

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LA VID, LA MADRE Y LA NAVE: LA PATRIA

ANÁLISIS SIMBÓLICO PARA INTERPRETAR EL FR. 119 LP.

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS

(LETRAS CLÁSICAS)

PRESENTA

JAVIER TABOADA CORTINA

ASESOR: DR. GERARDO RAMÍREZ VIDAL.

MÉXICO, D.F., 2012.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis padres.  
A mis hermanos.  
A Frida.*

Quisiera dejar constancia de mi agradecimiento a la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM por otorgarme una beca (2009–2011) para realizar y culminar mis estudios de Maestría. Asimismo agradezco a mi tutor, Dr. Gerardo Ramírez Vidal, al Dr. Carlos Zesati, al Dr. Eduardo Serrato, al Dr. José Molina y a la Mtra. Silvia Aquino por sus muy pertinentes observaciones.

## Presentación

El fragmento 119 L-P de Alceo ha generado controversia entre los estudiosos de la poesía lesbiana arcaica a lo largo de los años. Este fragmento, transmitido gracias al *P. Oxy 1788* –que data, aproximadamente de finales del s. II d. C.–, fue editado y atribuido a Alceo por A. S. Hunt y Edgar Lobel, en 1922. El papiro actualmente se encuentra en la Sackler Library, en Oxford. El papiro 1788 consta de dieciséis fragmentos (el 15 se divide en dos columnas) escritos en dialecto eolio, métricamente diversos, con algunos comentarios –casi ilegibles– sobre poesía lírica. Según la edición realizada por Edgar Lobel y Denys Page (L-P),<sup>1</sup> estos trozos de poesía corresponden a los fragmentos 115-128 de Alceo; de ahí que la mayoría de traductores y editores de la época los incluyeran en la obra del poeta.

Sin embargo, ya desde 1926, H. Fraenkel,<sup>2</sup> puso en tela de juicio la atribución de estos versos a Alceo, al detectar un tema erótico en estos versos. Su postura encontró eco en la edición de Treu<sup>3</sup>. Más tarde, en 1982, el nuevo editor de la colección Loeb, David Campbell,<sup>4</sup> aunque incluyó los fragmentos entre los poemas de Alceo, dejó constancia de sus reservas ante el caso.<sup>5</sup> El extremo de esta suposición fue llevado a cabo por Liberman, esencialmente porque, según el editor, la adscripción del *P. Oxy. 1788* al corpus alcaico está basada en condicionamientos métricos (por ejemplo, la presencia de estrofas alcaicas) y *por la impresión de que el estilo es, sobre todo, similar a las maneras de Alceo*, sin ninguna base científica

---

<sup>1</sup> *Poetarium Lesbiorum Fragmenta*, ediderunt Edgar Lobel et Denys Page, Oxford, Clarendon Press, 1955.

<sup>2</sup> Cf. *Göttingische gelehrte Anzeigen (GGA)*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht., 6, 1926, pp. 274-276.

<sup>3</sup> Treu, M. *Alkaios*, München, 1952, pp. 166 y ss.

<sup>4</sup> *Greek Lyric, vol. I, Sappho and Alcaeus*, edited and translated by David. A. Campbell, Cambridge, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1982.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 287: *they are ascribed to Alcaeus rather than to Sappho on not entirely convincing evidence...*

evidente.<sup>6</sup> Como resultado, en la edición de dos tomos de los fragmentos de Alceo de la colección Guillaume Budé, Gauthier Liberman rechazó la inclusión de los fr. 115–128 LP (115–128A Voigt). Por lo tanto, el fr. 119, según la última edición de Alceo, no es del poeta de Mitilene.

Parece que el problema de la atribución que enfrenta el fr. 119, más allá del asunto estilístico o métrico, es su interpretación. De acuerdo con la postura exegética de cada uno de los estudiosos de la poesía lesbiana, el fr. 119 debe ser atribuido tanto a Safo, como a Alceo. El texto, que habla de una vid cuyo *tiempo ha pasado*, ha sido interpretado de distintas maneras, pero siempre de forma alegórica. No hay un solo autor que considere que el poema no deba ser leído como una alegoría. Partiendo de esa convención, las interpretaciones de los estudiosos han sido de lo más variadas: o el autor alegoriza con la vid a una mujer joven –que no puede dar frutos terminados–,<sup>7</sup> ya a una mujer vieja, cuyos frutos ya no pueden salir buenos;<sup>8</sup> o bien, la vid simboliza al gobierno de Pítaco (dictador elegido por los coterráneos de Alceo para poner fin a las luchas intestinas), quien se encuentra en el retiro.<sup>9</sup> Esto implica que la lectura del fragmento está polarizada en dos posibles interpretaciones: una alegoría erótica o política. Page y Perrotta supusieron que la vid alegorizada en el fragmento se refiere al gobierno de Pítaco, cercano a su término que, como se podrá observar, solamente duraría

---

<sup>6</sup> Cf. Alcée, *Fragments*, texte établi, traduit et annoté par Gauthier Liberman, Paris, Les Belles Lettres, Budé, 1999p. LXXXVII y ss.

<sup>7</sup> Sostienen esta postura Fraenkel (1926) y Treu (*op. cit.*), además de Bowra (*Acta Universitatis Carolinae. Graecolatina Pragensia (GLP)*, Praha, Univerzita Karlova, p. 182 y ss. *Apud* Page (1955), p. 242, n. 3).

<sup>8</sup> Esta variante de la interpretación erótica corresponde a Rodríguez Adrados, Francisco, *Lírica Griega Arcaica (Poetas Corales y Monódicos 700- 300 a. C.)*, Madrid, Gredos, 1980, p. 314, n. 81.

<sup>9</sup> Cf. Page, D. L., *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 242, n. 3.

10 años.<sup>10</sup> Desafortunadamente, ninguno de los dos estudiosos sustenta con argumentos convincentes esta hipótesis.<sup>11</sup> De tal modo que, al no poder tener a la mano herramientas suficientes para sostener la interpretación política, el último editor de Alceo suprime este fragmento, al considerarlo más probablemente *sáfico*. Esta exageración, aunque podría ser verosímil conforme se verá en las páginas siguientes, tampoco se adecua a las exigencias de los editores de Safo, quienes no han prestado mayor atención al asunto. Así, pues, aunque el fragmento tenga el estilo y el tono alcaico (Lieberman dixit), el editor no encuentra ninguna evidencia contundente para atribuirlo a Alceo.<sup>12</sup> Parece ser que el fragmento 119 L-P se encuentra destinado al limbo de la incertidumbre autoral, que lo relegará a los *utrius auctoris fragmenta*, corriendo el riesgo de ser suprimido de las ediciones de los poetas lesbianos.

La tesis de Maestría intenta demostrar que, al menos, la segunda columna del fr. 15 del P. Oxy 1788 (fr. 119 L-P, veinte versos escritos en estrofas alcaicas) puede ser atribuida, con razones, a Safo o a Alceo, atendiendo a un análisis simbólico del fragmento. Es decir, más allá de las posturas de los estudiosos –que carecen de cualquier sustento verificable, impuestas de acuerdo con la convicción personal–, se busca dar argumentos que permitan postular que cualquiera de las lecturas es perfectamente válida. La *vid*, como símbolo, *congelado* y *alegorizado*, permite tanto la interpretación de erotismo–fertilidad, como la de patria–poder, y ninguna de éstas es mutuamente excluyente: el símbolo se relaciona con la fertilidad de un modo directo y simple; pero también se vincula con la patria, aunque parezca

---

<sup>10</sup> *Vid. infra*, p. 29.

<sup>11</sup> No hay, en efecto, ningún estudio exhaustivo sobre la atribución del fragmento. La mayoría de las consideraciones sobre la atribución están consignadas en notas al pie de página.

<sup>12</sup> Si el fragmento fuera *contundentemente* de Safo, sus editores no sería tan reticentes para incluirlo en sus ediciones. Lieberman, a mi parecer, debió poner en tela de juicio la atribución alcaica, como muchos otros lo hacen, pero no eliminar de la edición el fragmento por no hallar unicidad en el papiro (los fragmentos 115–119, según la notación de L-P y Voigt, parecen no ser de un solo autor).

requerir de un proceso del imaginario mucho más elaborado: la interpenetración. Así, el símbolo, de naturaleza ecuménica, desplegará su vasto campo de sentidos no para solucionar las posturas y buscar la verdad, sino para ampliar la posibilidad de lecturas y para lograr definir que el problema de la atribución de este fragmento es irresoluble, en términos absolutos.

\*\*\*

Esta tesis de Maestría, que busca proporcionar argumentos para sostener cualquiera de las dos posturas de interpretación con respecto al fr. 119, es, fundamentalmente, un trabajo de análisis simbólico. Sin embargo, el análisis no puede rehuir las características contextuales del fragmento, como son la vida y obra de los poetas, la situación histórica política y cultural de la isla de Lesbos entre los siglos VII y VI. Por ello, el primer apartado, la *Introducción*, llamada *Accessus ad operam*, intenta abarcar todas las aristas del texto y su tiempo. Estas páginas se desarrollan a modo de un análisis retórico del fragmento: buscan identificar el tono, los medios de producción, el personaje referido, la audiencia y la intención. Tras identificarlos, se procede al *Fragmento 119 L-P*, el texto griego y la traducción en frente, con el análisis respectivo sobre el discurso alegórico y la finalidad del canto. Esta sección culmina con la *Justificación*, que, sobra decirlo, tiene la intención de defender y promover el estudio del símbolo poético.

El título del siguiente apartado, que da nombre a la tesis (*Análisis simbólico para interpretar el fr. 119 L-P*), se divide en tres partes. La primera se titula *Teoría del Símbolo*, en ella se discutirán la naturaleza ontológica del símbolo, sus modos de expresión por medio de formas epistémicas (metáfora, alegoría, parábola), sus características fundamentales (multivocidad, polisemia, pluridimensionalidad e interpenetración), y se presentarán

ejemplos interpretativos que expliquen, usando poemas de diferentes épocas, la pertinencia, relevancia y posibilidades generadas mediante este tipo de análisis.

La segunda parte del *Análisis Simbólico* la conforma, propiamente, *El Símbolo de la Vid*, donde se podrán verificar y exponer los distintos sentidos que tuvo la vid para las diferentes culturas del Mediterráneo antiguo, y de los griegos mismos, hasta la época cristiana. En este apartado se emplea, como herramienta de análisis, la literatura del Mediterráneo antiguo y sus manifestaciones literarias, que conforman todos los sentidos de la *vid* como símbolo: *árbol divino, seguridad-prosperidad, erotismo-fertilidad, patria-poder* y *Mesías-Última Cena-Iglesia-alma*. Por ello, se encontrarán textos bíblicos, mesopotámicos y egipcios, así como griegos y de la época cristiana. Acompañarán al texto algunas imágenes ilustrativas.

La *Tercera Parte* corresponde a la *Interpretación* que busca argumentar en favor de cualquiera de las dos lecturas, la erótica y la política. En ella, se encontrarán las razones por las cuales atribuir el fragmento a Safo o a Alceo, utilizando la mayoría de los fragmentos de estos poetas para dar razón, junto con el análisis de símbolo, a la atribución. Las bases de los argumentos son las características propias del símbolo: la pluridimensionalidad (las múltiples caras de un sentido determinado) y la interpenetración (la relación de un símbolo con otros, a partir de una afinidad esencial, un sentido *cadena* que los vincula). En este apartado se podrá ver que, quienquiera que sea el autor del fragmento, traza una relación simbólica probable entre *vid* y *madre* o entre *vid, madre* y *nave*. Por último, se encontrará el recuento de los logros o frustraciones del estudio en el apartado *Conclusiones*. Rematan esta tesis la siempre requerida *Bibliografía* y el *Índice*.

Javier Taboada Cortina.

\*\*\*

## I. Introducción. Accessus ad operam

It is twenty-five centuries ago since this island was the home of Sappho, of Alcaeus, and of a whole school of the most finished lyric poetry and music ever heard in Greece.

T. G. Tucker, *Sappho*, Melbourne, Thomas C. Lothian, 1914, p. 8.

\*\*\*

### Circunstancias temporales y espaciales

Sin lugar a dudas, los dos máximos exponentes de la lírica eolia son Safo y Alceo, ambos coetáneos y coterráneos. La mayoría de los textos preservados en dialecto eolio se atribuyen a esos dos autores. Los fragmentos puestos en duda no se adscriben a Terpanandro o a Arión, o a algún poeta eolio menor. Cuando la duda se extiende sobre la atribución de un determinado fragmento, los estudiosos de poesía lesbiana los compilan bajo títulos diferentes, pero que corresponden o a Safo o a Alceo, nada más. Si se procede del mismo modo con el fr. 119, el tiempo y la ubicación están claramente identificados. El tiempo abarca los siglos VII y VI, a. C.; el lugar es Mitilene, capital de la isla de Lesbos.

La isla de Lesbos estuvo habitada por el grupo griego eolio, en un periodo que se extiende desde la época de bronce a la época del hierro. Por la continuación de muchas tradiciones de cultura material en la isla –desde la época del bronce hasta la de hierro, pasando por la primera etapa de la época arcaica–, es casi imposible saber en qué momento arribó el elemento eolio a la isla. El dialecto hablado en la isla es el eolio, relacionado con el tesalio y el beocio. Las primeras inscripciones encontradas en Lesbos son tardías (corresponden al s. VIII a. C.) y contienen especulaciones míticas.

Según Heródoto, en el siglo V a. C. existían sólo cinco *póleis* en Lesbos, pues una había sido esclavizada y destruida.<sup>13</sup> Un siglo después, el Ps. Scylax (97) coincidía con el historiador, al decir que existían cinco ciudades en Lesbos: Metimna, Antissa, Eresos, Pirra y Mitilene; Antissa y Metimna tenían el dominio del norte de la insula; Eresos, del oeste; Pirra, del golfo central. Mitilene, que controlaba el este de la isla, no tenía el poder sobre las demás ciudades, ni religioso ni político. Y aunque la numismática parezca arrojar pruebas sobre una idea de unión entre estas ciudades, la verdad es que no existían calendarios ni instituciones de gobierno comunes ni otro tipo de organización federal.<sup>14</sup> Esto implica que cada ciudad lesbica gozaba de autonomía: tenía su propio sistema de cultos, de organización política y ritual, conforme a su calendario. Mitilene estaba unida las demás ciudades por una alianza religiosa llamada *anfitionía* –que contemplaba un sistema común de creencias–, reafirmada cada cierto tiempo en el marco de juegos locales, festivales religiosos y otro tipo de certámenes. Existen datos que confirman esta idea, pues se conoce, por Alceo, que los lesbios erigieron un templo común para los dioses, y que existían concursos de belleza en los que todas las lesbias participaban.<sup>15</sup>

Mitilene fue fundada en tiempos míticos por Pentilo, un hijo de Orestes, que había llegado allí refugiado tras la conquista heraclida del Peloponeso, alrededor de los años 1068 o 1069 a. C.<sup>16</sup> La ciudad, enclavada en el este de la isla de Lesbos, como en toda Grecia de la época arcaica, sufrió el trance político desde la caída de las casas regias a los sistemas

---

<sup>13</sup> Hdt. 1. 151.

<sup>14</sup> Salvo el mes Apollonios, que compartían Eresos y Metimna, y el mes Pantheios –entre Metimna y Mitilene– (que por lo demás es evidencia helenística); se puede inferir *a fortiori* que cada *polis* tuvo su propio calendario, al menos, en la época arcaica.

<sup>15</sup> Frr. 129 y 130B L-P, respectivamente. La numeración que sigo para los fragmentos de Alceo es la establecida por Lobel-Page (L-P, 1955) y continuada por Campbell (1982).

<sup>16</sup> Cf. Andrewes, A. *The Greek Tyrants*, London, Hutchinson, 1966, p. 92.

tiránicos, pasando por los gobiernos de la aristocracia. Tan sólo dos siglos bastaron para que se cimbrara el mundo griego. A este período hoy se le conoce como la revolución del s. VII y VI. Fue un periodo de mucha inestabilidad, una época de aventura, de guerras intestinas. En materia literaria, por el contrario, se podría decir que es la época del florecimiento de la lírica griega y de los descubrimientos científicos. Pero esta lírica no llegó a su máxima expresión de la nada: arribó de la mano de la *polis*, la mayor aportación de los griegos al mundo. Al surgir la *polis* surgió el espíritu griego, su competitividad, su rivalidad; y este espíritu produjo a los *sofoí*, al *poietés*, al *týrannos*; las colonizaciones, la falange, la religión organizada; el comercio y el contacto con otras culturas.

Mitilene, hasta fines del s. VIII a. C., estuvo gobernada por los descendientes de su fundador Pentilo, los Pentílidas,<sup>17</sup> llamados *basiléis*, reyes. Los Pentílidas, según el testimonio de Aristóteles, eran despiadados y entre sus muchas infamias estaba el azotar públicamente a sus ciudadanos con unos bastones.<sup>18</sup> El poder absoluto de los Pentílidas, a causa de esos excesos, fue acotado. La aristocracia, ganando poder durante un siglo, logró que el cargo y su duración estuviera sometido a la aprobación de los nobles. Las funciones del rey dependían de la estructura de gobierno creada por los nobles: el Consejo (*boulé*). De ser el único, el rey se convirtió en un *primus inter pares*, el primero entre iguales. Pero los *iguales* no soportaron, por mucho tiempo, la primacía del *basileús*.

Cuenta Aristóteles que dos héroes mitilenios pusieron fin al gobierno de los reyes. Primero, Megacles, conjurado con otros amigos aristócratas, salió a atacar a los Pentílidas

---

<sup>17</sup> Alceo los llama *Atridas*, *cfr.* fr. 70 LP. Hay que recordar que Pentilo fue hijo de Orestes, quien a su vez fue hijo de Agamenón. Agamenón y Menelao eran llamados *Atridas*, pues su padre fue Atreo.

<sup>18</sup> Arist. *Pol.* 1311 b, 26 y ss.

mientras aporreaban a los ciudadanos.<sup>19</sup> Luego Esmerdis, un aristócrata que sufrió la terrible humillación de ser golpeado públicamente enfrente de su mujer, asesinó a un miembro Pentílida.<sup>20</sup> Estos actos de valentía inspirarán, un siglo después, la creación de la figura del *tiranicida*, tan explotada por la Atenas democrática.<sup>21</sup> Tras expulsar a los reyes y para mantenerse en el poder, los nobles reformaron el código de normas creando la *eunomía* (la buena ley), instaurando las sesiones populares del Ágora y el exclusivo Consejo, y se sustentaron mediante la posesión y explotación de tierras.<sup>22</sup> Una de las máximas que crearon fue que sólo los *eupátridas* (es decir, los de buen linaje), a la par de otros nobles, podían regir la ciudad. Las capas populares estaban bajo su señorío.

Los nobles tomaron el control de la ciudad. pero el acuerdo entre ellos no era absoluto; por ello, familias rivales usaron las antiquísimas *heterías* (grupo de compañeros o amigos, de origen militar) como asociaciones políticas, para sostener e impulsar una idea común sobre los destinos de la *polis*. Las *heterías* o facciones –antecedentes de las agrupaciones políticas desarrolladas en la Grecia Clásica– trataban de mantener un discurso unitario, ortodoxo. Los juramentos sagrados y el vínculo de la sangre aseguraban el consenso interno y la lealtad, que también alcanzaban altos grados de beligerancia. Los nobles asociados, facciosos, van a emprender (en Lesbos del s. VI a.C.) luchas intestinas

---

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> *Idem.*

<sup>21</sup> Cf. Fehr, Burkhard, *Los Tiranicidas*, trad. Celia Bulit, México, Siglo XXI, 1997.

<sup>22</sup> La *eunomía* era el sustento legal de los aristócratas; si el tirano suprimía las leyes o las modificaba, rompía con las antiguas tradiciones que fundamentaban al Estado. Cfr. C. M. Bowra, *The Greek Experience*, Oxford, 1959, pp. 72–81. Por otra parte, según Page (1955) p. 177, el Ágora y el Consejo de aquellos tiempos debían ser muy similares a los descritos por Homero en *Od.* 2, vv. 25–257. Martín, *Alcaeus*, New York, Twayne, 1972, p. 18, siguiendo a Page, dice que posiblemente el Ágora fue la más democrática de las dos estructuras de gobierno, pero declara desconocer cómo se lograba acceder a un puesto en alguna de estas instituciones.

contra otros nobles rivales, provocando que la ciudad se desestabilizase por completo,<sup>23</sup> y, sin saberlo, allanaron el camino para la llegada de los tiranos.<sup>24</sup> En estas *heterías* los hombres se educaban, planeaban la política y se convertían en adultos.

En la vida femenina, la organización análoga a la *hetería* era el *tíaso*. Una especie de congregación que también pudo haber tenido un origen ritual-iniciático, donde se preparaba a la mujer para la vida: canto, sensibilidad, labores femeninas y piedad. Las mujeres eran el vaso comunicante de un mundo cuyas tradiciones (y su observación) sostenían al estado, a la familia y a la pareja. Desafortunadamente, no se sabe mucho de la función, origen y desenvolvimiento del *tíaso* en la sociedad griega. A veces, entre los estudios clásicos se le ha menospreciado; en otras ocasiones, ha sido exagerado. Es dable pensar que, por la naturaleza de la sociedad griega, el *tíaso* no tuvo injerencia definitiva en las estructuras hegemónicas de la ciudad, y su rango de acción, muy probablemente, se limitaba a la vida cotidiana y familiar. Sea como fuere, ambas formas de asociación, la *hetería* y el *tíaso* (y su espacio de reunión, los *symposia*) alimentaban el orgullo de clase y aseguraban la transmisión de sus valores. Dos mundos diferentes, masculino y femenino, con alcances y conformaciones diferentes, unidos por un mismo espacio de congregación y por un mismo ideario social: la excelencia aristocrática.

\*\*\*

---

<sup>23</sup> “Estas revueltas partisanas (...) frecuentemente asumían la forma de verdaderas vendettas (...), las que después contribuyen con revoluciones (...) y contrarrevoluciones” Cfr. Chroust, Anton-Hermann, “Treason and Patriotism in Ancient Greece”, *Journal of the History of Ideas* 15, 1954, p. 280.

<sup>24</sup> Cfr. Bowra, *op. cit.*, p. 77: *Los tiranos pudieron ser los campeones de las clases menos privilegiadas contra aristócratas establecidos (...) o de una sección de aristócratas contra otra.* Las continuas trifulcas promovidas por las *heterías* produjeron malestar social y enfado entre algunos nobles que no concordaban con estas prácticas. Por ello, es posible pensar que algunos aristócratas, contando con el apoyo de las capas populares, buscaron en un solo hombre, en un autócrata, la solución a los males producidos por las revueltas partisanas.

