STEHLE, Eva, “Romantic Sensuality, Poetic Sense: A Response to Hallett on Sappho”, *Signs*, 4/3, 1979, pp. 465-471.
- STEHLE, Eva, “Sappho’s Private World”, in Helene P. Foley (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, New York, Gordon & Breach, 1981, pp. 45-61.
- SVENBRO, Jesper, *Phrasikleia. An Anthropology of reading in Ancient Greece*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1993.
- SWIFT, Laura, “Thinking with Brothers in Sappho and Beyond”, *Mouseion*, 15/1, 2018, pp. 71-87.
- TEDESCHI, Gennaro, “Rito e poesia: Il *notturmo* di Saffo (fr. 168 B V)”, *Atene e Roma*, 4, 3/4, 2010, pp. 145-165.
- WEST, Martin Litchfield, *Greek Meter*, Oxford, Oxford University Press, 1982.
- WINKLER, John Jack, *Las coacciones del deseo. Antropología del sexo y el género en la antigua Grecia*, Buenos Aires, Manantial, 1994.

* * *

ALEJANDRO ABRITTA es doctor en Letras Clásicas por la Universidad de Buenos Aires, docente de Lengua y Cultura Griegas en la misma institución e Investigador Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Ha publicado artículos en revistas especializadas sobre himnodia griega, métrica griega, poesía helenística y homérica. Desde 2017 coordina el Taller de lectura, traducción y performance de *Iliada* y dirige un proyecto asociado que busca desarrollar un texto bilingüe comentado del poema, del que se han publicado ya los primeros ocho volúmenes (cantos 1-5, 15-16, 22), todos disponibles en iliada.com.ar. También ha editado dos libros (2019 y 2021) en la colección Perspectivas Jóvenes de la Antigüedad Grecolatina (Educo, UNCo), fundada junto con Luisina Abrach, disponibles en <https://dspp.academia.edu/AlejandroAbritta>.

PABLO MARTÍN ROUTIER es profesor de Filosofía, por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Actualmente realiza una estancia de formación lingüística con el programa de asistentes de lengua extranjera en Francia. Se desempeña como becario interno doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) desde 2020, en el Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (IHuCSO-UNL/Conicet). Sus líneas de investigación parten del estudio del pensamiento filosófico-político de Michel Foucault, dirigido en particular al análisis de los modos de subjetivación en la poesía lírica de la Grecia arcaica (en especial Arquíloco, Safo y Alcman). Forma parte de dos proyectos de investigación radicados en el IHuCSO, acerca del pensamiento político francés contemporáneo y de las prácticas y saberes del mundo antiguo. Ha participado en diversos congresos y es autor de publicaciones especializadas.