## El sujeto poético

¿Quién es quién?, ¿cuál es la vida y fortuna de estos poetas?, ¿cuáles son sus temas? ¿quién podría ser el autor?

La vida de Safo, según Estrabón, corre al paralelo de la de Alceo. Nacida entre los años 625–620, tuvo su época de ἀκμή en la cuadragésima segunda olimpiada (612/ 608).<sup>25</sup> Ella misma afirma ser madre y salir al exilio a Sicilia antes del 595 o 594 a. C.<sup>26</sup> Como ocurrirá con Alceo, los datos de la vida privada de Safo son casi desconocidos. Pudo haber nacido en Eresos, pero vivió prácticamente todo el tiempo en Mitilene. Como el poeta, Safo proviene, sin duda, de una cuna aristocrática de la mejor posición. Estuvo casada, según la *Suda*, con Cercylas de Andros, pero este testimonio puede ser falso.<sup>27</sup> El exilio sufrido puede dar indicios de actividad política de los varones de su familia, sus hermanos Larico y Caraxo o bien de la familia de su esposo. La hostilidad contra la casa de los Pentílidias (fr. 71) puede referirse a este momento. Parece ser que la poeta llegó a vieja, como ella misma atestigua (58).

Fuera de estos datos concretos, la vida de Safo ha sido muy discutida, desde épocas antiguas. La mayor parte de la poesía que se conserva de ella, fundamentalmente, lidia con temas homoeróticos. Este carácter de sus poemas resultó ser escandaloso para algunos de sus lectores, sobre todo para los de época imperial romana, quienes intervinieron con su juicio crítico para formar una imagen negativa de la poeta. *Amante femenina*, o mujer *de amistades impuras*, son un par de muestras.<sup>28</sup> Ovidio la hace hablar de su mala reputación, y Séneca

---

<sup>25</sup> *Suda* Σ 107 (TLG)

<sup>26</sup> Frs. 71, 98 (b), 213.

<sup>27</sup> Cf. Campbell (1982), p. 5.

<sup>28</sup> Cf. P. Oxy. 1800 fr. 1.

comenta que Dídimo se preguntaba si Safo fue una prostituta o no.<sup>29</sup> Horacio la califica de *máscula*.<sup>30</sup> También se conjeturó, muy probablemente de manera falsa, que murió tras arrojarle del risco del Leucates y ahogarse, por el amor de Faón de Mitilene (alter ego de Adonis).<sup>31</sup>

En la actualidad, sólo se conserva un poema completo de Safo (fr. 1), mientras que se conoce que su poesía fue compendiada en 9 libros. Quienes conocieron la totalidad de sus poemas afirmaron que la mayoría eran de corte amoroso. Según Himerio, Safo dedicó toda su poesía al Amor y a Afrodita.<sup>32</sup> La mitología servía a Safo a modo de *exemplum* erótico, con el que trataba de aleccionar a sus alumnas sobre los amoríos, del mismo modo que hará Ovidio, siglos después. Escribió epitalamios de un metro distinto de las formas habituales en ella, tales como la estrofa sáfica. No sobrevivió ninguno de sus poemas elegíacos, mencionados por un biógrafo suyo en un papiro de Oxirrincos.<sup>33</sup>

Alceo nació, al igual que Safo, en cuna aristocrática. Desde niño, Alceo tuvo contacto con responsabilidades políticas, tal como lo habían hecho su padre y su abuelo. Según un fragmento, Alceo pudo ser joven cuando cayó el primer tirano de Mitilene, Melancro.<sup>34</sup> Sus hermanos mayores formaban parte de una *hetería* que se rebeló contra el poder tiránico. Formaba parte de este grupo de rebeldes el famoso Pítaco de Mitilene, uno de los *siete sabios* de Grecia y quien se convirtió en el blanco principal de la poesía alcaica.

---

<sup>29</sup> Ov. *Her.*(TLL) 15, 63-67 y 117-20; Sen. *Epist.* (TLL) 88, 37.

<sup>30</sup> *Epist.*(TLL) 1,19,28.

<sup>31</sup> Fr. 211.

<sup>32</sup> Cf. Himer. *Or.* (TLG) 28, 2.

<sup>33</sup> Vid. n. 28.

<sup>34</sup> D.L. (TLG) 1, 74, 2-3.

El poeta participó en la batalla por la conquista del Sigeo, un promontorio estratégico para los viajes por el Helesponto,<sup>35</sup> donde tuvo que arrojar el escudo, como Arquíloco. El héroe de la contienda fue Pítaco,<sup>36</sup> aunque los mitilenios perdieron la posesión del Sigeo, gracias al arbitrio de Periandro.

En algún momento posterior, un segundo tirano de Lesbos tomó el poder, Mírsilo. La *hetería* de Alceo, encabezada por Pítaco, intentó derrocar al usurpador. Pero Pítaco, al parecer, *se vendió*, rompió sus juramentos (vínculo trascendental dentro de la *hetería*) y rigió, codo a codo, con Mírsilo.<sup>37</sup> Esta traición incrementará la actividad política y poética de Alceo.

Muerto Mírsilo, el poder fue conferido a Pítaco por una asamblea de nobles afines a él. Pítaco asumió el cargo de dictador (*aisymnetes* que dispuso de todos los poderes, durante diez años)<sup>38</sup> para pacificar la ciudad. Alceo y su *hetería* se convirtieron en los enemigos. El poeta sufrió el exilio dos o tres veces. Al parecer, Alceo viajó por Egipto y se enroló como mercenario en el Medio Oriente. No se sabe si volvió a su patria, ni cuándo murió. Alceo declara haber llegado a viejo.<sup>39</sup> Se especula, gracias a Diógenes Laercio, que Pítaco habría perdonado a Alceo y sus compañeros y les habría levantado el exilio,<sup>40</sup> pero puede ser una noticia falsa. Su obra se había conjuntado en 10 volúmenes, que contenían *Himnos*, *Poemas de Revuelta* y *Poemas de Convivio y Amor*. De toda su obra sólo se conservan cerca de 450 fragmentos. Dioniso de Halicarnaso llegó a afirmar, en el siglo I a.C, que, si a los poemas de

---

<sup>35</sup> Str. (TLG) 13, 1, 38.

<sup>36</sup> Plut. *de Herod. Malig.* (TLG) 858, A7; D.L. (TLG)1, 74, 4- 75, 5.

<sup>37</sup> Alc. 129.

<sup>38</sup> Arist. *Pol.* 1285 a 30- b 3.

<sup>39</sup> Alc. 50 L-P.

<sup>40</sup> D. L. (TLG) 76, 5.

Alceo se les removiera la métrica, el lector hallaría *retórica política*. Además, admiraba a Alceo por su elevación, brevedad y fuerte encanto de su estilo; y por la creación de sus figuras y su claridad; finalmente, por el *éthos* político de su obra.<sup>41</sup> El crítico literario señalaba que Alceo tenía un estilo medio.<sup>42</sup>

Dicearco escribió la biografía más antigua de Alceo,<sup>43</sup> en la que buscó realizar una exégesis de su poesía. Cicerón, en sus *Disputas Tusculanas*, manifestó su gusto por Alceo, el poeta político. Pero detestaba su poesía amorosa: *quae de iuuenum amore scribit Alcaeus!*<sup>44</sup> Quintiliano, en su *Institución Oratoria*, alabó igualmente la obra política de Alceo, pero despreciaba su amor por los efebos, cosa que, según Quintiliano, extravió al poeta de su verdadero genio.<sup>45</sup>

\*\*\*

---

<sup>41</sup> Dion. Hal. *Imit* (TLG) 421 y ss.

<sup>42</sup> Dion. Hal. *Comp.* (TLG) 24,1 -28.

<sup>43</sup> Ath. (TLG) 11, 4, 2-3.

<sup>44</sup> Cic. *Disp.Tusc.* (TLL) 4, 33, 71.

<sup>45</sup> Quint. *Inst.* (TLL) 10,1.

## El ambiente

Pero ¿quiénes escucharon a los poetas? ¿Para quienes se cantaba? ¿Quiénes eran las personas que entendían sus versos –y se reían o se indignaban o tomaban ánimos–? ¿Cómo los escuchaban? La respuesta está en el *simposio*.

En páginas anteriores se ha hablado de las congregaciones de hombres y de mujeres, distintas entre sí, que coexistían en Lesbos: la *hetería* y el *tíaso*.

En Lesbos, el simposio de la *hetería*, donde el hombre se rodeaba de sus amigos, de poesía y vino, era la reunión donde se aseguraban, transmitían y recreaban los valores de los varones aristócratas.<sup>46</sup> Los compañeros, llamados en griego *hetáiroi*, disfrutaban de los placeres de la vida en ese espacio de paz y seguridad. Ambiente amistoso por naturaleza, el simposio permitía al hombre hablar de los problemas políticos, beber vino o para conseguir placeres sensuales de los efebos y prostitutas que eran aceptados entre los comensales. Un poeta, a veces varios, improvisaba cantos que amenizaban el convite. El hombre, bebiendo codo a codo con sus pares, expresaba sus preocupaciones mundanas y religiosas, sus bromas y alegrías, la hondura de sus pensamientos. El poeta, como voz autorizada, respondía a todo esto con sus creaciones: paliaba las penas, aumentaba las alegrías y la risa, o reconvenía los pensamientos o los apoyaba; todo con su poesía. Alceo, el poeta que representa en su poesía el ambiente del simposio de hetería lesbio, nombra a sus múltiples compañeros: Bicquis,<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> En este apartado sigo, en líneas generales, el trabajo de Vetta, Massimo (ed.) *Poesia e simposio nella Grecia antica: Guida storica e critica*, Roma e Bari, Laterza, 1983, pp. 206-214.

<sup>47</sup> Alc. 60 a, 73 y 335 L-P.

Agesiledas,<sup>48</sup> Esimidas,<sup>49</sup> Melanipo<sup>50</sup> y el *agraciado* efebo Menón, quien propicia *algún goce en el banquete*,<sup>51</sup> entre otros.

El vino, por otro lado, era el bastión de la amistad. En el simposio se consideraba que el hombre, en su imagen exterior (y por ello puertas afuera) era proclive a la mentira. Sólo un *olvido de los males*<sup>52</sup> manifestaba la verdadera intención de los hombres, así como su alma: el vino. Por medio de esa *mirilla*, la amistad mostraba su fuerza, y el hombre se revelaba.<sup>53</sup> El vino fungía análogamente a los juramentos y la consanguineidad que vinculaban a los miembros de la *hetería*. Pero también el vino servía para celebrar victorias políticas<sup>54</sup> o para intentar alejarse de la apremiante realidad,<sup>55</sup> sin lograrlo. Incluso era pretexto beberlo de cara al incesante calor<sup>56</sup> o bien tolerando el inclemente frío.<sup>57</sup> Toda ocasión era propicia para el vino, para perderse en él.

La actividad poética de Safo estaba restringida, por su parte, al simposio del *tiaso*. Las muchachas que representaban lo mejor de la sociedad lesbiana (aunque llegaron a él vecinas jonias)<sup>58</sup> se reunían para su entretenimiento y desarrollo cultural, que involucraba el conocimiento de la música y de los formalismos sociales y religiosos. El simposio del *tiaso* no debió ser muy diferente al de la *hetería*, pero tal vez con una restricción más fuerte con

---

<sup>48</sup> Alc. 130 B L-P.

<sup>49</sup> Alc. 365 L-P. Se puede pensar que *Esimidas* es un préstamo literario de Arquíloco y no un amigo *real*.

<sup>50</sup> Alc. 38 A L-P. También le dirige a Melanipo el poema del *abandono del escudo*, cf. 428 L-P.

<sup>51</sup> Alc. 368 L-P. Hay otro personaje, apodado *el amado de Alceo* y llamado Lico, del que llega noticia sólo por Horacio. El poeta romano cuenta que Lico tenía el cabello y los ojos negros y que siempre era cantado por Alceo, cf. Hor. *Od.* 1, 32 10-12.

<sup>52</sup> Alc. 346 L-P.

<sup>53</sup> Alc. 333 L-P.

<sup>54</sup> Alc. 332 L-P.

<sup>55</sup> Alc. 335 L-P.

<sup>56</sup> Alc. 347 L-P.

<sup>57</sup> Alc. 338 L-P.

<sup>58</sup> Sapph. 261.

respecto a la bebida y los placeres sensuales. Las mismas amigas de Safo, las mujeres que aprenden de ella, hablan y escuchan los infortunios amorosos de la poeta,<sup>59</sup> su sentir por la alegría incomparable de la maternidad,<sup>60</sup> los ideales en la vida, y se solazaban en la identidad que conformaba al grupo de muchachas; lloraban por la pérdida de cualquiera de sus miembros (cuando alguna muchacha dejaba el grupo para *volver* a la vida real, por ejemplo, al casarse)<sup>61</sup> o manifestaban su odio contra grupos rivales.<sup>62</sup> Al parecer, los frutos de estas reuniones se materializaban en las celebraciones rituales y religiosas. Durante las bodas, seguramente de algún miembro del grupo, se ejecutaban los epitalamios creados por la poeta.<sup>63</sup> En cuanto a los cultos, existe evidencia fragmentaria que hace suponer que, por ejemplo, se cantaban poemas en el marco de la conmemoración de la muerte de Adonis (140 a). El simposio del tíaso, pues, despliega su rango de acción en el mundo femenino, exclusivamente. La poesía de Safo, inscrita en este ambiente, fue una *monodia femenil para un público femenil*, como dice Vetta.<sup>64</sup>

\*\*\*

---

<sup>59</sup> Como, por ejemplo, el más famoso poema de Safo, fr. 31 o los fr. 1, 16, 126, etc.

<sup>60</sup> Sapph. 105 (132 Voigt).

<sup>61</sup> Sapph. fr. 71, 94, 95.

<sup>62</sup> Sapph. fr. 68, 72, 103 C, 130.

<sup>63</sup> Sapph. fr. 27, 30, 44?, 103-117B.

<sup>64</sup> Cf. n. 46.

## El género

¿Y cómo cantaban estos poetas; qué es una monodia? Monodia es el canto solista, individual, del ejecutante (no necesariamente del compositor) frente a una audiencia. El monodista lesbio (Safo o Alceo como solistas) trataba de amenizar el convivio usando la improvisación, respondiendo a sus compañeros o amigas, reconviniendo con un consejo, invitando a beber (en caso de Alceo) o exhortando a la sensualidad. El compositor se decanta a favor de las composiciones cortas, regidas por estrofas breves con metros simples, casi siempre en estilo paratáctico y en dialecto propio.<sup>65</sup> Alceo y Safo desarrollaron estas estrofas, que en un principio constaban de dos versos (similares al yambo o a la elegía), hasta alcanzar los cuatro versos, donde el último marcaba el ritmo. El metro eólico presentaba isosilabia (número fijo de sílabas) y base libre (las sílabas iniciales del verso pueden tener cualquier cantidad),<sup>66</sup> características fundamentales de la poesía védica y la indoeuropea. En este ambiente y con estos medios, Safo y Alceo cantaron sus poemas, acompañados de la lira (rasgada con el plectro), el *paktis*<sup>67</sup> o el *bárbitos*.<sup>68</sup> De la boca de Alceo se podían reconocer algunos temas épicos de Homero, sonidos hesiódicos, influjos de Arquíloco. Safo comparte a Homero, pero logra una sensibilidad inigualable en su poesía. Ambos, por medio de los metros característicos de su región, variaron canciones de la lírica popular, utilizaron temas míticos, políticos y religiosos, y conquistaron la gloria poética.

\*\*\*

---

<sup>65</sup> Cf. Campbell (1982), p. x.

<sup>66</sup> Lenchantin de Gubernatis, M., *Manual de prosodia y métrica griega*, trad. Pedro C. Tapia Zúñiga, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 111.

<sup>67</sup> Instrumento de cuerda, similar a un laúd, pero con forma de pera, cf. *Oxford Classical Dictionary*, s.v. *music*.

<sup>68</sup> El *bárbitos* era una lira con cuerdas más largas, y por ende, de sonido más agudo. Al parecer, Terpandro fue su creador. Cf. *Oxford Classical Dictionary*, s.v. *music*.

## II. El fragmento 119 L-P

### Texto griego

119 L-P

- τίς τ' ὄ πον[  
εἶπη[ . . . ] . [ ]  
παρέσκεθ' ὦ[  
4 δαίμον' ἀναίτιο[
- δεύοντος οὐδέν· καὶ [γὰρ ἀνοιί[ας  
τάς σαῖς ἐ . [ . ] υ . [ . ] σ' ἀλλ' ἔμ[ε]θεν σύ[νεις  
παύσαι, κάκων δε[ . . . . . ]όντω[ν  
8 αἶ τι δύναι κατεχ[ . . . . . ]ο·
- σοὶ μὲν [γ]ὰρ ἦ[δ]η περβέβα[τ]αι χρό[νος  
καὶ κάρπος ὄσσο[ς] ἦς συνα[γ]άγρετ[αι  
τὸ κλᾶμμα δ' ἐλπώρα, κάλον γάρ,  
12 ο]ὐκ ὀλ[ί]γαις σταφύλαις ἐνείκη[ν
- ἀλλ' ὄψ[ι], τοιαύτας γὰρ ἀπ' ἀμπέ[λω  
. . . . ]υς γ . . . . . ι σκοπιάμ[ενοι  
τά]ρβημι μὴ δρόπ[ω]σιν αὐταῖς  
16 ὄμφ]ακας ὠμοτέραις ἐοίσαις.
- . . ]τοι γὰρ οἱ τὰ πρόσθ' ἐπονήμ[ενοι  
. . ]εσκ[ο]ν· οὐδέπ[ . . ] . τ[ . . . . ] . [ ]  
. . . ]ηκε· καρτε . [ . . . . . ] . . [ ]  
20 . . . ]ασίαν παρεχε[

1 πόν[ηρε? Diehl 4 -τιο[ν Diehl 5 suppl. Lobel 6 ἐπαυσά σ' ? L-P  
σύ[νεις Maas 7 παύσαι L-P 9 suppl. Hunt 10 explic. et suppl.  
McKenzie 13 ἀλλ' Diehl ὄψ[ι] Hunt 14 σκοπιάμ[ενοι Lobel 15,  
16 suppl. Hunt 17 οὔτοι Hunt αἶ]τοι Edmonds 18 ἀπ] vel ἄρ]  
Diehl 20 L-P

## Traducción

119 L-P

¿Y quién, oh...  
decir...  
ofreció...  
4 a un dios inocente...

careciendo de nada: pues de tu estupidez...  
sin embargo, atiéndeme:  
detente, y de malas obras...  
8 si algo puedes...

Porque tu tiempo ya ha pasado, y cuanto  
fruto había, ha sido cosechado.  
Se esperaba que tu sarmiento  
12 -bello en verdad- diera no pocos racimos.

Mas mira, de una vid como esa...  
los que buscan...  
temo que cosechen las uvas  
16 estando aún ácidas e inmaduras.

Pues quienes sufrieron las cosas de antes,  
y nunca jamás...  
fortaleza  
20 doble... ofrece...

## El discurso alegórico

Aunque el término más antiguo para nombrarla era *hypónoia*,<sup>69</sup> la alegoría –término helenístico–, es la figura que, se supone, empleó el autor del fr. 119 para expresarse. Una de sus más antiguas definiciones es aquella que versa: *allegoria facit continua metaphora*, la alegoría es una metáfora en movimiento.<sup>70</sup> Sin embargo, antes de la época romana, los filósofos y gramáticos usaron la alegoría para probar que, incluso Homero mismo quería decir otra cosa con sus historias, las cuales se valían de una figura *que dice una cosa, pero significa otra distinta de la que menciona*.<sup>71</sup>

Pero, ¿de dónde podría proceder la alegoría? Es sumamente improbable establecer un origen verdadero. Es cierto que la ambigüedad del lenguaje es un producto de casi todas las sociedades organizadas. Existen innumerables juegos de palabras en diferentes culturas, con distintos tipos de connotaciones, de tipo erótico, lúdico, político. En Grecia esto no era extraño: los griegos fueron una cultura con un alto contenido de ambigüedad en el lenguaje y con una manifiesta obsesión por desentrañar los mensajes. Aunque es propio de toda cultura la observación de la naturaleza para intentar entender el mundo humano, los griegos desarrollaron una serie de rasgos interpretativos que van desde la magia, hasta la filosofía y la ciencia. Todas estas tentativas de develamiento fueron instituidos por la cultura griega: arúspices, augures, pitonisas, intérpretes de sueños, sacerdotes, sabios, filósofos; figuras que buscaban dar un claro sentido a los misterios de la vida cotidiana. Sin duda, el lenguaje con que se manifestaban cada una de las inquietudes humanas estaba velado. Sólo las figuras

---

<sup>69</sup> Pl. R. 2, 378 d-e.

<sup>70</sup> Quint. Inst. (TLL) 9, 2, 44.

<sup>71</sup> Heraclit. All. (TLG) 5, 5, 1-2. Cf. Quint. Inst. (TLL) 8.6. 40.

reconocidas podían dar una interpretación, sin que ésta estuviera exenta de errores. Se han de recordar, por ejemplo, las voces oraculares que hablaban del fin del reinado de Astiages, por el sueño de una vid. La interpretación de los sacerdotes lidios partió de la extrañeza natural que presentaba la voz divina: ¿qué representaba esa vid? Se verá más adelante.<sup>72</sup> Por otro lado, los griegos se deleitaban con los enigmas<sup>73</sup> y los juegos de doble sentido. En cuanto al doble sentido, el *decoro* entre los griegos los orilló a buscar referencias veladas (derivado de circunstancias particulares) para expresarse. De acuerdo a Honig, una alegoría parte de la necesidad del escritor de crear un mundo específico de realidad ficcional.<sup>74</sup> Pero, común a todas las culturas, el espectador conocía a qué se hacía referencia, tanto por el *performance* del autor, como por compartir con él un contexto determinado. Esta doble característica de la actitud griega pudo haber dado lugar a la alegoría.<sup>75</sup>

Durante la época clásica, la alegoría fue empleada como recurso retórico en la parte de la argumentación. La alegoría también fue usada por los filósofos para reconciliar mitología y su estudio.<sup>76</sup> Ahora, la pregunta surge: si el fragmento 119 fue compuesto originalmente entre los s. VII y VI a. C., en Mitilene o en la isla de Lesbos, ¿qué intención o condición tendría el autor para usar la alegoría? La respuesta se encontrará en el carácter secreto que guarda esta forma literaria.

En la *Rhetorica ad Herennium* se distinguen tres tipos de alegoría: una serie de

---

<sup>72</sup> Vid. *infra*, pp. 76-77.

<sup>73</sup> Cf. Quint. *Inst.* (TLL) 8, 6, 52.

<sup>74</sup> Honig, Edwin, *Dark Conceit: The Making of Allegory*, Evanston, 1959, p. 113.

<sup>75</sup> También a la ironía, cf. Quint. *Inst.* (TLL) 8, 6, 54.

<sup>76</sup> Por ejemplo, Eustacio y Aristóteles.

metáforas concatenadas, el uso de nombres ficticios para personajes históricos, y la ironía.<sup>77</sup> Un siglo después, Quintiliano en su *Institutio Oratoria*, explica como alegoría a la figura que hace sospechar que el significado es otro, más allá del que se establece de primera intención, en un texto o discurso. Es labor del lector o del escucha descubrirlo, por medio de referencias establecidas en su tiempo. Por ser un discurso de significación oculta, Quintiliano supone que existen tres condiciones para emplear la alegoría: porque no existen condiciones de seguridad para hablar abiertamente, porque es impropio (indecoroso) hablar abiertamente o porque es más elegante e interesante alegorizar que referir en el habla cotidiana, donde se pierde la sorpresa.<sup>78</sup> Cualquiera de estas tres condiciones de producción se podrían aplicar fácilmente al fr. 119, pues, al menos las dos primeras se han evidenciado en el contexto de Safo o Alceo en la Mitilene de los siglos VII y VI, a.C. Pero, si las condiciones estaban dadas, ¿por qué se usa la alegoría? ¿a qué o a quién se refiere el autor del fragmento? La respuesta la proporcionará el estudio de la intención, con sus matices, por supuesto; es muy probable que nunca se sepa, con exactitud, a quién se alude con la alegoría.

Pero, ¿se puede hablar de alegoría en el fr. 119?

El propósito principal de la alegoría es contar una historia en la que sus personajes, escenario y simbolizaciones, tengan tanto sentido literal como figurativo. El fragmento lo deja muy claro: hay un diálogo simpótico entre el autor y la vid. Hasta el día de hoy, no conozco a nadie que literalmente *hable* con ninguna planta, la inunde de quejas, y después escriba sobre lo ocurrido. ¿Qué necesidad tendría el autor al cantar, frente a un público, sus disputas con la vid?

---

<sup>77</sup> *Ad Herennium* (TLL), 34 y ss. También en *Quint. Inst.* (TLL) 8,6, 45-47.

<sup>78</sup> *Quint. Inst.* (TLL) 8, 6, 50-52.

En el ámbito campesino, sin embargo, es común tratar a las plantas o animales con cierto afecto y cercanía, y considerarlas parte de la familia. Al ser parte del patrimonio, la planta o el animal reciben afecto y cuidados, pues generan bienestar para el campesino y para su familia. En épocas muy primitivas, como se verá más adelante en el análisis del símbolo de la vid, la planta contiene muchos de estos significados. Quienquiera que sea el autor del texto, no está relatando una experiencia campirana. ¿Qué idea oculta el autor? Siguiendo el consejo de Quintiliano, se debe sospechar que, con la vid, el poeta esconde una idea mucho más profunda ¿La vid es una vid cualquiera? No. Su imagen se usa para ocultar un significado verdadero. Erótico o político, o, como esta tesis supone, cualquiera de los dos.

Sin embargo, hay un problema en toda alegoría: la pérdida de la efectividad cuando los eventos alegorizados sean tan contemporáneos que las generaciones futuras no puedan dar cuenta de ellos. Así ocurre con el fr. 119: está incompleto y no se tiene a la mano ningún comentario antiguo que arroje luz sobre las referencias particulares o específicas. Quien haya sido el autor, el sentido del fragmento y sus relaciones, evidentes en su época o para su audiencia,<sup>79</sup> son ahora simples y llanas especulaciones, y la verdad se ha desvanecido para siempre.

\*\*\*

---

<sup>79</sup> Seguramente, no era del dominio popular el trasfondo de la alegoría. Tal vez sólo era comprendido por la audiencia aristocrática que lo transmitió a la posteridad.

## La finalidad del canto

¿A quién se dirigía el poeta y con qué intención? La poesía lírica puede tener como fin el simple regocijo o el dolor, por la vida, por el amor, por la patria, por los amigos. Por un lado, sirve como *exemplum*, donde se intenta aleccionar a los compañeros sobre cuestiones míticas, aplicables a la vida cotidiana o política. Por otro lado, también puede tener objetivos prácticos como alabar o zaherir a alguien, o la propaganda política. Establecer cuál es la finalidad del fr. 119 equivaldría a resolver, entre otros problemas, el de su autoría. Sin embargo, también en este asunto se tienen sólo respuestas hipotéticas.

Como se ha visto, las condiciones para expresarse por medio de la alegoría tienen necesariamente que ver con la ocultación o con la mejora en el estilo. Aun cuando sea simplemente una cuestión de ornato, la alegoría sostiene un código compartido, cuyas referencias claras y exactas sólo conocen los escuchas del fragmento: el contexto social, la persona aludida, la institución a la que se refiere, siempre estarán revestidos de una figura *simbólica*. En este caso, la imagen simbólica es la vid.

La vid en este fragmento es duramente reprendida en, al menos, tres ocasiones (v. 6: ἔμ[ε]θεν σύ[νεις *atiéndeme*; v. 7: παύσαι *detente*; v. 8: αἶ τι δύναι *si algo puedes*).<sup>80</sup> Se le pide que no acuse a un dios por su actual condición (v. 4: δαίμον' ἀνάιτιο), se le hace notar su estupidez o insensatez (v. 5 ἀνοιῖ[ας]) y se deja en claro que ya no puede dar buenos frutos porque su *tiempo ha pasado* (v. 9: σοὶ μὲν [γ]ὰρ ἤ[δη] περβέβα[ται] χρό[νος]), aunque por su belleza (manifestada en el sarmiento, v. 11: τὸ κλᾶμμα) existía esperanza (v. 11: ἐλπώρα). Los

---

<sup>80</sup> El v. 8 espera un verbo. Rodríguez Adrados (1980) cree que se debe suplir *retener*.

frutos dados por la vid son ácidos e inmaduros (v. 16: ὄμφ]ακας ὠμοτέραις ἐοίσαις), ante el temor del autor (v. 15: τάρ]βημι).

La actitud del poeta es, claramente, de reproche: la *vid* ha desperdiciado su belleza y ahora da malos frutos. Es una *vid* desecada, *echada a perder*. Todas estas asociaciones participan del mundo de lo femenino, con un especial interés en la fertilidad: el deseo, irrealizable, de que la *vid* diera *no pocos racimos* (v. 12: ο]ὐκ ὀλ[ι]γαῖς σταφύλαις ἐνείκη[ν]) es contrastado con la realidad (expresada violentamente con ἀλλ' y el imperativo ὄψ[ι], v. 13) triste de los frutos inmaduros y ácidos. Este aspecto central del fragmento devela la intención: el poeta reprocha la sequedad, la infertilidad de la vid. La vid parece ser vieja, como dice Rodríguez Adrados. ¿Y qué representa la vieja vid alegorizada? El estudio, hasta aquí es insuficiente. Pero también lo han sido todos los estudios al respecto: ningún editor o comentarista se ha empleado a fondo para buscar interpretar el fragmento. No hay hipótesis. Sería como si ahora, tras establecer el problema, se diera la respuesta, por ejemplo, de que la vid es una mujer vieja. Por ello, se continuaría, el fragmento resulta ser sáfico. ¿Por qué? Por pereza, por desidia.

Pero ¿por qué el autor emplea la alegoría de la vid para esconder la referencia? ¿Porque no es decoroso?, ¿porque alude a una *vid vieja* que en su tiempo gozaba de gran poder?, ¿porque así resulta más interesante y elegante? No se prometen certezas, pero sí opiniones sustentadas. Si se intenta hacer un reproche a una vid, ¿por qué lo hace?, ¿qué connotaciones puede tener la vid? Cuando ni los argumentos estructurales ni el contexto ni la vida ayuden a la interpretación, todavía queda por utilizar el análisis simbólico.

\*\*\*

## Justificación

La labor del hermeneuta es, sin lugar a dudas, complicada. El intérprete de poesía lírica eólica, en este caso, cuenta con muy pocas herramientas fiables para realizar su labor, gracias a que existen mil y un obstáculos: el carácter fragmentario de la mayoría de los textos, lo incierto que resultan las biografías de los autores y su cronología, la poca información certera que proporciona la historia anterior a la Época Clásica, los descubrimientos súbitos –y a veces dudosos– de textos u objetos supuestamente de la época.

Sin embargo, los problemas no terminan ahí. Las nuevas ediciones, el poco respeto –y acuerdo– a la numeración de los fragmentos, la atribución indistinta de algún poema a Safo o a Alceo, las nuevas traducciones que repiten viejos vicios y sus tendencias interpretativas, y el terror (sagrado) que existe en algunos sectores de los estudios clásicos por innovar, no dan mucho espacio para intentar otras opciones.

En los Estudios Clásicos resulta cuestionable realizar un trabajo de análisis sobre el símbolo poético. Mucho peor si se estudian, comparativamente, manifestaciones literarias, culturales y rituales, egipcias y hebreas. Por supuesto, se aducirá el problema del desconocimiento de las otras lenguas. Pero este análisis no es filológico. Tiene otras características, fundamentalmente, literarias, psicológicas, antropológicas y etnológicas. Se podrá comprobar, en el apartado *Bibliografía*, que las fuentes utilizadas son confiables. Y se intentará demostrar que no hay nada de *fantasioso* en el análisis.

Se preguntará, con toda justicia, por qué se está empleando un análisis simbólico para interpretar a una alegoría. Muy simple: se desconoce la imagen simbólica *que se enfrió*, que

contuvo sus múltiples sentidos para adquirir uno definitivo. Hay que retrotraerse a la conciencia simbólica para establecer un espectro de posibilidades de sentidos, que los ojos modernos no alcanzan a percibir y que al oído de los escuchas en la representación poética del fragmento era absolutamente entendible y reconocible, pues el poeta había *participado* del símbolo, había seleccionado un sentido, había creado la imagen y luego la había traducido a la forma poética elegida.

Este estudio sobre el símbolo de la vid intenta generar más argumentos para discutir la atribución del fr. 119, pero no manifestar la verdad ni revelarla. No hay taumaturgia. Si con este análisis se resuelve algún problema del fragmento, el encuentro será feliz, pero lateral. Además, se quiere dejar en claro que el análisis del símbolo poético –sin apasionamientos– es una herramienta fundamental para los estudios literarios.

El trabajo de análisis simbólico de esta tesis de Maestría busca comprender la inspiración primera que desencadenó lo simbolizado en la alegoría del fragmento 119 L-P. La intención es exponer los distintos sentidos que adquirió el símbolo de la vid, desde la mitología, pasando por metáforas, alegorías e incluso parábolas, a través del tiempo en el mundo Mediterráneo hasta las épocas de *florecimiento* de Safo y Alceo y más adelante, hasta la época cristiana. El proceso histórico, cultural y *kairótico* del símbolo de la vid puede ser rastreado, con seguridad, desde los mesopotámicos, pasando por algunas culturas habitantes de la zona del Mediterráneo, hasta el tiempo en el que, se supone, el fragmento 119 L-P pudo ser compuesto o ejecutado: los siglos VII o VI a. C. Aquí no se intenta suponer la univocidad del símbolo, sino, por el contrario, explorar sus múltiples sentidos. El pensamiento simbólico no procede por reducción de lo múltiple al uno, sino por la explosión hacia lo múltiple. Así,

se logrará ampliar la gama de lecturas para interpretar la alegoría, tomando en cuenta la polisemia del símbolo, su constancia, pluridimensionalidad y su relación con otros símbolos.

Las conclusiones –los argumentos para interpretar el fragmento– no buscan ser definitivas. Se accederá al resultado a través de la literatura comparada y a la derivación de significados a través de un mismo símbolo y sus afinidades. Por un lado, la *vid* se manifestará en su *pluridimensionalidad*: si está plena, si sufre, si se ha desecado, si tiene culpas. Por estos nuevos sentidos que adquiera la *vid*, se procederá al proceso de interpenetración, propio del símbolo, que permitirá relacionarla con otros símbolos, como *madre* y *nave*.

\*\*\*

### III. Análisis simbólico

#### Primera parte: *Teoría del Símbolo*

Su brusco mandato es un puñetazo que la vista ¡deslumbra! por un instante:  
“Defíname usted la Poesía”  
Y yo, mortificado, balbuceo:  
“La Poesía es la expresión, reencaminada por el lenguaje humano a su ritmo esencial,  
del sentido misterioso de los aspectos de la existencia:  
de ese modo ella dota de autenticidad nuestra residencia  
y constituye la única tarea espiritual.”  
Hasta luego, y haga el favor de excusarme.

Stéphane Mallarmé, *Carta a Léo d' Orfer*, 1884 (trad. Jaime Moreno Villareal).

\*\*\*

#### Palabras y símbolos

La Nature est un temple où de vivants piliers  
laissent parfois sortir de confuses paroles;  
l'homme y passe à travers des forêts de symboles  
qui l'observent avec des regards familiers.

La Naturaleza es un templo de pilares vivientes,  
que dejan salir, a veces, confusas palabras;  
el hombre lo recorre a través de bosques de símbolos  
que lo observan con miradas familiares.<sup>81</sup>

Baudelaire, en el cuarteto inicial de su cuarto poema “Correspondencias”, despliega una imagen diáfana del quehacer poético: la Naturaleza es un templo que emite palabras vagas, voces oscuras. La poesía, hecha de palabras, se convierte en un laberinto, en cuyo centro se encuentra algo ignorado. El hombre, en su afán tan primitivo de entendimiento y transformación, se entrega a la aventura del desciframiento. Y cruza por bosques –muy

---

<sup>81</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, IV “Correspondances”.

densos- de símbolos, afanosos de hacerlo caer en el extravío, de dejarlo varado en alguno de sus inmensos pabellones. Símbolos, claro está, que a ese hombre (y a los hombres por venir) le parecerán remembranzas imposibles de localizar, como un camino antes andado e indefinido en la memoria presente; símbolos compartidos, cuyas voces resuenan en la región más profunda de nuestros hemisferios. Símbolos comunes para todos los hombres, símbolos que se han presentado en todas las culturas, de los que, bien a bien, no se sabe nada. Símbolos inexpresables, experiencias puras, relaciones que resultan extrañamente familiares, que dirigen y enmarcan la senda que conduce al templo.

En el intento por desvelar a la deidad honrada en ese templo baudeleriano, el hombre parece estar solo. ¿Pero qué ganaría al penetrar los rincones interiores del templo? ¿De qué le sirve habitar en él. No lo sabe. Pero el hombre sabe que debe seguir, recorriendo, a tientas, los pasillos naturales del ejército de árboles que lo conducen.

Baudelaire, que ha experimentado esta soledad, ofrece su ayuda al caminante, *prende su brasa en la vasija de barro*, tal como cantó Rimbaud.<sup>82</sup> Pide observar muy bien su cuarteto y reemprender la lectura. La solución se encuentra en las palabras mismas. Al mismo nivel, en las líneas segunda y tercera, están las claves: *palabras* y *símbolos*, rimados en el original francés. *Palabras* y *símbolos*. La poesía puede descifrarse. ¿Alcanza a ser comprendida del todo? Tal vez no, pero hay que fatigarse para buscar en las palabras y símbolos el sentido del poema. Y así, aspirar a comprender algo; algo propio, de los demás, del mundo. Para entrar al templo.

---

<sup>82</sup> (...) *la Sorcière qui allume sa braise dans le pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons*. Rimbaud, A., *Illuminations*, "Après le déluge". En este párrafo sigo a Lloyd, Rosemary, *Baudelaire's World*, Cornell, 2002, p. 180.

“En su crítica artística, Baudelaire dirá que la Naturaleza es un diccionario”, a la que se debe consultar y luego transformar en una obra artística, sea cual sea.<sup>83</sup> Y esta Naturaleza es un templo de pilares vivientes, el tan ensoñado *Liber Mundi* de los alquimistas, cuyo conocimiento –frustrado de por sí y para siempre–llevaría a la suma comprensión y unión con el universo. El bosque sagrado, el que aparta del conocimiento, tiene palabras y símbolos.

\*\*\*

---

<sup>83</sup> *Idem*

## El símbolo (subjetivo, objetivo, histórico)

Encontrar una moneda incompleta. No distinguir la letra acuñada. Observar lo que parece ser una base vertical (¿una columna, un árbol, un tridente?); o unas patas de bovino en posición de descanso (o una bestia sacrificial); o el mentón de una divinidad, de un poeta o un rey. ¿Qué se puede saber de esta moneda? ¿Dónde se encuentra la otra mitad? ¿Habrà una forma para reconocer las dos mitades? ¿Hay alguna señal que ayude a comprenderlo por entero?

La antropología llama símbolo al *signo de reconocimiento entre las dos mitades de un objeto fragmentado*.<sup>84</sup> Es la mordedura en la moneda, el corte transversal y tembloroso de una vasija de cerámica.

Pero ¿qué es el símbolo? Es una pregunta bastante complicada, cuya respuesta puede ayudar a develar la intención de esta investigación: encontrar el símbolo que motivó al autor del fragmento 119 para realizar *su alegoría de la vid*. Para cumplirla tal vez, como Dionisio Areopagita, se deba proceder de un modo negativo: qué no es el símbolo. Se podría decir, de inicio, que el símbolo no es un objeto. La metáfora de la moneda sirve para encontrarle una forma material a lo que no es en sí, lo que no tiene aseidad. El símbolo no es independiente de las cosas que lo rodean, ni de la forma que opera en el sujeto. Por sí mismo no se expresa; no resulta suficiente, para ser comprendido, ni la imagen que asume ni sus manifestaciones en la cultura humana. Es decir, el símbolo no es totalmente objetivo. Por ejemplo, si un perro observa, sentado y quieto, el ondear de cualquier bandera o estandarte, no está

---

<sup>84</sup> Durand, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis*. intr. trad. y notas de Alain Verjat, Barcelona, Anthropos, Autores, Textos y Temas. Hermeneusis, 12, 1993, p.18.

presentando honores a la bandera. Igualmente, si una bandera es devorada por perros en la calle, no por ello la bandera o el estandarte dejan de existir. Así, el símbolo debe de mantener relaciones con los sujetos y con la historia. La palabra *relación* será clave en el análisis simbólico, como se verá más adelante.

Pero hay que tener cuidado con el vínculo que guarda el símbolo con los sujetos, pues no todos los sentidos del símbolo dependen de las vivencias personales o íntimas del sujeto que lo capta. Es decir, el sujeto no atribuye todos sus sentidos al símbolo. Por ejemplo, los dioses de cualquier religión. Éstos, por más que un ateo los aborrezca, no pueden dejar de estar asociados a los actos milagrosos, ni por más que un ferviente religioso los experimente se puede apoderar de ellos o conferirles nuevas propiedades, de acuerdo con su voluntad. Volviendo al ejemplo de la bandera: la relación de sentido que posibilita el ondear de una bandera o un estandarte, esto es, lo que simboliza para una colectividad determinada (*historia, destino, ciclo, muerte, eternidad, etc.*), no es una institución de algunos, ni se encuentra sometida al capricho individual. Por otro lado, como el sujeto no otorga sentidos al símbolo, tampoco accede a ellos como una forma de autoconocimiento o *insight*; profundizar en el símbolo no es una terapia que ayuda al hombre a encontrar y liberar sus propios temores o represiones en el inconsciente. No. En el símbolo se encontrarán también expresiones de humanidad mucho muy antiguas, similares entre los pueblos y las culturas. Tiene algo de historicidad.

Sin embargo, el símbolo no es absolutamente histórico. No está sometido a la convención temporal de los hombres, como aspira la sociología del conocimiento, que convierte al símbolo en un objeto cierto, accesible de un golpe –como una entrada en el diccionario o en la enciclopedia– y aspira a comprenderlo, o a revisar sus cambios y

modificaciones cronológicas y sucesivas. Partir de esta noción sería sumamente equivocado, ya que los símbolos compartidos por diferentes culturas en diferentes tiempos dependerían de un nivel más o menos evolucionado de la civilización, o de distintas etapas históricas que, una vez alcanzadas por todos los hombres, arrojarían resultados casi idénticos en la asimilación de la realidad. Aunque sí hay temporalidad en el símbolo (en el símbolo por sí mismo y su manifestación cultural en distintas latitudes), este no se constriñe a un determinado proceso histórico. El símbolo, si fuera prudente aplicar la imagen heraclítea, *cambiando reposa*.<sup>85</sup> Está en el movimiento, es a la vez, histórico y a-histórico. Permanece en el tiempo y el tiempo lo modifica, pero también escapa del tiempo y se queda inmóvil.

Entonces ¿qué es el símbolo? A ciencia cierta, no se puede decir. Pero, a partir de los elementos que se han revisado (*subjetividad, objetividad, historia*), se podría decir, con el círculo Eranos, que el símbolo es la *subjetividad objetivizada por la historia, en virtud de una objetividad más o menos relativa*.<sup>86</sup> Por ello, el símbolo no es lo que se relaciona, sino *la relación misma*; es la relación del sujeto y el objeto, a través del tiempo.

\*\*\*

---

<sup>85</sup> Fr. 84: μεταβάλλον ἄνα αὐεται καὶ κάματός ἐστι το σ αὐτο σ μοχθε ν καὶ ρχεσθαι. Cf. Plot. 4.8 (6), 114.

<sup>86</sup> Panikkar, Raimon, “Símbolo y simbolización. La diferencia simbólica. Para una lectura intercultural del símbolo”, *Arquetipos y símbolos colectivos*, Barcelona, Anthropos, Autores, Textos y Temas. Hermeneusis, 14, 2004, p. 389.

## Pensar (*en o por*) el símbolo

Ahora, ¿cómo se puede relacionar el hombre con el símbolo? ¿Se puede interpretar? ¿cuáles son las formas de expresar al símbolo?

El hombre se relaciona con el símbolo *siempre y cuando lo viva*. La experiencia debe ser siempre presente en la contemplación del símbolo que se manifiesta. Desafortunadamente, no existe otro tipo de relación con el símbolo, más que por la experiencia vital. Acercarse, deliberadamente, al símbolo, es alejarse de él. Se lee en el *Banquete* de Platón...

ὁ ἔρως ἔμφυτος ἀλλήλων τοῖς ἀνθρώποις καὶ τῆς ἀρχαίας φύσεως συναγωγῆς καὶ ἐχειρῶν οἰῆσαι ἐν ἑκδύον καὶ ἰάσασθαι τὴν φύσιν τὴν ἀνθρώπινην. ἕκαστος οὖν ἡμῶν ἐστὶν ἀνθρώπου σύμβολον (...)

Desde hace tanto tiempo, pues, es el amor de unos a otros innato entre los hombres y restaurador de la antigua naturaleza, que intenta hacer uno solo de dos y sanar la naturaleza humana. Cada uno de nosotros, pues, es símbolo de hombre (...)<sup>87</sup>

... que cada uno *es símbolo de hombre*. La expresión, puesta en boca de un Aristófanes caracterizado, busca interpretación. En el contexto del *Banquete* platónico queda claro: el interlocutor está respondiendo cuestiones sobre el amor, basándose en la teoría genética de Empédocles, que asigna, a cada ser humano, un complemento.<sup>88</sup> Un símbolo, la otra mitad de sí. Sin embargo, si se descontextualiza la frase y se la convierte en una sentencia, surge la duda. ¿Es cada uno símbolo del hombre? ¿Por qué? ¿Se es símbolo de sí porque uno representa a todos los hombres? ¿Cuál es el símbolo? ¿El cuerpo, ese instrumento vital por el

---

<sup>87</sup> Pl. *Smp.* 191 d.

<sup>88</sup> Cf. Arist. *De Gen. An.* (TLG) I. 18. 772b, 10: Ἐμ εδοκλής...φησὶ ἐν τῷ ἄρρενι καὶ ἐν τῷ θήλει οἶον σύμβολον εἶναι, ὅλον δ' ἅ' οὐδετέρου ἀίεσθαι (Empédocles dice que tanto en el varón como en la mujer hay como un símbolo [una mitad por completarse], y que la totalidad no proviene de ninguno de los dos padres).

cual se manifiesta el *alma*, junto con la *materia*? ¿Es el alma solamente? Si fuera el cuerpo mi símbolo, éste cambiaría de acuerdo a los tiempos: del ayer, símbolo de niñez; del hoy, la juventud; del mañana, la vejez. Y si fuera exclusivamente el alma, ¿no estaría limitando el símbolo a lo que yo creo que es el alma, lo que yo percibo en mi espíritu?

En ambos casos, no estaría viviendo el símbolo, lo conceptualizaría. Necesitaría dar luz a términos como *forma*, *materia*, *corporeidad*, *incorporeidad*, *espíritu*. Y en ese preciso instante, me desaprendería del símbolo, como sucede con el texto de Platón, donde el hombre como símbolo de los hombres ya no es un símbolo, sino una referencia, una explicación basada, fundada y dirigida para persuadir. Así pues, el *hombre símbolo* deja de vivir y se transforma en una serie de elementos disímiles (o similares como establecerá Aristófanes más adelante)<sup>89</sup> unidos. Se ingresa, pues, al terreno de la dialéctica, del concepto, no del símbolo. Y aunque probara la realidad del concepto por medio de categorías o silogismos, el símbolo estaría muerto. Del mismo modo, cuando se observa una fogata con profundidad, se participa de la experiencia de la contemplación del fuego. Ponerla en palabras desaprende del fuego, conduce al fracaso de expresar lo inexpressable.

*El símbolo da que pensar.*<sup>90</sup> La frase, tal cual está escrita puede ser entendida ambiguamente: pensar *en* el símbolo o pensar *por* el símbolo. La primera opción hace volver a uno de los problemas de conceptualización del símbolo antes mencionada: la objetividad. Pensar *en* el símbolo lo mata, pues precipita a la conceptualización, a la referencia de lo

---

<sup>89</sup> En el texto del *Simposio* se encuentra, de acuerdo con su traductor castellano: *la única referencia de la literatura ática clásica que reconoce explícitamente la existencia de la homosexualidad femenina*. Cf. Platón, *Diálogos*, III. *Fedón*, *Banquete*, *Fedro*, trad. intr. y notas por C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 2008, p. 226, n. 76.

<sup>90</sup> Ricoeur, Paul, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1982, p. 490.

concreto. Pero si la frase de Ricoeur se refiere a pensar *por* el símbolo, es decir, que por medio del símbolo se desencadena el pensamiento, se está más cerca del objetivo.

La realidad es que el símbolo, por sí mismo, es imposible de interpretar.<sup>91</sup> La hermenéutica con sus criterios metodológicos *enfri*a al símbolo, lo hace sujeto de estudio, le otorga un fundamento a la explicación. La apertura ante el símbolo debe ser total y sin razonamientos, porque inspira, anima; es el soplo que infunde el viejo *entusiasmo* de los griegos, la llama que enciende el estro del poeta. Es el arrobamiento y el delirio, tal como sucede con los ritos místéricos y la iniciación. Mas si se sabe que las prácticas místicas van acompañadas del callar<sup>92</sup> y el símbolo se presenta como una experiencia análoga, entonces, ¿puede expresarse? Tal vez no en términos absolutos, porque el símbolo debe vivirse.

\*\*\*

---

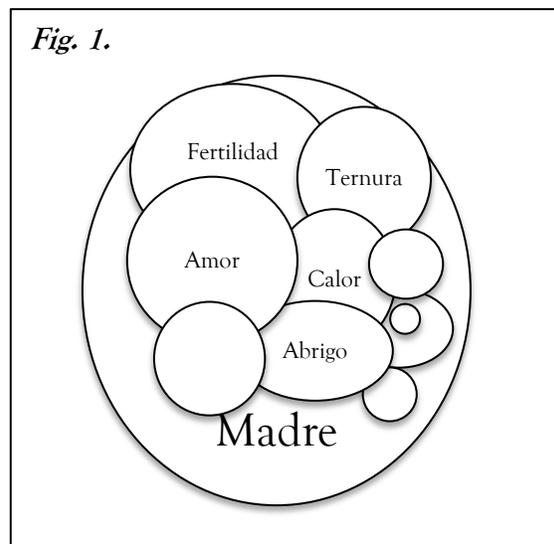
<sup>91</sup> Pannikar, (2004), p. 390.

<sup>92</sup> El punto de partida verbal de la denominación *Mystria* –como también de *Myste* y *Mystikós*– es conformado por un verbo cuyo significado ritual es “iniciar” (*μυεῖν*), una derivación de “cerrar los ojos o la boca” (*μύειν*). Cf. Kerényi, Karl, *Imágenes Primigenias de la Religión Griega. III. Misterio de los Cabiros. Introducción al estudio de los antiguos misterios*, trad. Brigitte Kiemann, Madrid, Sexto Piso, 2010, p. 21.

## Expresarse *por* el símbolo

    Mi madre, niña de mil años,  
    madre del mundo, huérfana de mí,  
    abnegada, feroz, obtusa, providente,  
    jilguera, perra, hormiga, jabalina,  
    carta de amor con faltas de lenguaje,  
    mi madre: pan que yo cortaba  
    con su propio cuchillo cada día.<sup>93</sup>

Octavio Paz, en el poemario *Pasado en Claro* que data de 1974, proporciona un valioso ejemplo para explicar los problemas de comunicación del símbolo. El poeta, en el fragmento seleccionado, utiliza, como punto de partida las relaciones que se establecen con el símbolo *madre*, que es la característica icónica del mundo femenino a través de los tiempos. Madre, símbolo y arquetipo, presente en todas las culturas y en todas sus manifestaciones. Pero *madre*, aunque constante y universal, no tiene solo un sentido; en ella coexisten relaciones



disímiles o incluso antagónicas: tiene tantos sentidos cuantos la humanidad haya expresado: del odio al amor, de la indiferencia hasta el olvido. Paz, sabiendo que es imposible abarcar todos los estímulos al pensamiento que genera la participación del símbolo *-que el símbolo desencadena-*, expresa mediante una sucesión de palabras y metáforas *-tal vez*

*brotadas, consecutivamente, gracias a la asociación libre-*, todo aquello que una sola contemplación suscita súbitamente.

<sup>93</sup> Paz, Octavio, *Pasado en Claro*, en *Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, Tomo xii, p. 84.

En la *fig. 1* se pueden observar un conjunto de relaciones que se desprenden del símbolo *madre*. Este contiene a todos los sentidos que, por analogía, son producto de la vivencia *por la madre* –de acuerdo con diferentes culturas– y su expresión gráfica o poética. *Madre*, entonces, desencadena *fertilidad, abrigo, calor*. Los círculos vacíos podrían representar *ternura, alimento, estrechez, opresión, generosidad, acaparamiento, tiranía, instinto, canto, amor*, y un largo etcétera –muy probablemente inexpresable e inagotable en una figura esquemática– de relaciones múltiples sostenidas con el símbolo.<sup>94</sup>

Sin duda, Paz busca en su poema un recuento cierto de su vida, a partir del diálogo renovado con sus experiencias previas de infancia y juventud. La casa, los abuelos, la madre o el padre forman parte del entramado vital del poeta, quien busca entenderse o dar cuenta de quién ha sido y será. La experimentación de los símbolos lo inspira y procede, de acuerdo con la polisemia de cada uno de ellos, a la traducción de sus sentidos: la expresión en nuevas imágenes, cargadas de metáforas, palabras y conceptos, que congreguen todo lo que el símbolo *da que pensar*.

Así, *mi madre, niña de mil años, / madre del mundo*, correspondería con el sentido de *generatrix*, diosa madre, generadora (que en las mitologías se constriñe en los nombres de Gea, Rea, Hera, Démeter, Isis, Ishtar, etc.), que es, como se sabe, el sentido más antiguo y común entre todas las culturas.<sup>95</sup> La madre tierra que abre su vientre para que el fruto emerja, para que la vida del mundo brote.

---

<sup>94</sup> El tamaño de los círculos vacíos del esquema no tiene que ver con la importancia mayor o menor de cada sentido. Su dimensión fue una cuestión de espacio. Se debería de suponer que cada sentido es simétrico y de idénticas proporciones a los demás.

<sup>95</sup> Cf. *h.Hom.* (TLG) 30, v. 1: *γα αν παμμήτειραν ἀείσομαι, ἠυθέμεθλον, πρεσβίστην* (Cantaré a Gea, *madre-de-todos*, la bien cimentada, la más antigua) y 17: *χα ρε, θεῶν μήτηρ* (¡Salud, *madre* de los dioses). Recordar

En tanto que *huérfana de mí* es sumamente oscuro (tal vez demasiado personal y entonces unívoco y ajeno al estudio del símbolo), dos pares de antítesis se presentan: *abnegada* y *feroz* que manifiestan la opresión y la sumisión, la contradicción asimilada del carácter, y, por otro lado, *obtusa* y *providente*, que se refieren a una misma imagen, el vientre que, a su vez, es estrecho y generoso.

Análogamente, Paz traducirá en formas animales –lenguaje fabulístico– las características de *madre* (la suya y la de todos). Aunque el caso de *jilguera* parezca particular (correspondiendo al origen español de su madre, Josefina Lozano), no lo es. En la experiencia vital del ser humano, la madre desempeña la función de *primera cantora*: de su boca, el niño escucha las canciones de cuna que lo tranquilizan, lo duermen, lo desprenden de las fauces del espanto. En la voz de toda madre está el canto, dulce y primero. Por ello, puede ser simbolizada en pajarillos, ruiseñores, jilgueras o hasta gaviotas, según sea el contexto.<sup>96</sup>

*Perra* entraña significados muy diversos y ambivalentes. En el anverso de *perra* se contienen sentidos positivos como *fidelidad*, *guía*, *guardia*. En el reverso, *perra* puede remitir a términos como ferocidad, avidez, incontinencia e incluso celos.<sup>97</sup> Una buena guía para descifrar la intención de Paz sería contextualizar esa palabra en el uso cotidiano de la lengua castellana, donde, sin duda, es un insulto común contra las mujeres.<sup>98</sup> *Hormiga*, por su parte, tiene carácter netamente positivo; incansablemente laboriosa, soporta su peso multiplicado,

---

también a Hesíodo en *Th.*, vv. 116–118. Esquilo, en su *Prometeo Encadenado*, elimina la referencia mítica, pero sigue reconociendo el origen en la tierra como *paridora de todo* (v. 90): *παμμῆτόρ τε γῆ* (...)

<sup>96</sup> Derek Walcott, en su *Omeros*, dice: *and I felt that I could lift/ that fledgling, my mother, in the cup of my hand/ and settle her somewhere else (...)* (y sentí que podía recoger/ a aquel pajarillo, mi madre, en la copa de mi mano/ para posarlo en otra parte (...)) Walcott, Derek, *Omeros*, Madrid, Anagrama, 1994, pp. 228 y 229 (trad. José Luis Rivas).

<sup>97</sup> Entre los tibetanos, se relaciona con el apetito sensual, la sexualidad y los celos.

<sup>98</sup> Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (DRAE), *perra* significa, entre otras cosas, *prostituta*.

sin queja alguna. *Jabalina* presenta un problema de homonimia: puede ser la hembra del jabalí o bien el asta que lanzan los atletas a distancia.<sup>99</sup> De cualquier forma hay un elemento común en ambas significaciones: lo afilado de la punta y de los colmillos; la aguda herida que provocan.

Posteriormente, Paz rompe la universalidad del símbolo para expresar un recuerdo particular: busca en la memoria esa *carta de amor con faltas del lenguaje* (imagen de mayor profundidad e intimidad, que incrementa el efecto patético del fragmento). Para terminar este ejemplo, de nuevo, *en mi madre: pan que yo cortaba/ con su propio cuchillo cada día*, devuelve el carácter polisémico al símbolo *madre*, al referir la función de guía y nodriza.<sup>100</sup>

Según se ha podido observar, a propósito del fragmento de *Pasado en Claro*, la literatura (y tal vez todo el lenguaje humano) no se expresa mediante símbolos, sino a través de los sentidos que el autor provee a un símbolo determinado. Esto es, participa primero del símbolo, luego extrae la experiencia, después le asigna un valor y refiere lo que en el símbolo se le manifiesta, logrando lo simbolizado. Se inspira en un símbolo y después lo comunica alejándose de él, para convenir, para poder comunicarlo, al darle una propiedad determinada, un sentido claro y preciso, afín a una comunidad que lo comprende y lo asimila, en su circunstancia temporal, de acuerdo con sus sentimientos y, de algún modo o de otro, de sus intenciones como autor. El símbolo, entonces, se traduce y se convierte en algo que ya no es él. El símbolo, que es de naturaleza ontológica, se transforma, primero en

---

<sup>99</sup> Cf. DRAE, s v. *jabalina* 1 (De *jabalín*). 1. f. Hembra del jabalí; *jabalina* 2.(Cf. fr. *javeline*).1. f. Arma, a manera de pica o venablo, que se usaba más comúnmente en la caza mayor, y actualmente en cierto deporte.2. f. Dep. Modalidad del atletismo que consiste en lanzar la jabalina lo más lejos posible.

<sup>100</sup> Cf. Hes. *Th.*, vv. 164-166, donde la diosa inflama en sus hijos la indignación contra Urano.

imágenes y luego en formas epistémicas, como la metáfora, la fábula, la parábola o la alegoría.<sup>101</sup>

Porque si se participara de la totalidad del símbolo, gracias a su polisemia intrínseca, se caería en la última fase de la tesis sobre el conocimiento de Gorgias: no es posible comunicarlo.<sup>102</sup> Pero hay que acotar esta afirmación: es imposible pensar y comunicar todos los sentidos que tiene un símbolo y cómo éstos *explotan* en la mente. Por ello, el poeta elige, reduce y restringe los sentidos del símbolo: crea una imagen simbólica, que tiene, por lo general, anverso y reverso, y que se relaciona con otros símbolos. Una de las maneras más claras para expresar el símbolo es la mitología. Por su dinámica y su polisemia, por su constancia en distintas culturas y su identificación, el mito funciona como la marca original y despliega las operaciones analógicas de relación del símbolo. En otras palabras, *aclara a posteriori la genética y la mecánica del símbolo*.<sup>103</sup> Es la expresión más certera de las relaciones entre el símbolo y lo simbolizado.

\*\*\*

---

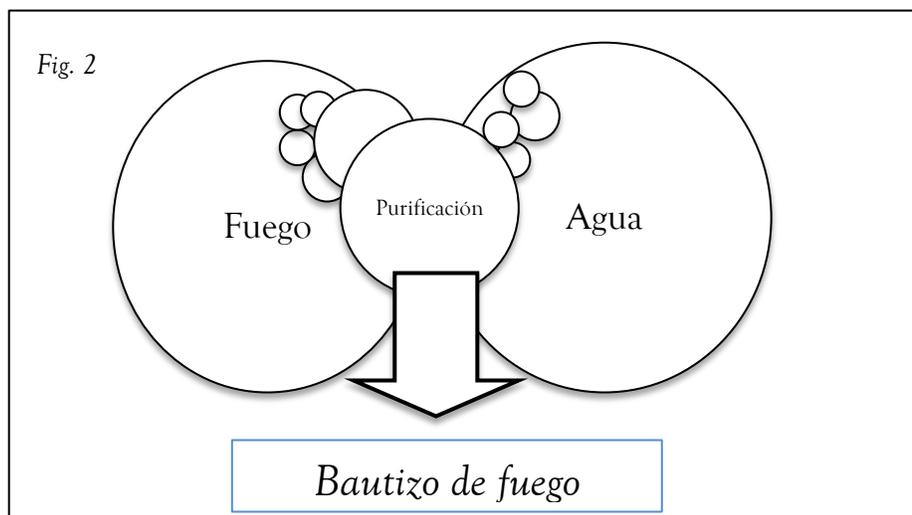
<sup>101</sup> Cf. n. 91.

<sup>102</sup> Sext. *Adv. Math.* VII, 65 (DK, 82B3).

<sup>103</sup> Durand (1993), p. 34.

## Interpenetración y pluridimensionalidad

Si se ha dicho que el símbolo es *la relación misma*, es menester preguntar cómo un símbolo determinado puede relacionarse con otros símbolos, aunque su génesis, naturaleza y derivación, provengan de procesos del imaginario aparentemente diferentes. Muy probablemente, la respuesta se encuentre en los sentidos que comparten distintos símbolos y en las operaciones mentales que los vinculen por analogía. Pero ¿existe la posibilidad de vincular símbolos tan distintos y distantes como el fuego y el agua; como la madre, el lobo y el oso? La interpenetración es el proceso de analogía que se establece entre dos o más símbolos presentes en el imaginario colectivo. Es decir, es una vía ascendente que liga, mediante alguno de los sentidos de un símbolo, a ese símbolo con otro. Se ha dicho, también, que el pensamiento simbólico no opera mediante la lógica, sino que parte de una experiencia abierta y total con lo contemplado. La vivencia en el símbolo, lo que se piensa *por* él, es decir, su polisemia y constancia, permite trazar puentes o conexiones con otras formas simbólicas (*fig. 2*). Sin embargo, se debe tener cuidado: muy probablemente, la vinculación de dos símbolos no ocurre de manera consciente o deliberada, sino que parte de la contemplación del símbolo mismo, de las posibilidades de sentido que otorga. Frente al fuego, se puede pensar en una de sus relaciones, la purificación. *Purificación* es un sentido que comparten otros muchos símbolos. En este caso, se supondrá que, en un individuo, la vinculación ocurre con el símbolo *agua*. Derivado de esta experiencia del símbolo y su interpenetración, el individuo crea la metáfora *bautizo de fuego*:



Indudablemente, en este caso, el símbolo *fuego* no pierde las características esenciales que lo hacen distinto a símbolo *agua*: el fuego simboliza la *purificación por la comprensión, hasta su forma más espiritual, por la luz y la verdad*; el *agua simboliza la purificación del deseo hasta su forma más sublime, la bondad*.<sup>104</sup> Esta representación de interpenetración, a partir del sentido de *purificación* puede observarse en los actos rituales de diferentes culturas, tanto en el plano microcósmico (ritos iniciáticos que incluyen pasar por fuego o regresar tras una ablución), como en el macrocósmico (diluvios e incendios que expían a las sociedades).

Existe otra forma de lograr la interpenetración de distintos símbolos. Jung, en su trabajo *Psicología y Alquimia*, pudo comprobar que muchos de los sueños de sus pacientes encontraban eco con textos e imágenes efectuadas en tiempos de los alquimistas, lo cual permitía trazar una línea del imaginario en cuanto a símbolos colectivos.<sup>105</sup> Así, las manifestaciones del inconsciente, su represión o exacerbación del yo, los miedos y traumas profundos, se esconden en símbolos comunes (animales, plantas, herramientas, formas

<sup>104</sup> Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986. pp. 513 y 514.

<sup>105</sup> Jung, C. G., *Psicología y Alquimia*, trad. Alberto Luis Bixio, México, Tomo, 2007.

geométricas, etc.) percibidos por la consciencia. A veces, también, los sueños representarán, mediante formas simbólicas, a los arquetipos, como el de la madre, cuyas connotaciones simbólicas se han revisado.

¿Cómo se vincula la madre, efectivamente, con el oso y el lobo? La respuesta está en el proceso de la ensoñación. En los sueños, la madre viene simbolizada a veces por el oso. Este animal representa *todos los instintos que el soñador ha concentrado y proyecta sobre la madre: el oso es una personificación de su fijación infantil sobre la imagen maternal. Que el oso permanezca como animal instintivo por excelencia quiere decir que los instintos del soñador no se han desarrollado aún, resultan todavía primitivos y están enteramente gobernados por el deseo infantil de ser mimado y acariciado.*<sup>106</sup> A veces, la madre también puede ser aludida con el símbolo del lobo, en su carácter de ferocidad: *predador, voraz, coloca al soñador frente al carácter contradictorio de los instintos, pues el deseo de ser mimado y protegido por su madre tropieza precisamente con lo opuesto, el furor indomable y la aspereza ardiente de los instintos.*<sup>107</sup> Es decir, el oso y el lobo pueden representar la fuerza negativa de la madre, que somete con fiereza, que impone sus fuerzas sobre el yo del soñador, que lo obliga a reprimirse. Por este proceso del imaginario se logra la interpenetración: madre, oso y lobo se vinculan y forman el símbolo *madre-os-lobo*.

Parece pertinente, para hablar de la pluridimensionalidad característica del símbolo, recordar el fr. 67 de Heráclito:

Dios es día-noche, invierno-verano, guerra-paz, hartura-hambre (todos los opuestos, éste es su significado); cambia como el fuego, al que, cuando se mezcla con los perfumes, se denomina de acuerdo con la fragancia de cada uno de ellos.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Chevalier (1986), p. 676.

<sup>107</sup> *Idem*.

<sup>108</sup> Heraclit. 67: ὁ θεὸς ἡμέρη εὐφρόνη, χειμῶν θέρος, πόλεμος εἰρήνη, κόρος λιμός (τὰναντία ἅπαντα: οὗτος ὁ νοῦς), ἀλλοιοῦται δὲ ὁκωσπερ (πῦρ), ὅποταν συμμιγῆ θνώμασιν, ὀνομάζεται καθ' ἡδονὴν ἐκάστου.

*Dios*, unión de contrarios múltiples, explosión hacia lo infinito, multiplicación indeterminada; *Dios* es la suma conjunción de todos los contrarios y cada uno de ellos participa de su divinidad (el hambre y la hartura son divinas, así el invierno y el verano). Si en el texto heraclíteo se cambiara la palabra *Dios* y se colocara en su lugar *símbolo*, se podría explicar la pluridimensionalidad: dos o más sentidos que los símbolos guardan dentro de sí, que pueden ser contrarios, bipolares, o participar del principio del tercero incluido.<sup>109</sup> Como las *kalendas*, que tienen días fastos y nefastos. Otro ejemplo que ayuda a definir esta relación de contrarios es el Tarot (fig. 3). Aunque las relaciones simbólicas que guardan las cartas, desde el color, la forma, los elementos mínimos, son casi infinitos (porque cada carta *da que pensar* y luego se combina con otras), la posición en la que se tira cada carta determina si el sentido es positivo o negativo:



<sup>109</sup> Es decir, una complementariedad posible entre los seres, una solidaridad universal, que se percibe en la realidad concreta de la relación entre dos seres o dos grupos de seres, entre muchos más de dos. Cf. Chevalier (1986). p. 25.

Las dos tiradas del *Loco*, arcano mayor sin número, manifiestan una esencial bipolaridad, o la síntesis de los contrarios, la cara diurna y nocturna: habitualmente su figura adquiere el sentido negativo de *fármaco*, echado de la comunidad por el bien de la misma (el desigual, el tonto que, al no conocer el límite entre la razón y la demencia, obra las mayores impertinencias y desvaríos), también de los proyectos mal realizados por inconsciencia o estupidez y falta de visión, del irresponsable que no tiene un sitio en el mundo y que tendrá un destino nefasto, del quien persiste en el error. Pero esto no es *todo* lo que el *Loco* simboliza, no es suficiente para delinear su figura. Hay que buscar la cara diurna del *Loco*. Por supuesto, y es importante notarlo, su símbolo tendrá constancia, pero será observado bajo otra luz, como quería Funes.<sup>110</sup>

Así, esta carta, dentro de su polisemia, también se relaciona con el viaje desentendido, viajero que se inicia sin miedos y sin volver la vista atrás (¿Orfeo?). El *Loco* camina no importándole el desgarrar de su ropa. El gato que busca detenerlo, sin conseguirlo, tiene (en la carta original del Tarot de Marsella)<sup>111</sup> el mismo color *carne* que las piernas, las manos y la faz del *Loco*. Por ello, el gato tal vez viene a simbolizar las diversas cargas humanas, que hincan sus uñas en el hombre, provocándole un dolor agudo similar a la sensación de angustia. Los pesares y los sentimientos de pérdida intentan detener al caminante, hacerlo volver de la senda que él mismo desconoce. Pero no se detiene, sabe que debe continuar su viaje. ¿Para qué? Tal vez, por ejemplo, tener dones en la tierra (manifestados en las tres plantas blancas y tres verdes que brotan) no sea el verdadero fin de la vida. Tal vez, llenar el

---

<sup>110</sup> No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma: le molestaba que el *perro* de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el *perro* de las tres y cuarto (visto de frente). Borges, Jorge Luis, "Funes el Memorioso", *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1999, p. 134.

<sup>111</sup> Cf. Marteau, Paul, *El Tarot de Marsella*, trad. M<sup>a</sup>. Luz González, Madrid, EDAF, 2009, pp. 131-135.

fardo de aire sea lo mejor. Así, por su carácter subversivo, el *Loco* se transforma en el visionario, tan amado por la literatura del Romanticismo.<sup>112</sup> Ese loco que sabe que *nada es para siempre*, ni las reglas sociales ni el destino; él, iluminado por la borla roja que remata su extraño tocado amarillo –su consciencia–, tal vez haga pensar en las palabras de Esquilo: ἐεὶ κέρδιστον εὖ φρονοῦντα μὴ φρονεῖν δοκεῖν.<sup>113</sup>

Gracias esta doble (o triple) cara que la pluridimensionalidad revela del símbolo, el imaginario proyecta sentidos inesperados. Por ello, es posible que surjan relaciones novedosas de un símbolo con otro, interpenetraciones inéditas o, al menos –y para la lógica– totalmente extrañas. La pluridimensionalidad ratifica uno de los aspectos característicos del símbolo: la polisemia. Como se ha dicho, el símbolo no es unívoco, no guarda un solo sentido. ¿Para qué hablar de pluridimensionalidad e interpenetración en el caso del fragmento 119? Para reconocer al símbolo se debe intentar comprobar las relaciones de sentido propias y compartidas con otros símbolos.<sup>114</sup> La pluridimensionalidad se manifestará en la características de la vid en el fr. 119: *joven-vieja, fértil-desechada, de bellos racimos-de frutos ácidos e inmaduros*, lo que permitirá que la *vid* se interpenetre con otros símbolos, generando nuevas relaciones simbólicas, que no son gratuitas ni completamente arbitrarias, sino que se insertan en el contexto del imaginario colectivo y fueron desarrolladas por diversas culturas en el mundo occidental, desde el tiempo del autor del fragmento hasta nuestros días.

\*\*\*

---

<sup>112</sup> Cf. Keats, *La Caída de Hiperión: Tienen los locos sueños donde traman/elíseos de una secta. Y el salvaje vislumbra/ desde el sueño más profundo/ lo celestial. Es lástima que no hayan/transcrito en una hoja o en vitela/ las sombras de esa lengua melodiosa/ y sin laurel transcurran, sueñen, mueran* (trad. Gabriel Insuasti).

<sup>113</sup> *Porque es muy ventajoso, siendo sensato, parecer no serlo.* Cf. A. Pr, 386–387. Cf. Chevalier (1986), pp. 654-656.

<sup>114</sup> Jung las llama *afinidades esenciales*. Cf. Jung, Carl Gustav, *Psychologie et religión*, París, 1958, p. 147.

## Ejercicio de interpretación y el problema de lo simbolizado

Dixo: “El león d’ España  
de sangre fará camino  
(d)el lobo de la montaña  
dentro en la fuente del vino.”

Si el cuarteto anterior fuera un texto fragmentario, incompleto, y no hubiera manera de encontrar los trozos faltantes que ayudaran a encontrarle explicación o contexto, se tendría que emprender la aventura de la interpretación. A primera vista, lo que se puede decir sobre este supuesto fragmento es que el cuarteto formaba parte de un poema más amplio, que narra una acción enigmática llevada a cabo por un personaje oculto bajo la imagen del *león de España*. Por supuesto, se diría que es un poema escrito en castellano antiguo (*dixo, d’, fará*); compuesto en cuarteras estróficas de octosílabos, con ritmo interno acentuado en las sílabas quinta y séptima, y rimado en estructura ABAB. Esta información serviría para establecer la estructura externa del fragmento hallado y, con ello, vincularlo con algún tipo de poesía conocida o popular en una época determinada. La información, auxiliar indispensable, permite definir el marco contextual del autor o la tradición en la que se suscribe. Pero, sin ánimo de exagerar, lo realmente importante del fragmento sería saber qué dice, qué refiere, cuál es el mensaje que esconde entre las imágenes colocadas en su forma poética. En suma ¿qué simbolizan?

El camino sería (de nuevo, si se careciera de todo marco histórico o literario) buscar la razón y la relación de las imágenes. Una primera suposición sería que el fragmento hallado se expresa mediante una alegoría. La alegoría, como metáfora continuada, despliega su campo de acción frente a nuestros ojos. Las cuatro metáforas que nutren el esqueleto de la alegoría son:

- a) *León de España.*
- b) *El camino de sangre.*
- c) *El lobo de la montaña.*
- d) *La fuente del vino.*

De las cuatro metáforas que se encuentran en este cuarteto, sólo dos están revestidas de un carácter enigmático, las otras dos no. *Camino de sangre* es una metáfora aplicada al crimen y *fuente del vino* es el lugar definitivo donde caerá el cuerpo del lobo muerto. El trabajo de análisis recae sobre otras dos metáforas. *El león de España* ¿Con qué se relaciona? ¿De dónde proviene la relación? ¿Deriva de la contemplación de la naturaleza? Hasta donde se entiende, nunca han existido leones en la Península Ibérica. Contrario a lo que se podría suponer, el reino de León no fue nombrado así por contar, entre su fauna, con el mal llamado *rey de la selva*.<sup>115</sup> ¿Por qué dar a alguien el epíteto *león de España*? La respuesta podría encontrarse en el símbolo del león. Aunque se revisará muy brevemente, se establecerá un mapa de relaciones de sentido derivado del símbolo *león*.

El león es la imagen simbólica del poder, del sol, del oro, de la fuerza de la luz y el verbo. Todos estos sentidos hallan eco en los gestos y atribuciones de las diferentes divinidades que se sirven del león: Vishnú (el *hombre-león*),<sup>116</sup> el Buddha de la Humanidad (*león de los Shakyas*),<sup>117</sup> Cristo (*león de Judá*).<sup>118</sup> Simboliza, a la par, a los reyes y la justicia efectiva, pero también a la imposición por la fuerza y la tiranía. En la heráldica casi siempre es representado

---

<sup>115</sup> Al parecer, el nombre de León proviene de la estancia de la legión romana que se estableció allí. La derivación aceptada es *Legio>leio>león*. Cf. Wenceslao Álvarez Obianca y Secundino Serrano, *Crónica Contemporánea de León*, La Crónica de León, León, 1991.

<sup>116</sup> El hombre-león -Narasinja- es uno de los diez avatares de Vishnú. Cf. Govindarajan, *Garuda puranam*, Chennai (India), New Horizon Media, 2007, 1,86,10-11.

<sup>117</sup> *El Libro Tibetano de los Muertos*, México, Lectorum, 2004, p. 41.

<sup>118</sup> Cf. Ap 5, 5: *el León de la tribu de Judá, el Retoño de David; él podrá abrir el libro y sus siete sellos.*

con el único sentido de monarca.<sup>119</sup> Por ejemplo, el escudo de armas español –completo–, contiene, en su parte superior, (bajo el lema: A SOLIS ORTV VSQVE AD OCCASVM) una torre, cuya base es la corona española. Emergiendo de la triple almena, hay un gran león rojo, quien sostiene, en la garra diestra, una espada de plata ornada de oro y en la otra un mundo centrado y cruzado, la llamada *cimera de España*.<sup>120</sup>

Partiendo de este breve recuento del extensísimo análisis que debiera conllevar el símbolo *león*, se puede establecer una postura con respecto a la metáfora *el león de España*. ¿El poeta, necesariamente, tuvo que contemplar al león, adentrarse en el símbolo? La elección del poeta pudo no depender, necesariamente, de su experiencia con el símbolo del león, sino, como podría entreverse, de la heráldica. La heráldica petrificó los símbolos en relaciones bívocas (anverso, reverso) que conservan un grado básico de pluridimensional (las columnas, la torre, la espada; el águila, la flor de lis; las formas geométricas o los colores mismos) y que dan cuenta de aspectos sociales, de rango e importancia. Además de la heráldica, ayuda, sin duda, para *cercar* los posibles significados de león, la especificación: *de España*, marca o guiño de comprensión que dejó el autor de este fragmento. El león es, como se ha dicho, la simbolización de un monarca. Ya restringiendo todas las opciones, el poeta ha elegido a una sola de las múltiples significaciones que puede albergar el símbolo *león*, tomó la imagen y creó una metáfora ¿Quién es el monarca? Imposible saberlo, en el supuesto estado de las cosas.

---

<sup>119</sup> Cf. De Cadenas y Vicent, Alonso, *Diccionario heráldico: términos, piezas y figuras usadas en la ciencia del blasón*, Madrid, Hidalguía, 1976.

<sup>120</sup> URL: <http://www.heraldicahispanica.com/ArmasR.htm>

Corresponde revisar la metáfora el *lobo de la montaña*. El *lobo* representa los poderes de lo oscuro,<sup>121</sup> de los infiernos (en algunas culturas desempeña el papel de psicopompo<sup>122</sup> aunque, por ejemplo, entre los mongoles tenga un carácter netamente celeste, como ancestro de Genghis Khan).<sup>123</sup> Pero por su conexión con lo oscuro y las fuerzas salvajes, el desenfreno y la devastación (y por el canibalismo), los griegos asociaron a este animal con rituales de paso, como en el caso de las Liceas, donde el sujeto iniciado se convertía en un *hombre lobo*. Algunas divinidades también adquirieron formas oscuras *-lobunas-* como Zeus *Lykaios*, Apolo Licio o Pan Licio.<sup>124</sup> En la *Divina Comedia*, una loba flaca y marcada es la última de las bestias que intentan desviar a Dante de su camino y la que casi lo arroja de nuevo a la selva.<sup>125</sup> *Lobo* simboliza la fuerza y el ardor en la batalla. Es la imagen de la cofradía de guerreros que nunca se separa, de las facciones, de los nobles.<sup>126</sup> En suma, se puede establecer que la imagen simbólica del lobo es antagónica a la del león. Enemigos confesos, como también ocurre en el poema, tuvieron que enfrentarse.

La acción narrada en el fragmento, perteneciente a un pasado muy remoto, supone la muerte del lobo por las garras de quien llegó a ser, después, el *león de España*. El crimen está cumplido. Por supuesto se tiene que elegir, del mismo modo que hizo el poeta (hasta ahora

---

<sup>121</sup> La más amplia exposición del símbolo *lobo* se encuentra en Durand, Gilbert, *Las Estructuras Antropológicas del Imaginario*, trad. Víctor Goldstein, México, Fondo de Cultura Económica, 2006. La primera imagen que tengo del lobo como ser oscuro proviene de mi lectura infantil de *La Historia Interminable* de Michael Ende, en donde el lobo *-Gmork-* es un enviado de la Nada para asesinar a Atreyu, el elegido para salvar *Fantasia*.

<sup>122</sup> Cf. Durand (2006), pp. 90 y ss.

<sup>123</sup> Cf. Eliade, Mircea, *De Zalmoxis a Gengis-Khan. Religiones y folklore de Dacia y de la Europa Oriental*, Madrid, Cristiandad, 1985, pp. 34 y ss.

<sup>124</sup> Sobre las fiestas Liceas, cf. Burkert, Walter, *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, trans. Peter Bing, Berkeley and Los Angeles, University of California, 1983, pp. 84 y ss.

<sup>125</sup> Alighieri, *La Divina Comedia*, vv. 31-61. Cf. Chevalier (1986), p. 653.

<sup>126</sup> Según Hesiquio, *daos* era la voz frigia para *lobo*. Los dacios se llamaban a sí mismos *lobos* o los *semejantes a los lobos* y de acuerdo con M. Eliade el nombre deriva de una fraternidad guerrera. Cf. Eliade (1985), pp. 26 y ss.

anónimo), qué sentido relacionar con *lobo*. Si este sentido opera con relación al león, es decir, si es su anverso, los sentidos de *noble* y *desenfreno* saltan a la mente. El lobo fue a dar a *la fuente de vino*, ahí cayó muerto. El *desenfreno*, el placer del vino, es la tumba del lobo. Pero, de nuevo, no se puede saber quién es el noble, o cuál fue la razón por la que el *rey-león* lo mató (*camino de sangre*), mucho menos de qué trata el fragmento, más allá de la acción alegorizada. Pero, al menos, se logró interpretar, con base en el análisis, los sentidos que se esconden tras las imágenes simbólicas, careciendo de toda información de tipo histórico. Sin embargo, continuando con el caso supuesto del fragmento, imagine el lector que se pudo hallar, años más adelante, el resto del poema:

Non quiso más declarar  
Merlín el de gran saber:  
yo quier paladinar  
como puedan entender:

el león de la España  
fue el buen rey, ciertam(i)ente;  
el lobo de la montaña  
fue don Juan, el su pariente;

e el rey, quando era niño,  
mató a don Juan el Tuerto;  
Toro es la fuente del vino  
a do don Johán fue muerto.<sup>127</sup>

Ahora se sabe que el fragmento puede ser atribuido a Rodrigo Yáñez, *notador* de un poema cronístico incompleto acerca del rey de Castilla, Alfonso XI. El autor parece anticiparse al problema de la interpretación. ¿Cómo es que la profecía de Merlín, a todas luces extranjera y extraña –reminiscencia de los poemas artúricos–, incide en la vida de Castilla? El notador sólo conocía la profecía y a su autor. Con estos elementos y, claro, con

---

<sup>127</sup> Poema de Alfonso Onceno, *Profecía de Merlín*, estrofas 243–247.

un contexto más amplio, se arriesgó a dar a entender el poema a sus escuchas. Sabiendo lo complejo de la situación, bien se cuidó. Eligió el término *paladinar*, voz que alude a la *labor temeraria*, al valor aplicado para alcanzar una proeza. Tal vez sabía que no estaba diciendo la verdad, pero se atrevió a buscar una solución: interpretar lo que parecía, a los oídos de un lector-escucha perito, lo más correcto. Compartía con él un código, imposible de quebrar. Para el estudioso moderno, las arenas del tiempo sepultaron las referencias, dejándolo al borde de la ignorancia. La interferencia de las eras no le permite comprender el mensaje original. Con todos los errores que conlleva, con todo el miedo que genera, se debe interpretar el poema.

Al final, la interpretación que da Rodrigo Yáñez a la *Profecía de Merlín* no es del todo lejana a la establecida en este ejercicio. El *león de España* es un monarca, en este caso, Alfonso Onceno; el *lobo de la montaña*, un noble desenfrenado, Don Juan el Tuerto. El poeta no hizo un análisis sobre el símbolo, sino del sentido misterioso de la *Profecía*. Fue labor de este ejercicio *descongelar* el símbolo *león* o *lobo* de las restricciones impuestas por la alegoría. Con todas las posibilidades presentes para asignar un sentido específico a la imagen simbólica, se eligió la posibilidad más verosímil. Podrá pensarse que resulta muy sencillo fundar la pertinencia del análisis simbólico en este ejemplo, pues se procede con previo conocimiento y que los múltiples sentidos fueron dirigidos a partir del resultado final. Pero no es así. Lo cierto es que hay una selección *natural* o *contextual* que origina la creación poética -una relación entre lo simbolizado y la circunstancia, entre lo universal y lo específico-. El mismo poema orilla al contexto e intenta mostrarse, de acuerdo con él, en su totalidad.

\*\*\*

## Segunda parte: Análisis del símbolo de la vid

Es menester, pues, *sacar del congelador* al símbolo alegorizado. Se podrá observar, en la siguiente exposición que, para los fines que persigue el análisis simbólico, las dos opciones de lectura propuestas por los estudiosos para interpretar la referencia a la vid utilizada en el fr. 119 L-P son insuficientes, pero válidas. En otras palabras, considerar que la vid empleada es o exclusivamente un símbolo erótico o político no es el fin del análisis simbólico. La interpretación, derivada del análisis simbólico, dependerá, naturalmente, del contexto y la intencionalidad del texto y el autor. Sólo terminando estos ejercicios se podrá tomar una postura al respecto.

A continuación se exponen los sentidos relacionados con el símbolo de la vid.<sup>128</sup>

### Árbol divino

El Árbol de la vida fue representado por las culturas más antiguas como una vid, cuyo fruto representa a cada hombre. Del mismo modo que las edades del hombre, las uvas transitan por un proceso de juventud, madurez y fermentación. El generador de vida en el paraíso Camita es la vid. Los Edenes, los Jardines del Paraíso erigen, en su centro, una vid, donde los dioses reposan: en el Papiro de Nu, Manes dice que se sentará bajo su propia vid; el Jardín de Aaru es el jardín de la uva y el dios Osiris está sentado, a veces -en Naos-, bajo la vid, de la cual penden vastos racimos. Osiris, por ello, se identificará con la vid y su hijo Horus con los sarmientos. Esta imagen del padre y el hijo incidirá en el empleo cristiano de

---

<sup>128</sup> Se siguieron y profundizaron, cuando fue posible, los trabajos de Chevalier (1986), pp. 1067-1070 y de Lurker, Manfred, *Diccionario de Imágenes y Símbolos de la Biblia*, El Almendro, Córdoba, 1994, pp. 242-243.

la vid, que modificará la relación: Dios es el viñador y Jesús la verdadera vid. Entre los mesopotámicos, el sarmiento era identificado con la llamada *hierba de la vida*; los sumerios tenían, por signo ortográfico de *vida*, una hoja de vid. Para los mandeos, el árbol divino está afuera de los mundos. Y si la vid rodea el cielo y las uvas representan a las estrellas se transforma en un árbol macrocósmico. El Rabbí Aibú sostenía que el Árbol del Conocimiento era una vid y el fruto prohibido, aquel que Eva comió, por el cual comenzó el éxodo paradisíaco, era una uva.<sup>129</sup>

Si la vid representa el árbol de la vida, las culturas antiguas le confirieron propiedades femeninas. De ahí que la madre, la *generatrix*, sea identificada como un árbol del tipo que, para propiciar los nacimientos, guarda bajo la tierra (el vientre) la semilla y espera pacientemente su florecimiento. La Madre Tierra es una de las divinidades más antiguas del Mediterráneo. Tiene distintos nombres, según la cultura: Gea entre los griegos, Ga-Tum-Dug en el Lagash mesopotámico, Geshtin-anna, diosa asirio-babilónica de la vid.<sup>130</sup> El hombre primitivo observó y comprendió, en algún momento de la historia, que, con el fin de generar vida, la madre tierra debía de ser fertilizada con un fluido, de procedencia también divina.<sup>131</sup>

Los fluidos divinos en la antigüedad eran, principalmente, tres, que repercutían de distinta manera en todas las actividades y desarrollo del hombre: agua de lluvia, que hacía nacer al cultivo (además de ser la bebida imprescindible para asegurar la continuidad de la

---

<sup>129</sup> Gn R. 19. 8.

<sup>130</sup> Cf. Goodenough, E. R., *Jewish Symbols in the Greco-roman period*, vol. 5, New York, Pantheon, 1956, p. 130. Geshtin-anna se convirtió en Nina, diosa de las aguas. Pa-Geshtin Dug la suplantó como dios de la vid.

<sup>131</sup> *Idem*.

vida humana), la leche materna y el semen.<sup>132</sup> Todos estos símbolos del fluido divino eran buscados por el hombre, pues el control de la vida y su continuidad, al poseerlos, estaban asegurados. Adquirir el fluido divino permitía la tranquilidad, la estabilidad económica, así como la salvaguarda de la vida humana.<sup>133</sup> Con el paso del tiempo, todos estos símbolos se congregaron en uno: la vid y el vino sacramental. Pero ¿por qué se dice que la vid –siendo una planta– unifica todos los símbolos del fluido divino? La transformación de la antigua diosa de la vid babilónica en la diosa de las aguas puede sustentar esta teoría; de igual modo, la palabra sánscrita *soma* ayuda a fundamentar el doble sentido de este símbolo: el *soma* terrestre es la vid y el *soma* líquido su jugo. Pero son, vid y vino, uno solo. El símbolo se desdobra de acuerdo con su proceso de desarrollo. *El néctar dorado* –el *soma* líquido– es la bebida de los dioses, en la que se contiene la inmortalidad.<sup>134</sup> Calipso, en un pasaje muy famoso de la *Odisea*, le ofrece al héroe una copa de néctar.<sup>135</sup> De esta manera se piensa que la vid adquirió un carácter de símbolo doble: ctónico (árbol y fruto) y acuático (el futuro jugo, el vino), recibiendo, en éste último, la conjunción de los fluidos divinos.<sup>136</sup>

Para los pobladores del Medio Oriente, principalmente los que habitan la región de Canaán (Israel, Palestina, el Líbano), la vid es un árbol sagrado. Noé fue el primero en plantar una vid, por designio directo de Dios, tras la devastación provocada por su ira materializada en el Gran Diluvio.<sup>137</sup> Moisés, luego de separar las aguas y ver libre a su pueblo de la esclavitud, atravesó el desierto y envió a algunos hebreos a explorar la tierra de Canaán

<sup>132</sup> Barnett, R. D., “A Winged Goddess of wine in electrum plaque”, *Anatolian Studies* 30, 1980, pp. 169-178.

<sup>133</sup> Unwin, P. T. H., *Wine and the Vine*, London, Routledge, 1996, p. 35.

<sup>134</sup> *Idem.*

<sup>135</sup> Cf. Hom. *Od.* 5, 198-199: ἀντὶ δ’ ἀντίον ἴζεν Ὀδυσσεύς θείοιο, / τῇ δὲ παρ’ ἀμβροσίην δμοφαὶ καὶ νέκταρ ἔθηκον (ella se sentó frente al divino Odiseo/ y las criadas le sirvieron ambrosía y néctar).

<sup>136</sup> Younger, W, *Gods, Men and Wine*, London, The Wine and Food Society, 1966, p. 215.

<sup>137</sup> Gn 9, 20-28.

y ver si era fértil, si algún pueblo la habitaba, o cómo eran las ciudades. Moisés les pide, también, traer un producto de aquella región. Los exploradores le llevaron una planta de vid.<sup>138</sup> Esta planta, pues, adquiere el sentido fundacional, derivado del plan divino.

La vid y su producto, como bebida divina, parecen no tener eco entre los hebreos. Sin embargo, en el Antiguo Testamento se encuentran pruebas de esta vieja relación –referidas siempre a dioses paganos– en la fábula de Jotám...

7 Se lo anunciaron a Jotam, quien se colocó en la cima del monte Garizim, alzó la voz y clamó: “Escúchenme, señores de Siquem, y que Dios os escuche:

8 Los árboles se pusieron en camino para ungir a uno como su rey. Dijeron al olivo: “Sé tú nuestro rey”.

9 Les respondió el olivo: “¿Voy a renunciar a mi aceite con el que gracias a mí son honrados los dioses y los hombres, para ir a vagar por encima de los árboles?”

10 Los árboles dijeron a la higuera: “Ven tú, reina sobre nosotros”.

11 Les respondió la higuera: “¿Voy a renunciar a mi dulzura y a mi sabroso fruto, para ir a vagar por encima de los árboles?”

12 *Los árboles le dijeron a la vid: “Ven tú, reina sobre nosotros”.*

13 *Les respondió la vid: “¿Voy a renunciar a mi mosto, el que alegra a los dioses y a los hombres, para ir a vagar por encima de los árboles?” (...)*<sup>139</sup>

.. y en un texto del Deuteronomio:

Dirá entonces: ¿Dónde están sus dioses, roca en que buscaban su refugio los que comían la grasa de sus sacrificios y bebían el vino de sus libaciones?<sup>140</sup>

Ambos ejemplos podrían ser la expresión residual de un período muy antiguo de la religiosidad hebrea, a un momento de tránsito entre el politeísmo y la aceptación de un único Dios. Cuando el culto monoteísta hebreo triunfe, Yahveh, incognoscible e innombrable, será despojado de toda relación con los deseos humanos. Yahveh no bebe vino, no tiene sed, no busca los deleites. Sólo mantendrá un rasgo humano; la cólera, vertida sobre

---

<sup>138</sup> Nm 13, 17-19.

<sup>139</sup> Jue 9, 7-13. Las cursivas son mías.

<sup>140</sup> Dt 32, 37-38. Las cursivas son mías.

la Creación por culpa de los yerros humanos. En el contexto griego, es bien sabido que sus dioses tampoco beben vino. La vid parece no pertenecer a esta categoría de *árbol sagrado*, ni el vino a una *bebida divina*. Pero es una afirmación temeraria, porque el vino procede de un dios. El último de los doce olímpicos, un extranjero, Dionisos.

En los primeros versos de las *Bacantes*, Eurípides narra el origen del dios:

Me presento como hijo de Zeus,  
en este país de los tebanos, yo Dionisos (...) <sup>141</sup>

Y tras hablar de su origen frigio –supuesto por la conjunción de dos elementos etimológicamente ajenos: *Dio* (genitivo, *de Zeus*) y *nysos* (tal vez del frigio o tracio *nysē* en su forma masculina y que significaría *muchacho*)–, procede a enumerar los lugares que recorrió para, por fin, llegar a Tebas:

Dejando atrás los campos auríferos de los lidios y los frigios,  
las planicies de los persas asaeteadas por el sol y los muros bactrianos,  
pasando por la tierra de crudo invierno de los medos y por la Arabia feliz,  
y por toda la zona del Asia (...)  
he llegado en primer lugar a esta ciudad de los griegos (...) <sup>142</sup>

Que el dios se asiente en Tebas y con ello entregue los dones de la vid a los hombres, resulta análogo al robo prometeico del fuego. El acto dionisiaco es sumamente relevante para considerar a la vid como una planta divina: llegar es dejar huella, dejar una marca sobre la tierra. Dionisos, la vid, *se siembra* en Grecia y origina una nueva relación entre hombres y dioses, materializada en la fundación un santuario (lugar de adoración) y en la introducción

---

<sup>141</sup> Eur. *Bacch.* vv. 1, 2: ἤκω Διὸς παρὰ τήνδε Θηβαίων χθόνα / Διόνυσος (...)

<sup>142</sup> *Idem.* vv. 13-17: λιπῶν δὲ Λυδῶν τοὺς πολυχρύσους γύας / Φρυγῶν τε, Περσῶν θ' ἠλιοβλήτους πλάκας / Βάκτριά τε τείχη τήν τε δύσχιμον χθόνα / Μήδων ἐπελθὼν Ἀραβίαν τ' εὐδαίμονα / Ἀσίαν τε πᾶσαν (...) y v. 20: ἐς τήνδε πρῶτον ἦλθον Ἑλλήνων πόλιν, (intr. trad. y notas de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado, en Eurípides, *Tragedias. III. Helena, Fenicias. Orestes. Ifigenia en Áulide. Bacantes. Reso.* Madrid, Gredos, 2008, pp. 347 y 348).

de un ritual que cambiará, radicalmente, el modo de experimentar la divinidad, los misterios dionisiacos. Análogamente a los actos de Noé y Moisés, el dios imberbe trae la vid para fundar un recinto sagrado y trazar una especie de *alianza* con lo divino. Como Prometeo, pues, Dionisos favorece a los humanos, al darles un medio de contacto con lo sagrado y un motivo de alegría o de alivio para las penas que se suceden, una a una, en este mundo. El objeto clave de esta *alianza* es un *tirso*, de origen hitita, lengua en la que *tirso* significa *sarmiento* y es representado con una rama de vid. El árbol divino, dador de vida, vínculo entre hombres y dioses, objeto de alianza, la *vid*, muestra sus relaciones simbólicas.

Es dable pensar que, originalmente, el vino en Grecia estaba reservado a las casas gobernantes o a los altos jerarcas religiosos, incluso a los *mistagogos* (los conductores de los misterios báquicos), como ocurría en Egipto, donde se creía que era bebida divina. Pero, ¿acaso no los dioses griegos beben *néctar*? Al parecer, las respuestas se encuentran en la popularización del consumo del vino en Grecia, cosa que no ocurrió durante algún tiempo en Egipto, por ejemplo.<sup>143</sup> Cuando en Grecia se populariza el consumo del vino, y la siembra y el cuidado de la vid,<sup>144</sup> el néctar, al menos en la mitología, usurpa el lugar como bebida divina, aunque el vino sigue funcionando como tal en el culto dionisiaco y en los Misterios. El néctar portará el sentido de *bebida de la inmortalidad*. El mito, en este caso, actúa como un promotor de la diferenciación de los órdenes del cosmos. Las divinidades deben de estar por

---

<sup>143</sup> En el tercer milenio y la primera mitad del segundo milenio a. C., el uso de la vid, en Egipto, no estaba extendido al pueblo común. Las vides crecían en jardines adyacentes a los templos y a casas de altos oficiales de los gobiernos. La bebida popular era la cerveza. El vino, reservado para las libaciones y ofrendas mortuorias, así como para banquetes, era la *corona* de los rituales y festines de las clases altas.

<sup>144</sup> Seguramente en el s. IX a. C. Para el s. VIII el uso del vino ya era popular, según los testimonios de banquete griego dados por Homero y por el conocimiento que demuestra Hesíodo del proceso de fabricación del vino.

encima de los hombres, como escribió Jenófanes.<sup>145</sup> Sin embargo (a menos de que algún mortal hubiera sido testigo de aquello), el banquete de los dioses –basado en el néctar y ambrosía– es un reflejo incuestionable del simposio humano de pan y vino. Basta con nombrar los términos *copero*, *escanciar*, *mezclar*, que aparecen en las narraciones de los *symposia* divinos, o bien, el carácter alegre y feliz de los comensales por la acción adormecedora (o excitante) del líquido. El *néctar* corresponde al vino humano, pero con una marca de diferencia, que supone la superioridad de los dioses. Así pues, con el tiempo, el vino salió de la esfera de lo sagrado<sup>146</sup> y se convirtió en producto de consumo regular y, posteriormente, en un producto comerciable. Los dioses no podían beber lo mismo que los hombres. No pueden existir condiciones de igualdad entre los potentes olímpicos y los tristes mortales. A éstos queda un doble consuelo, gracias a un titán y a un dios foráneo: sobrevivir a un mundo hostil con la forja y, cuando su peso ahogue, sumergirlo en la bebida.

\*\*\*

---

<sup>145</sup> A los dioses todo han atribuido Homero y Hesíodo/ cuanto entre humanos es causa de escarnio y reproche:/ robar, cometer adulterio y el mutuo engañarse. Xenoph. Fr. 12 D.

<sup>146</sup> El vino puro estaba reservado para las fiestas fúnebres y los ritos dionisiacos, añadiéndole cebada y hongos.

## **Erotismo–fertilidad**

En los banquetes de las altas clases sociales egipcias, a diferencia de lo que ocurría en el simposio griego, las mujeres tenían permiso de participar. Las convidadas usaban ropas transparentes, portaban lotos y frutos de mandrágora (símbolos del amor), llevaban los cabellos perfumados, con el fin de encender el ardor erótico en los demás comensales. Las sirvientas vertían el vino: la embriaguez desinhibe, incita al amor. En el mismo tenor, pero bajo una consideración moral distinta, en Génesis 19, 30–38 el vino sirve como ardid para conseguir la fecundidad. Lot, embriagado, se queda dormido, mientras que sus hijas yacen con él, quedando embarazadas de los futuros moabitas y amonitas. Del mismo modo, Gilgamesh emborracha a Enkidú –encargado de asesinarlo por orden de los dioses– para postergar su muerte. El vino (versión acuática de la vid) propicia el amor, el erotismo. Entre los griegos, sobran ejemplos de esta asociación, abundantes en la poesía lírica.

La fertilidad por otra parte, se simboliza con el árbol de la vid, como ocurre en el *Cantar de los Cantares*:

Cazadnos las raposas,  
las pequeñas raposas,  
que devastan las viñas,  
pues nuestras viñas están en flor.<sup>147</sup>

Aquí, el pedido de las muchachas procede en sentido contrario: para mantenerse fuera del riesgo de entregarse al amor (*porque sus viñas están en flor*), suplican que las raposas (*zorras*) sean perseguidas y cazadas. Así, libre de los pretendientes, la novia puede entregarse por completo al amado, porque, además, ya es tiempo de recoger sus frutos. La imagen sugiere, naturalmente, una fuerte carga de sensualidad. Más adelante, el amado buscará a la

---

<sup>147</sup> Ct 2,15.

amada por parajes extraños, para ver si *la vid estaba en cierne*.<sup>148</sup> Después, el amado, al describir a la novia, menciona que sus pechos son *racimos de uvas*. Luego, la amada promete ir a las viñas y ahí *veremos si la vid está en cierne, / si las yemas se abren, / y si florecen los granados. / Allí te entregaré / el don de mis amores*.<sup>149</sup> La fertilidad, propiedad del *árbol de la vida*, se asimila a la maternidad, como se ha visto anteriormente. Una vid fértil es el orgullo de Dios; una madre que tiene muchos hijos es motivo de orgullo y representa la excelencia máxima a la que podía aspirar una mujer. Entre los griegos, las inscripciones fúnebres y la poesía muestran que la *areté* femenina depende fundamentalmente de su legado, sus hijos.<sup>150</sup> Si sus hijos son bien logrados (y crecen grandes y fuertes) darán mayor seguridad y estabilidad para la familia y, luego, a la ciudad. La madre, en concordancia con el sentido de árbol de la vida, se convierte en la vid. Entre los hebreos se encuentra un texto salmódico, donde se asimila este sentido:

3 Tu esposa será como una parra fecunda  
en el secreto de tu casa;  
tus hijos, como brotes de olivo  
en torno a tu mesa.<sup>151</sup>

Un hombre que casa a su hija con un *talmid hakam* (un estudioso) es como un viñador que mezcla uvas con uvas, mas quien que la case con un ignorante (*am ha-arez*) está mezclando buenas uvas con *las bayas del espino*.<sup>152</sup> Al emplear el símbolo de la vid como un referente para el desarrollo óptimo del ámbito familiar, fundado en los hijos, el símbolo se va a ampliar como un referente de la patria, cuyos frutos son el pueblo.

\*\*\*

---

<sup>148</sup> Ct 6, 11.

<sup>149</sup> Ct7, 13.

<sup>150</sup> También comparte la excelencia con la virginidad.

<sup>151</sup> Sal 128, 3.

<sup>152</sup> Pes 49a.

## Seguridad y prosperidad

*Wine was (...) a proverbial part of the richness of the Promiseland*, dice Goodenough.<sup>153</sup> Esta riqueza de la vid y de sus frutos, engendra el sentido de la seguridad y prosperidad. El hombre que posee una vid no desea entregarla. El valor que tiene la vid no radica en el presente, sino que se manifiesta en el futuro. Una buena cepa (que siempre es heredada; el poseedor no es el primero en traerla) debe de ser cuidada y protegida, pues, a su vez, cuidará del hombre en el futuro y lo dotará de riquezas:

1 Después de estos sucesos, ocurrió que Nabot, de Yizreel, tenía una viña junto al palacio de Ajab, rey de Samaria, 2 y Ajab habló a Nabot diciendo: “Dame tu viña para que me sirva de huerto para hortalizas, pues está pegando a mi casa, y yo te daré por ella una viña mejor que ésta, o si parece bien a tus ojos te daré su precio en dinero” 3 Respondió Nabot a Ajab: “Libreme Yahveh de darte la herencia de mis padres”. 4 Se fue Ajab triste e irritado por la palabra que le dijo Nabot de Yizreel: “no te daré la heredad de mis padres”; se acostó en su lecho, volvió su rostro y no quiso comer. 5 Vino a donde él su mujer Jezabel, y le habló: “¿Por qué está tan triste tu espíritu y por qué no quieres comer?” 6 Él le respondió: “Porque he hablado con Nabot de Yizreel y le he dicho: ‘Dame tu viña por dinero o, si lo prefieres, te daré una viña a cambio’, y me dijo: ‘No te daré mi viña.’” 7 Su mujer Jezabel le dijo: “¿Y eres tú el que ejerces la realeza en Israel? Levántate, come y que se alegre tu corazón. Yo te daré la viña de Nabot de Yizreel.”<sup>154</sup>

La paz y la prosperidad de los israelitas, según el profeta Amós, dependen del respeto que el pueblo tenga con el viñador, quien, si se irrita, destruirá todos los bienes del hombre. La continuidad de la *alianza* tras el Diluvio se transfiere a los actos de los hebreos y de su fidelidad con el único Dios. Sólo si ellos son constantes y observan las leyes de Dios podrán vivir con seguridad y prosperidad en Canaán:

13 He aquí que vienen días -oráculo del Yahveh- en que el arador empalmará con el segador y el pisador de la uva con el sembrador; destilarán vino los montes y todas las colinas se derretirán. 14 Entonces haré volver a los deportados de mi pueblo Israel; reconstruirán las ciudades devastadas, y habitarán en ellas, plantarán viñas y beberán

---

<sup>153</sup> *Op. cit.* p. 229.

<sup>154</sup> 1 Re 21, 1-7.

su vino, harán huertas y comerán sus frutos. 15 Yo los plantaré en su suelo y no serán arrancados nunca más del suelo que yo les di, dice Yahveh, tu Dios.<sup>155</sup>

Pero, por lo general, la historia del pueblo de Israel indica que la relación con Dios no fue, del todo, muy buena. La ira de Dios se manifestó en la destrucción de las vides, simbolizando, con esto, la pérdida de la vida, de la seguridad, la prosperidad y la gracia –las vides–. Como la santidad de los hombres ha desaparecido, no se encuentra una buena uva, ni en *las recolecciones del verano* ni en *las rebuscas de la vendimia*.<sup>156</sup> Como los padres comieron el *agraz, los dientes de los hijos sufren la dentera*.<sup>157</sup> *Si vinieran a ti vendimiadores, ¿no dejarían rebuscos?*<sup>158</sup> El viñador, Dios, permitió que se esfumara todo el bienestar y la paz conseguida.

Cuando la seguridad es conseguida, se expresa por medio de la imagen del campesino que se sienta a descansar bajo la sombra de su vid (lo que implica que la vid es fecunda y alta y robusta): *se sentará cada uno bajo su parra y bajo su higuera, sin que nadie le inquiete*;<sup>159</sup> *aquel día –oráculo de Yahveh Sebaot– os invitaréis unos a otros bajo la parra y bajo la higuera*.<sup>160</sup> Esta imagen se relaciona con el gesto de Osiris.<sup>161</sup> Evans descubrió en Creta un anillo-sello de oro, con la imagen de una diosa sentada bajo la vid de la que cuelgan racimos.<sup>162</sup>

\*\*\*

---

<sup>155</sup> Am 9, 13 -15.

<sup>156</sup> Mi 7, 1, 2.

<sup>157</sup> Ez 18, 2.

<sup>158</sup> Jr 49, 9.

<sup>159</sup> Mi 4, 4

<sup>160</sup> Zac 3, 10

<sup>161</sup> Vid. *supra*, pp. 61-62.

<sup>162</sup> Evans, A, *The Palace of Minos*, vol. IV, London, Mcmillan, 1935.

## Patria–poder

Dos factores se vinculan para posibilitar la relación de la vid con el sentido de *patria*: las repercusiones de la vid en el plano macrocósmico y los beneficios que aporta al hombre en el plano microcósmico. Se debe de recordar que el carácter divino de la vid no se restringió, únicamente, a las asociaciones con dioses –plano macrocósmico–, sino también al uso cotidiano, y a la riqueza y seguridad que derrama la vid sobre el hombre –plano microcósmico. Si la prosperidad de la ciudad, del pueblo, radica en la vid o se simboliza en ella; si la vid es planta propiedad de la divinidad, cuidada celosamente por los sacerdotes y nobles, entonces la vid es la patria. La vid, como símbolo, se extiende sobre los sentidos social y familiar, y los abarca: la fundación, la religión y los cultos; la maternidad, la vida íntima, la riqueza y la heredad.

Así, entre los hebreos, la *vid* simboliza a la patria (propiedad de Dios, suma de esfuerzos colectivos, racimos llenos de hijos). El tratamiento del símbolo alcanzó muy distintas expresiones en los profetas hebreos Oseas<sup>163</sup> Jeremías<sup>164</sup> y Ezequiel;<sup>165</sup> sin embargo, la más famosa expresión del símbolo es la llamada *parábola de la vid*, que se encuentra en el libro de Isaías:

1 Voy a cantar en a mi amigo la canción de su amor por su viña. Una viña tenía mi amigo en un fértil otero.

2 La cavó y despedregó, y la plantó de cepa exquisita. Edificó una torre en medio de ella, y además excavó en ella un lagar. Y esperó que diese uvas, pero dio agraces.

3 Ahora, pues, habitantes de Jerusalén y hombres de Judá, venid a juzgar entre mi viña y yo.

---

<sup>163</sup> Os 10, 1.

<sup>164</sup> Jr 2, 21; 5, 10; 6, 9; 12, 10.

<sup>165</sup> Ez 15, 1-8; 17, 3-10; 19, 10-14.

4 ¿Qué más se puede hacer ya a mi viña, que no se lo haya hecho yo? Yo esperaba que diese uvas, ¿por qué ha dado agraces?

5 Ahora, pues, voy a haceros saber, lo que hago yo a mi viña: quitar su seto, y será quemada; desportillar su cerca, y será pisoteada.

6 Haré de ella un erial que ni se pode ni se escarde. Crecerá la zarza y el espino, y a las nubes prohibiré llover sobre ella.

7 Pues bien, *viña Yahveh Sebaot es la casa de Israel*, y los hombres de Judá son su plantío exquisito. ¡Esperaba de ellos justicia, y hay iniquidad; honradez, y hay alaridos.<sup>166</sup>

La parábola de la viña es muy similar al fragmento 119. Esto ha llevado a los estudiosos a pensar en un posible influjo de Isaías sobre Alceo, quien, se supone, estuvo como mercenario en Israel. Esta idea de influencia es prácticamente insostenible, porque hablar de influjo directo o imitación supone una serie de circunstancias que, muy probablemente, no existieron.<sup>167</sup> Es más plausible pensar que, como una manifestación de la vida cotidiana, los sentidos del símbolo *vid* posibilitan expresiones análogas en casi todas los pueblos del mediterráneo, gracias a los elementos comunes que comparten: fauna, flora, clima, etc. Es como pensar que los sentidos análogos sobre el pan, en diversas culturas, son productos de la imitación o el influjo, y no de la experiencia.

Para Jeremías, la vid, aunque es bella, tiene un gran defecto: le ha mentado al viñador. La vid ha elegido el camino de la degeneración y no tiene salida; ni aún purificándose puede lavar su crimen:

20 Oh tú, que rompiste desde siempre el yugo y, sacudiendo las coyundas, decías: “¡No serviré!”, tú, que sobre todo otero prominente y bajo todo árbol frondoso estabas yaciendo, prostituta.

21 Yo te había plantado de la cepa selecta, toda entera de simiente legítima. Pues ¿Cómo te has mudado en sarmiento de vid bastarda?

---

<sup>166</sup> Is 5, 1-7.

<sup>167</sup> Dos argumentos en contra del influjo. Primero: no existe ninguna certeza de que Alceo guerreó en Israel. Segundo: es prácticamente imposible que Alceo o conociera el hebreo o estuviera al tanto de las composiciones de los profetas hebreos, ni siquiera por medio de un intérprete.

22 Porque, así te blanquees con salitre y te des cantidad de lejía, se te nota la culpa en mi presencia –oráculo del Señor Yahveh–.<sup>168</sup>

El símbolo de la vid, como patria, ingresa al ámbito maternal, pero en su *lado oscuro*: la prostitución. Más adelante se verá cómo esta relación también ocurre en el pensamiento del autor del fr. 119.

El Salmo 80, que habla sobre la devastación que hicieron los asirios al reino del norte, es aplicado también a toda Judá, después del saqueo de Jerusalén, en el año 586,<sup>169</sup> en el que, se supone, participaron tanto Alceo como su hermano Antiménidas, peleando del lado de los babilonios y su rey Nabucodonosor II.<sup>170</sup> El salmista, quizá un levita exiliado en una región llamada Mispá de Benjamín,<sup>171</sup> espera la restauración del templo unificado en sus límites ideales. De nuevo, la vid aparece como la tierra de Israel que, con el permiso del viñador, es asolada por los enemigos:

9 Una viña de Egipto arrancaste,  
expulsaste naciones para plantarla a ella;  
10 le preparaste el suelo,  
y echó raíces y llenó la tierra.  
11 Su sombra cubría las montañas,  
sus pámpanos los cedros de Dios;  
12 extendía sus sarmientos hasta el mar,  
hasta el Río sus renuevos.  
13 ¿Por qué has hecho brecha en sus tapias,  
para que todo el que pasa por el camino la vendimie,  
14 el jabalí salvaje la devaste,  
y la pele el ganado de los campos?  
15 ¡Oh Dios Sebaot, vuélvete ya,  
desde los cielos mira y ve:  
visita esta viña,  
16 cuidala, a ella, la que plantó tu diestra!<sup>172</sup>

Por extensión, el símbolo de la vid, que representaba al pueblo de Israel, provocó que

---

<sup>168</sup> Jr 2, 20-22.

<sup>169</sup> Cf. Jr 12,7-13.

<sup>170</sup> Cf. Alc. fr. 48 y 350.

<sup>171</sup> Cf. 2 Re 25, 22-23.

<sup>172</sup> Sal 80, 9-16.

una parte esencial de él, las uvas, adquiriera un nuevo significado: cada uva es un hebreo. La vid es la *madre-patria* que da *frutos-hijos*. Por supuesto, esta noción parece más antigua que, incluso, el símbolo poético que emplean los profetas. En Gn 40, 9-11 se narra el sueño del copero del faraón, quien pide a José que le ayude a interpretarlo:

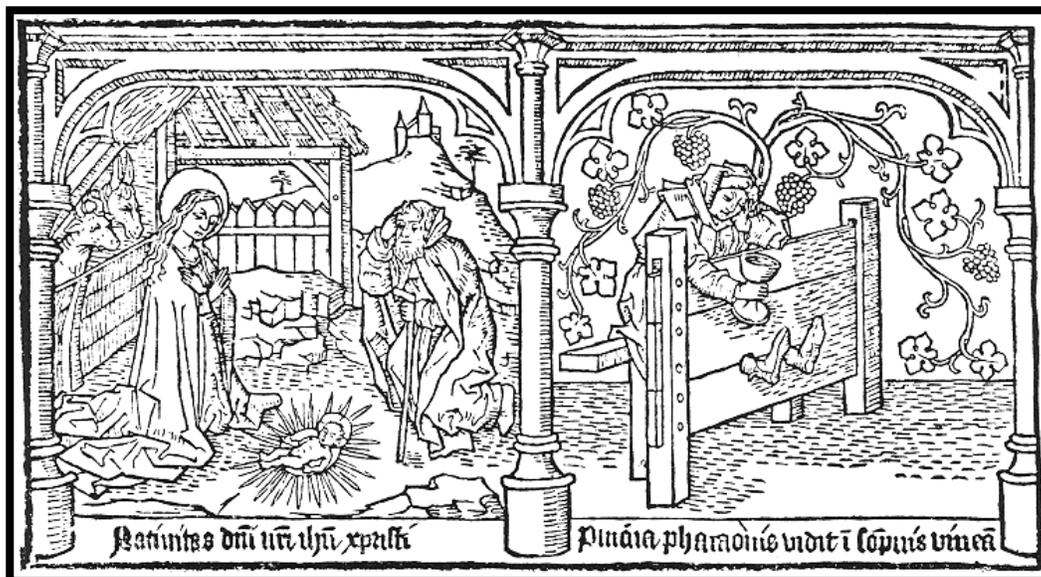
“Voy con mi sueño. Resulta que yo tenía delante una cepa, 10 y en la cepa tres sarmientos, que nada más de echar yemas, florecían enseguida y maduraban las uvas en sus racimos. 11 Yo tenía en la mano la copa del Faraón, y tomando aquellas uvas, las exprimía en la copa del Faraón, y ponía la copa en la mano del Faraón.”

Amén de la interpretación que da José al copero, hay una lectura simbólica mucho más interesante: el copero simboliza al hombre que sirve al tirano, que exprime a un pueblo y a sus hijos -las uvas-. Su fruto está contenido en una copa, listo para ser bebido por el poderoso. El cautiverio en Egipto se manifiesta: Israel, en el vaso del faraón, ha sido sacrificado para su deleite. Del mismo modo, este sentido producirá la relación posterior de la uva exprimida con la sangre de Cristo, sacrificada por la humanidad, cautiva en el pecado. Este vínculo del sueño del copero con Cristo está sugerido en el *Speculum Humanae Salvationis* (fig. 4.),<sup>173</sup> libro donde diversos pasajes bíblicos se identifican a partir de imágenes confrontadas, aparentemente contrarias, pero que ayudan a definir la pluridimensionalidad simbólica. A la izquierda *del sueño del copero del Faraón* se encuentra la *Nativitas domini nostri Iesu Christi*. Jesús, rodeado por un halo, como un sol, yace en el suelo de la posada. María y José lo miran, arrodillados. El uso de las imágenes puede representar inicio y fin del cautiverio y, por ello, el inicio de la Salvación. Más adelante se verá que el Mesías se convierte en la vid para el mundo cristiano.

---

<sup>173</sup> Zainer, Günther, *Speculum humanæ salvationis*, Augsburg, 1473. cap. VIII. A partir de ahora SHS. Cf. URL: <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft7v19p1w6&chunk.id=d0e4325&toc.depth=1&toc.id=d0e4325&brand=eschol> de donde están tomadas las imágenes.

Fig. 4



En cuanto al mundo grecolatino, se piensa que *vid* no puede referir a la patria. En efecto, al menos en la literatura de la Época Clásica, en Atenas no se encuentra vestigio alguno. Roma, por su parte, adquirió otros símbolos de naturaleza solar (el *águila*) para identificarse. El símbolo de la *vid-patria*, podría decirse en una primera intuición, es fundamentalmente oriental.

Sin embargo, los griegos tienen un fuerte influjo oriental en su literatura, al menos en época arcaica, como sucede con los poetas líricos, por ejemplo, y en sus lugares, objetos, formas y actuación: el banquete, el tiaso, la monodia y el *performance* coral de la poesía. Además, es oriental todo lo relacionado a la preparación y al disfrute del vino, cuyos códigos proceden de Asia, como la *vid* misma.

Entre los griegos, Heródoto se interesó particularmente por las historias orientales, como el sueño de Astiages (*fig. 5*),<sup>174</sup> un rey medo que peleó contra Aliates en la famosa

<sup>174</sup> SHS, cap. viii.

“Batalla del eclipse” -585 a. C- a orillas del río Halys:

Astiages tuvo una segunda visión: soñó que una vid brotaba de los genitales de su hija y que esa vid cubría toda Asia. [2] Habiendo tenido esta visión y comunicándola a los

Fig. 5



intérpretes de sueños, envió a los persas a su hija, la que estaba a punto de dar a luz, y cuando llegó, estuvo custodiada, con el fin de que se matase a cualquier criatura que naciere de ella, puesto que los intérpretes habían dicho que el sueño significaba que el hijo de su hija regiría en vez de Astiages. [3] Ansioso por prevenirlo, cuando nació Ciro, el rey reunió a Harpago, su siervo más fiel entre los medos y el administrador de todo lo suyo, al que le dijo: [4] “Harpago (...), toma al hijo que Mandanes parió y llévalo a tu casa y mávalo; luego entiérralo según tu criterio”.<sup>175</sup>

\*\*\*

<sup>175</sup> συνοικεούσης δὲ τῷ Καμβύση τῆς Μανδάνης, ὁ Ἀστυάγης τῷ ῥώτῳ εἶτε εἶδε λην ὄψιν· ἐδόκεε δὲ οἱ ἐκ τῶν αἰδοίων τῆς θυγατρὸς ταύτης φῦναι μελον, τὴν δὲ μελον ἐσχεν τὴν Ἀσίην ἄσαν. [2] ἰδὼν δὲ τοῦτο καὶ ὑπερθέμενος τὸ σὺν ὄνειρο ὄλοισι, μετεέμψατο ἐκ τῶν Περσέων τὴν θυγατέρα ἐίτοκα εὐδσαν, ἀκρομένην δὲ ἐφύλασσε βουλόμενος τὸ γενόμενον ἐξ αὐτῆς διαφθεραῖ· ἐκ γάρ οἱ τῆς ὄψιος οἱ τῶν Μάγων ὄνειρο ὄλοι ἐσήμαινον ὅτι μέλλοι ὁ τῆς θυγατρὸς αὐτοῦ γόνος βασιλεύσειν ἀντὶ ἐκείνου. [3] ταῦτα δὴ ὄν φυλασσόμενος ὁ Ἀστυάγης, ὡς ἐγένετο ὁ Κῦρος, καλέσας Ἄραγον νδρα οἰκίηον καὶ ἰστότατόν τε Μήδων καὶ ἀντων ἐίτροον τῶν ἐαυτοῦ, ἐλεγέ οἱ τοιάδε. [4] Ἄραγε, (...) λάβε τὸν Μανδάνη ἔτεκε αδα, φέρων δὲ ἐς σεαυτοῦ ἀόκτεινον, μετὰ δὲ θάψον τρώφῳ αὐτὸς βούλει. Hdt. 1, 108, 1-4. En cuanto a la imagen, Cf. SHS, cap. iii.

## Mesías-Última Cena-Iglesia-Alma

Jesús dijo ser la verdadera vid. La imagen renueva la esperanza de la antigua promesa dictada a los judíos, la antigua *alianza*, que inició con la importación de la vid hecha por Noé. Así, Jesús es el verdadero Israel del que hablaron los profetas, que dará sarmientos vastos; en él, según el cristianismo, se cumple el tiempo de llegada del Mesías. Con su llegada se finaliza felizmente la vigilia pascual judía; con esta promesa cumplida se inaugura una nueva relación de los hombres con Dios: Cristo, como vid *hace nacer de sí* a sus vástagos, la humanidad. El que no florezca por medio de Cristo, será desechado por el Padre:

Yo soy la vid verdadera  
y mi padre es el viñador.  
Todo sarmiento que en mí no da fruto,  
lo corta,  
y todo el que da fruto, lo limpia,  
para que dé más fruto.<sup>176</sup>

El Mesías se convierte, con su sacrificio, en el cáliz de la bendición.<sup>177</sup> Este cáliz, a diferencia del vino ritual o convival de las demás culturas, se carga de un sentido *escatológico*: se cumple la promesa hecha a Israel, Jerusalén será restablecida.<sup>178</sup> De aquí se procede a una nueva relación del símbolo: como Cristo es la vid, su sangre es

Fig. 6



<sup>176</sup> Jn 15, 1 ss

<sup>177</sup> Catecismo de la Iglesia Católica, 787, desde ahora CIC.

<sup>178</sup> CIC, 674.

el vino de la nueva alianza. En el cuadro *La Última Cena* de Martin Schongauer, María le da uvas al niño Jesús, tal vez inspirado en el evangelio de Mateo, donde el fruto de la vid simboliza a la Eucaristía.<sup>179</sup> En el ritual de la Eucaristía existen dos momentos que ratifican esta relación; durante la ofrenda del pan y del vino, el sacerdote pronuncia: *Bendito seas, señor, Dios del universo por este vino, fruto de la vid (...) él será para nosotros bebida de salvación;*<sup>180</sup> durante la *epiclesis*,<sup>181</sup> al levantar la copa de vino hacia el cielo, se pronuncia: *Tomen y beban todos de él, porque éste es el cáliz de mi Sangre...* Un ofertorio prefigurativo fue el realizado por Melquisedec, mucho tiempo antes.<sup>182</sup> La transustanciación es el instante definitivo en el que el símbolo de la vid, su producto y su jugo, adquieren un solo sentido:

(...) Por la consagración del pan y el vino se opera el cambio de toda substancia del pan en la substancia del Cuerpo de Cristo nuestro Señor y de toda la substancia del vino en la substancia de su Sangre; la Iglesia católica ha llamado a este cambio, justa y propiamente, *transustanciación*.<sup>183</sup>

El gran racimo llevado por dos hombres (*fig. 6, SHS, cap. xxii*) es interpretado como el símbolo del Cristo en la Cruz, quien es llevado al Calvario y desangrado, justamente como las uvas al lagar en el que son pisadas. El Salvador entrega su fluido divino (aspecto fundamental de la vida) por los hombres en un holocausto. Por otro lado, y en un sentido distinto, los dos hombres que cargan el inmenso racimo también podrían simbolizar a los dos pueblos elegidos por Dios para transportar sus frutos y cuidarlos, llevando la ofrenda

---

<sup>179</sup> Mt 26, 28-29. Cf. Luker (1994), p. 243.

<sup>180</sup> CIC, 1333, *el pan y el vino siguen significando también la bondad de la creación*. Cf. las relaciones del símbolo de la vid como *Árbol de la Vida* (pp. 61-67)

<sup>181</sup> CIC, 1353.

<sup>182</sup> Gn 14, 18: *Entonces Melquisedec (...) presentó pan y vino (...) y le bendijo diciendo: (...) Bendito sea el Dios Altísimo, que entregó a tus enemigos en tus manos.*

<sup>183</sup> CIC, 1376.

Fig. 7



pascual a todos los hombres. Sería posible pensar que el primero, el más viejo y barbado, representara a los judíos, y el otro, el joven, a los gentiles.

Los frutos de la vid verdadera, sus racimos, pueden representar las enseñanzas del Evangelio y, luego, a los miembros de la Iglesia.<sup>184</sup> En la parábola de los viñadores homicidas (fig. 7; SHS cap. xxii), la viña es el

reino de Dios, confiado primero a los judíos, y ahora potestad de los cristianos.<sup>185</sup> Según el Catecismo de la Iglesia Católica (736), el fruto que dan los hijos de Dios proviene del poder del Espíritu Santo: *el fruto del Espíritu que es amor, alegría, paz, paciencia, afabilidad, bondad, fidelidad, mansedumbre, dominio de sí.*<sup>186</sup> Por esta razón, la comunidad de la Iglesia Católica es la vid que cubre las tierras y cuyos racimos se extienden hacia allende el mar.<sup>187</sup> La Iglesia desplaza al pueblo de Israel como la vid verdadera, por erigirse como el cuerpo místico de Jesús.<sup>188</sup> Por el carácter universal de la Iglesia, los frutos de la vid representan a cada ser humano. Dios es el viñador. El Hijo inspecciona los frutos de la vid.<sup>189</sup>

\*\*\*

<sup>184</sup> CIC, 755.

<sup>185</sup> Mt 21, 28-46. Cf. Chevalier (1986), p. 1068.

<sup>186</sup> Gál 5, 22-23.

<sup>187</sup> *Id y proclamad el Evangelio.* Mc 16, 15-20.

<sup>188</sup> *En efecto, todos los bautizados en Cristo os habéis revestido de Cristo: ya no hay judío ni griego; ni esclavo ni libre; ni hombre ni mujer, ya que todos vosotros sois uno en Cristo Jesús.* Cf. Gál 3, 27-28.

<sup>189</sup> Mc 12, 6.

## Tercera parte: Interpretación

### La vid: la madre. Interpretación sáfica

Llegó el momento de establecer los argumentos a favor de una lectura relacionada con el erotismo o la fertilidad. Por supuesto que, en el tiempo en que el poeta compuso sus versos, quedan descartadas las interpretaciones míticas o cristianas de la vid simbolizada. Soslayo las relaciones míticas de la vid en este fragmento, porque el poeta no está realizando, de facto, un poema mítico en el que la vid represente un don divino o a un dios escondido tras su imagen (¿Dionisos? ¿Ámpelos divinizada?). Reprocharle a un dios sus escasos frutos sería, sin duda alguna, una blasfemia. Incluso el mismo fragmento no lo permite: se encuentra –en el v. 4– la frase *dios inocente*; exento de toda culpa, un dios no puede ser invocado o maldecido como vid.

Por otro lado, no hay ningún dato dentro de la historia de la transmisión de los poemas de cualquiera de los dos autores lesbianos en el que se observe una clara intención de presentar mitos en estado puro: en el caso alcaico, los mitos se insertan dentro del marco del *exemplum* político o del himno, como se ha demostrado en otros lugares.<sup>190</sup> Cuando Alceo utiliza una figura mítica, casi siempre un héroe o heroína, lo hace para aludir a una circunstancia política específica, que lo aquejaba a él o a su grupo de nobles. Estos *exempla* míticos eran cantados con diversos fines: excitar el ánimo de los camaradas, invitarlos a reconocer el mal presente o a tomar alguna decisión a favor de la patria.<sup>191</sup> Por su parte, Safo

---

<sup>190</sup> Cf. Taboada (2008), pp. cxxx–cxxxii.

<sup>191</sup> Como ocurre con el fr. 298, donde Alceo emplea el *exemplum* de la violación de Casandra, con la siguiente enseñanza: si los mitilenios desean que la *nave* no se estrelle en las rocas, deben de actuar contra el transgresor

también usa la mitología como *exemplum* dirigido a sus escuchas. Y, aunque Safo sí refiere temas míticos (pues, como se ha visto, su poesía participa del ambiente religioso y cultural), no necesitó expresarlos por medio de alegorías, lo cual invalida la posibilidad de que en el fragmento recurra a una forma simbólica para expresar el mito.

Dejando a un lado el tema mítico, son dos las opciones que quedan y que han llevado a la crítica a tomar opiniones divergentes: o la vid simboliza a una mujer (mundo de lo femenino, y por ello sáfico), en el plano erótico, o simboliza al gobierno de Pítaco, enemigo de Alceo en el plano político. ¿Cómo solucionar este problema? La respuesta parece ser imposible, por dos aspectos: 1) se tendría que esperar un hallazgo papirológico que aclare el panorama –como el comentario de la antigüedad sobre la *nave del Estado* en Alceo– y 2) hasta el momento, las posturas parecen inconciliables. Como seguramente no se hallará evidencia aclaratoria, se debe optar por proceder a la conciliación de las dos posturas, basándose en el análisis simbólico, para obtener una nueva opción para interpretar el fragmento.

En cuanto al sentido de erotismo–fertilidad, parece que los autores se han volcado en dos opiniones. La primera establece que la vid simboliza a una joven, cuyos frutos de amor aún no están listos y la otra supone que la vid es una anciana, que no puede ofrecer frutos de amor maduros. La interpretación de erotismo y fertilidad excluye a Alceo como su posible autor, pues casi todos los comentaristas de la poesía alcaica manifestaron que el principal tema de su producción erótica fue, fundamentalmente, de corte homosexual. Por supuesto, existen menciones de personajes femeninos en la poesía de Alceo: Helena, Tetis, Casandra,<sup>192</sup>

---

de los juramentos, Pítaco. Si pecan de omisión, como los argivos, Atenea levantará las olas y hallarán, en el mar, la muerte.

<sup>192</sup> Helena, fr. 42 y 283; Tetis, fr. 42 y 44; Casandra, fr. 298.

pero, como se ha dicho, forman parte de una tradición que el poeta emplea para ejemplificar, dar lecciones de mito a sus compañeros para que equiparen los eventos que les ocurren con los tiempos del ciclo troyano o tebano. En otros fragmentos hay menciones a prostitutas o a mujeres (al parecer el fr. 10 B era un poema mimético, cuya *persona loquens* era una mujer, agobiada por un dolor amoroso), pero no se tienen a la mano elementos de referencia específica al mundo femenino. Incluso, en el recuento de sus amantes, hecho por los comentaristas antiguos, no figura ninguna mujer. El amor alcaico fue, naturalmente, motivo de escarnio entre sus lectores.<sup>193</sup> Entonces, en el estado de las cosas, si el fragmento alude de *forma simple* a las relaciones de la vida con los temas del erotismo o la fertilidad, no puede ser atribuido a Alceo.

En el caso de Safo, las relaciones con el mundo femenino son la base de toda su poesía. Por supuesto que resulta *sencillo* atribuir este poema a Safo por varias razones:

- a) Safo no desconoce el tono de reproche en su poesía.<sup>194</sup>
- b) El imaginario relacionado con el mundo femenino está fundado en la fertilidad.<sup>195</sup>
- c) Las estrofas alcaicas no son de uso exclusivo de Alceo.<sup>196</sup>

Sin embargo, habría que acotar el tema. El erotismo no se percibe por ningún lado en el fragmento. Si se le atribuye a Safo debe buscarse una interpretación centrada en dos

---

<sup>193</sup> Cf. Quint. *Inst.* (TLL)10, 1. y Cic. *Disp. Tusc.* (TLL) 4. 71.

<sup>194</sup> Varios ejemplos: Sapph. 3: *hinchándote [de ira?] ... sufrirás dolor, pues lo... no está en ese estado de ánimo... comprendo... de la maldad... otras a mi...la mente... los felices...;* Sapph. 55: *Yacerás muerta y nunca más algún recuerdo tuyo/ habrá nunca en lo venidero; pues no participaste/ de las rosas de Pieria; mas desconocida en la casa de Hades/ irás de un lado a otro, vagando entre oscuras sombras., etc.*

<sup>195</sup> Los cantos nupciales, los epitalamios, los coros de himnos femeninos las canciones populares como *La Golondrina*, la poesía dramática, son formas de representar rituales de fecundidad del año agrario. En el caso sáfico, todos estos elementos están presentes, incluso cuando tengan un sentido negativo, como en el fr. 31.

<sup>196</sup> Ni siquiera se tiene la certeza de que haya sido creada por Alceo. En realidad, es un metro propio de la monodia lesbia. Alceo mismo empleará estrofas sáficas en sus poemas (cf. fr. 35, 34, 36, 42, 45, 63?, 68, 69, 283, 308 b, 361, 363).

elementos del fragmento: los *racimos* y el *tiempo*, que determinan, por naturaleza, el esplendor de la vid y lo relacionan con las etapas de la vida de la mujer. El tema del fragmento es, pues, la fertilidad pasada, la imposibilidad de dar frutos consumados y maduros, que representa uno de los grandes dramas del mundo antiguo: los hijos. Basta recordar los versos de Hesíodo que establecen el bien necesario que supone perpetuar la familia:<sup>197</sup> sólo las vírgenes y las prostitutas no podían acceder a este don divino.<sup>198</sup> Si se ha dicho que el poema tiene la intención de ser un reproche ¿a quién se refiere Safo? No se le puede dar nombre ni apellido, por el carácter fragmentario del poema. Pero si se ahonda en el análisis simbólico de la imagen de la vid y su relación con el mundo femenino, es posible observar que la vid se refiere al amor que posibilita la concepción y la maternidad, ejes de la excelencia femenina en el mundo antiguo. Los motivos del *tiaso*, se ha dicho, están centrados en buscar la excelencia femenina. Entonces, si el reproche está dirigido a una mujer ¿no tendrá que ver con su falta de excelencia? La respuesta subyace en la *cara* nocturna del símbolo. La vid simboliza a la maternidad y su excelencia se manifiesta en la exuberancia y belleza de los frutos. ¿Qué es, pues, una vid desecada? Es el amor nacido de la fiesta o del convivio, es el vino bebido y derramado, gozado de un golpe, sin creación ni desarrollo. Se bebe y se disfruta, para olvidarse de la vida, como distracción, disipación del ánimo. La intención del amor, en el marco de la excelencia femenina en tiempos antiguos es otra: multiplicar los frutos para alcanzar prosperidad. En el imaginario griego, la mujer que participa de las

---

<sup>197</sup> *Que haya un hijo unigénito para fomentar los bienes/ paternos –pues así la riqueza se acrece en la casa–/ y, viejo, aquél muera, dejando a otro hijo.* Hes. *Op.* 376–378 (trad. Paola Vianello de Córdoba).

<sup>198</sup> También las mujeres embrujadas o poseídas por un demonio.

aventuras inconsecuentes del amor es una prostituta.<sup>199</sup> El vino lleva a la sexualidad y al placer. El vino es el centro del simposio masculino; la mujer que participa de él (que incendia el lugar de los deleites) se convierte en un elemento estructural más, como la música. El carácter marcadamente masculino en los simposios atestigua esta postura.<sup>200</sup> La vid desecada, infértil, prefirió entregar sus frutos a cuidarlos, y con ello alcanzar la *areté*. Ahora que intenta retenerlos, no puede. Y es su condena.

En consecuencia, el objeto de reproche del fragmento tendría que ser una prostituta vieja. En la poesía de Safo se encuentran varias censuras fuertes al estilo de vida de *las mujeres de la vida galante*, quienes, al menos en su ámbito familiar, provocaron muchos problemas y escándalos.<sup>201</sup> El símbolo de la vid tiene una cara luminosa y otra oscura, se presenta en su pluridimensionalidad: *la madre* es la vid fecunda, *la prostituta* la vid desecada. La madre es fértil porque es joven y busca la excelencia; la prostituta, cuando quiere ser fértil, ya está vieja. Si su *tiempo ha pasado* es porque lo ha malgastado en los placeres fútiles, en los vanos deleites de la esterilidad. Si hay algo de Safo en el fragmento, radica en la contraposición de las actividades femeninas: la madre opuesta a la prostituta. Safo se presenta a sí misma como una madre amorosa:

Tengo una bella niña que tiene la forma semejante  
a las flores doradas, mi amada Cleis.  
A cambio de ella ni toda la Lidia ni la deseable...<sup>202</sup>

---

<sup>199</sup> [Dem.] 59, 33.

<sup>200</sup> Cf. Pomeroy, Sarah B, *Goddesses, Whores, Wives and Slaves. Women in Classical Antiquity*, New York, Schocken, 1975, p. 143.

<sup>201</sup> Fue famosa en la antigüedad la relación que su hermano Caraxo sostuvo con una prostituta, llamada Rodopis por Heródoto (2. 134 a) o Dórica por Safo. La poeta arremete contra ésta en sus fr. 7 y 15 (*Chipriota, y ojalá te encuentre enemiga Dórica y no se jacte diciendo que por segunda vez [mi hermano] halló un amor que añoraba*).

<sup>202</sup> Sapph. 105, 132 (Voigt).

Independientemente de cuál sea la interpretación del fragmento, se puede decir que, gracias al análisis simbólico, se ha encontrado el objeto de reproche del poema original, la prostituta vieja. Al definirlo, se proporciona una solución a un problema filológico presente en el fragmento. En la primera línea del poema se encuentran los restos de una palabra: πόν[. Todos los estudiosos postulan que la palabra perdida es un vocativo de *póneros, a, on*.<sup>203</sup> La duda radica en la asignación del género al sustantivo. ¿Masculino o femenino? La postura de los estudiosos ha dependido de la interpretación a la que se adhieren en el fragmento (si es femenino se refiere a la mujer reprochada –entonces el poema es de Safo–, si es masculino a Pítaco –de Alceo–). Pero si la imagen alude a una prostituta vieja, se podrá convenir en que el término tendría que ser femenino. Sea de Safo o de Alceo, el uso del vocativo femenino tendría que ser una constante y la interpretación no debería de depender de la elección del género. Es decir, este trabajo propone que, independientemente de la interpretación y el autor al que se le atribuya, se tenga en cuenta la lectura femenina que interpela a la *vid desecada* (prostituta vieja) a la que se le reprocha su infertilidad.

Safo, correspondiendo con su rol de iniciadora y transmisora de los valores de la aristocracia femenina, pudo haber creado este reproche con el fin de presentar, frente a su círculo, un poema aleccionador: la mujer que olvida los fundamentos de su excelencia será objeto de castigos, humillaciones y burlas, cuando intente dar frutos en un tiempo que ya no le corresponde. Sin duda, el poema *soporta* una interpretación centrada en la fertilidad, con mucha sencillez. ¿Por qué, entonces, el poema se reviste de una alegoría?

---

<sup>203</sup> La acentuación corresponde al eólico. Entre las características que lo distinguen de los demás dialectos está la *baritonesis*: retracción del acento hacia el inicio de la palabra, dentro de los límites de las tres moras. Cf. Taboada (2008), p. lxix.

En el reproche, si es sáfico, puede haber algo de decoro. No es de buen gusto mencionar el nombre de la persona referida. A veces, el mismo desprecio conduce al hablante a no decir siquiera el nombre de la persona reprochada. O, tal vez, es una forma más eficaz de aleccionar a sus escuchas. Sin embargo, son meras especulaciones: las condiciones de producción de la alegoría, en este caso, seguirán siendo desconocidas.

La imagen de la prostituta vieja, simbolizada en la vid desecada del fragmento, tendrá que ser el punto de partida para argumentar a favor de una lectura política y alcaica. Si el resultado de la interpretación sáfica se propone a la luz de la pluridimensionalidad y se encuentra verosímil, la interpretación política se fundamentará en el proceso de interpenetración de símbolos a partir de la imagen de la vid.

\*\*\*

## La vid, la madre y la nave: la patria

### Interpretación alcaica

En estas páginas se intentan dar argumentos para atribuir a Alceo el fr. 119. ¿Cómo lograrlo? ¿Hay alguna forma de sustentar esta explicación? Sí, siempre y cuando se proceda por medio de la relación de la *vid* con otros símbolos presentes en la obra del poeta. En este caso, se asociarán (como ejercicio de interpenetración) los símbolos *nave*, *prostituta* y *vid* para observar las relaciones de constancia que existen entre cada uno de los símbolos y su *continuum* en la poética alcaica, que encuentra, en el fragmento de la *vid*, su más oscuro (y alto) desarrollo.

\*\*\*

Alceo fue famoso por sus alegorías. La más importante fue, sin duda, la *Nave del Estado*. En ella (que aparece en los frr. 6 y 208, siendo éste último el primero cronológicamente), el poeta emplea la imagen de una nave, golpeada por las olas, casi destruida totalmente y a punto de naufragar, para simbolizar a su patria, acechada por los poderes de las facciones contrarias y el arribo de los tiranos:<sup>204</sup>

---

<sup>204</sup> Todas las traducciones y selecciones de Alceo, así como el texto griego, corresponden a mi versión de sus fragmentos, publicados por la Editorial Textofilia en 2010. Cf. Taboada (2010).

## 208 L-P

|    |  |  |    |
|----|--|--|----|
| 4  | <p>ἄσυν ν ἔτημι τῶν ἀνέμων στάσιν·<br/>τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται<br/>τὸ δ' ἔνθεν μμες δ' ν τὸ μέσσον<br/>ναῖ φορήμ μ εθα σὺν μελαίν</p> | <p>No entiendo la revuelta de los vientos.<br/>Por un lado, aquí, una ola se rueda,<br/>y otra acá, y nosotros, en medio,<br/>somos llevados con negra nave,</p> | 4  |
| 8  | <p>χείμωνι μόχθεντες μεγάλῳ μάλα·<br/>ἔρ μ ἐν γὰρ ντλος ἴστο ἐδ αν ἔχει<br/>λα φος δὲ ἄ ν ζάδηλον ἤδη<br/>καὶ λάκιδες μέγαλαι κατ αὐτο</p>     | <p>sufriendo mucho la dura tormenta:<br/>pues rodea la sentina el pie del mástil,<br/>y se ve a través de la vela,<br/>y grandes jirones cuelgan de ella,</p>    | 8  |
| 12 | <p>χάλαισι δ' γκυλαι τὰ δ' ὀή ἴα<br/>· [ . . . ] .<br/>[<br/>τοι ὀ δεσ ἀμφοτέροι μένο ισιν</p>   | <p>y aflojan las cuerdas, y el timón...<br/>...<br/>...<br/>mis dos pies se quedan enredados</p>   | 12 |
|    | <p>ἐν βιμβλίδεσσι τοῦτό με καὶ σ ἄοι<br/>μόνον τὰ δ' χματ' ἐκ ε ε τάχμενα<br/>.. μεν φόρηνητ' ἔ ερθα τῶν . . . .<br/>ενοις .</p>               | <p>entre cordajes, esto es lo que sólo<br/>me salva: el cargamento, destrozado,<br/>va a la deriva<br/>...</p>   | 16 |

## 6 L-P

|    |  |   |    |
|----|--|---|----|
| 4  | <p>τόδ' αὐτε κῦμα τὸ ροτέρῳ νέμω<br/>στείχει ἀρέξει δ' μι ὀ von ὀ λυν<br/>ντλην ἐ ε ἰ κε να ὀς ἔμβ<br/>· ὀμεθ' ἐ</p>                           | <p>Esta ola, similar a la anterior,<br/>se enfila, nos dará mucho trabajo<br/>sacarla, cuando entre en la nave<br/>...</p>                                  | 4  |
| 8  | <p>[·[·[·[<br/>[<br/>φαρξώμεθ' ὡς κιστα τοίχοις<br/>ἐς δ' ἔχρον λίμενα δρό μωμεν·</p>  | <p>....<br/>....<br/>cuidemos, cuanto antes, los flancos<br/>y hacia un puerto seguro corramos,</p>   | 8  |
| 12 | <p>καὶ μή τιν' ὄκνος μόλθ ακος ἀμμέων<br/>λάβη ρ ὀδηλον γάρ μέγ' ἀέθλιον·<br/>μνάσθητε τὸ ἀροίθε μ ὀχθω·<br/>νῦν τις νηρ δόκιμος γε νέσθω.</p> | <p>y que a ninguno la duda cobarde nos aprese.<br/>Hay, frente, una gran prueba.<br/>¡Recuerden las penas de antaño!<br/>¡Que todo hombre sea valeroso!</p> | 12 |
|    | <p>καὶ μὴ καταισχύνομεν ἀνανδρί<br/>ἔσλοις τόκηας γᾶς α κε μένοις·</p>   | <p>No defraudemos, por cobardía, a nuestros<br/>nobles padres que yacen bajo tierra...</p>  |    |

¿De dónde proviene esta imagen? Por supuesto que la relación nave-patria no es arbitraria ni original de Alceo. Ya en la *Iliada*, se puede evidenciar esta asociación. Cada una de las naves mencionadas en el canto segundo representa, efectivamente, a cada una de las

ciudades que apoyaron a *tirios y troyanos* en la guerra.<sup>205</sup> Ahora, ¿cómo se sabe que Alceo alegorizó con la nave a la patria? Antes del s. XX no habían certezas. Se supone que, entrada la Edad Media, la humanidad perdió las obras completas de Alceo, así como los comentarios a su obra.<sup>206</sup> El único testimonio sobre los vínculos reales de la alegoría de la nave estaba contenido en un texto de Pseudo Heráclito, llamado *Alegorías Homéricas*. Cuestionadas las palabras del comentarista por la filología del siglo XIX, la solución al problema era, al igual que este fragmento, una cuestión de convicciones. No fue sino hasta que un descubrimiento papiroológico puso fin a las discusiones sobre la alegoría de la nave: el papiro 2306 col. ii (fr. 305 b L-P), que contiene un comentario al actual fr. 208 L-P donde el escoliasta estudia significados de las palabras del poeta. Menciona a la ola *que se rueda* (208, v. 2), a las cuerdas que *aflojan* y al *timón* (208, v. 9), a los *cordajes* (208, v. 13). La relevancia del escolio es que al hablar de la primera ola que se *rueda*, el comentarista anotó la palabra *Mírsilo*, antiguo tirano de Lesbos; es decir, para el comentarista, quien de seguro poseía más información sobre la poesía alcaica, la descripción de la nave es una alegoría que representa simbólicamente la profunda crisis política de la ciudad de Alceo y de su facción.<sup>207</sup> Pero si no se tuviera ningún testimonio, ¿podría el símbolo *nave* contener el sentido de patria?

La nave, como símbolo posee una cantidad muy amplia de sentidos. Por un lado, como el cielo es el océano superior, los dioses surcan las profundidades supraterrenales en una nave, como sucede con Inana. Por otro lado, es bien conocido por todos el sentido que posee el símbolo *nave* en relación con el descenso a los infiernos en todas las culturas, desde

---

<sup>205</sup> Cf. Hom. *Il.* 2, 484-767.

<sup>206</sup> Martin, (1972), p. 112.

<sup>207</sup> Dice Campbell (1982), p. 323: 305b, a commentary on this poem (208), mentions Myrsilus and so confirms Heraclitus' statement that the poem is allegorical.

los egipcios hasta los indios americanos. Caronte, en el mundo grecorromano, guía a los muertos, haciéndolos pasar por la laguna Estigia, hasta su destino final. Navegar tranquilamente se relaciona con un pasaje sin problemas, tanto en la vida como en la muerte. Representa el camino individual del hombre o de su alma, que anda en pos de la otra orilla. El viajero trasegará por lugares exóticos (el viaje en el mundo civilizado que arriba a un mundo bárbarico, como en la *Odisea*) o por lugares trascendentales (el viaje por el inframundo). Así, tanto la navegación mundana, como la celestial y la infernal, implican una idea de tránsito de vida, que no está exenta de peligros o desavenencias. De ahí que la nave adquiere un sentido doble de *prosperidad* o *riesgo*. Las probabilidades de naufragio son menores de acuerdo a la pericia del piloto (el dios, el hombre, el barquero). Dice el mismo Alceo:

Desde tierra se debe prever el viaje  
si uno es capaz y posee destreza,  
pero cuando se está en el mar  
el que está debe enfrentar...<sup>208</sup>

Así, la *nave* depende, para su funcionamiento óptimo, del esfuerzo individual o solidario de remeros, capitanes y tripulación en general. De acuerdo con las acciones de cada uno de ellos, el riesgo para sobrevivir a los infortunios que presenta el mar puede ser mayor o menor. Si cada uno de los tripulantes hace lo requerido, la nave llegará a buen puerto. Esta característica colectiva de la nave origina el sentido de *patria*. Entre los profetas hebreos también hay varias referencias que vinculan a la nave con Israel (*Ez 27, 1-9*):

1 La palabra del Yahveh me fue dirigida en estos términos:

2 Y tú, hijo de hombre, entona una elegía sobre Tiro.

3 Dirás a Tiro, la ciudad sentada a la entrada del mar, centro del tráfico de los pueblos hacia las islas sin cuento: Así dice el Señor Yahveh: Tiro, tú decías: *Yo soy un navío de perfecta hermosura.*

---

<sup>208</sup> Cf. Alc. 249. Alceo varía un *skólion* muy popular de la época.

4 En el corazón de los mares estaban tus fronteras. Tus fundadores hicieron perfecta tu hermosura  
5 Con cipreses de Senir te construyeron todas tus planchas. Del Líbano tomaron un cedro para erigirte un mástil.  
6 De las encinas de Basán hicieron tus remos. El puente te lo hicieron de marfil incrustado en cedro de las islas de Kittim.  
7 De lino recamado de Egipto era tu vela, que te servía de enseña. Púrpura y escarlata de las islas de Elisá formaban tu toldo.  
8 Los habitantes de Sidón y de Arvad eran tus remeros. Y tus sabios, Tiro, iban a bordo como timoneles.  
9 En ti estaban los ancianos de Guebal y sus artesanos para reparar tus averías. Todas las naves del mar y sus marineros estaban contigo para asegurar tu comercio.

Con una sorprendente afinidad con Alceo, se presenta el profeta Isaías (33, 18-22):

18 Tú corazón musitará con sobresalto: “¿Dónde está el que contaba, dónde el que pesaba, dónde el que contaba torres?”  
19 Ya no verás al pueblo audaz, pueblo de lenguaje oscuro, incomprendible, al bárbaro cuya lengua no se entiende.  
20 Contempla a Sión, villa de nuestras solemnidades: tus ojos verán a Jerusalén, albergue fijo, tienda sin trashumancia, cuyas clavijas no serán removidas nunca y cuyas cuerdas no serán rotas.  
21 Sino que allí Yahveh será magnífico para con nosotros; como un lugar de ríos y de amplios canales, por donde no ande ninguna embarcación de remos, ni navío de alto bordo lo atraviere.  
(22 Porque Yahveh es nuestro juez, Yahveh nuestro legislador, Yahveh nuestro rey: él nos salvará.)  
23 *Se han distendido las cuerdas, no sujetan derecho el mástil, no despliegan estandarte.*

La nave, como patria, mostrará las estructuras hegemónicas de la sociedad por medio de sus partes: quilla, mástil, cuerdas, sentina; capitán, remeros y polizones. Todo lo que la nave encuentre en su camino, el clima con el que se disponga a navegar, la claridad del cielo nocturno, la calma o el vigor del mar, serán las imágenes que expresen circunstancias específicas y contextuales de la situación de la ciudad.

Además de Alceo, los griegos emplearon esta imagen. Muy probablemente, se esté frente a la imagen más empleada y dúctil de la literatura griega. Con esto no se quiere decir que exista influjo directo de Alceo sobre todas las manifestaciones de la nave como patria entre los griegos. Como se ha podido entender en el análisis simbólico y sus características, los símbolos generalmente son compartidos por todas las culturas. Algunos sentidos,

naturalmente, serán propios, pero su interrelación es asequible a todo ser humano por la constancia del símbolo. En el caso de la tragedia, Esquilo, en sus primeros versos de los *Siete Contra Tebas* emplea la imagen de la nave del estado, acechada por los enemigos. El mensajero, que clama frente a la multitud que lo mira en la parte más alta del teatro, advierte al rey Eteocles de la llegada de las huestes del traicionado Polínices: *Y tú, como buen piloto de la nave,/ fortifica la ciudad antes que irrumpán tempestuosamente los embates/ de Ares. Pues ruge la ola terrestre del ejército.*<sup>209</sup> Platón en su sexto libro de *La República*, profundiza sobre el sentido de patria con relación a la *nave*.<sup>210</sup> En su parábola, el filósofo presenta a la patria tripulada por los demagogos, quienes hacen sufrir al pueblo, encarnado por un patrón (*naúkleron*) bastante singular: sordo, corto de vista y con muy pocos conocimientos de navegación. Los marinos, quienes se pelean por el poder (el timón) logran sus fines por medios precisos, emborrachar o narcotizar al patrón con la mandrágora. Después, estos usurpadores beben y banquetean a placer. Platón postulará, gracias a esta imagen desastrosa, al ideal del capitán del barco: el filósofo. La nave del estado encuentra eco, incluso, en la música actual.<sup>211</sup> En un tenor similar está Aristófanes, quien habla de los malestares de la patria en su obra *Los Caballeros* (p. ej. vv. 540-545).

Así pues, es posible manifestar que la principal alegoría de Alceo, la nave, representa a la patria. El fragmento 119 es una alegoría, como se ha sustentado. ¿Por qué elige Alceo las alegorías? A diferencia de Safo, parecen claras las condiciones de producción alegóricas en

---

<sup>209</sup> A. Sept. vv. 62-64: σὺ δ' ὥστε ναὸς κενὸς οἰακοστρόφοςφράξει ὀλισμα, ρ ἰν καταγίσει νο ἄς Ἄρεως: βοᾷ γὰρ κῦμα χερσα ὄν στρατοῦ (...)

<sup>210</sup> Pl. R. 488 a-e.

<sup>211</sup> *Sail on, sail on/O mighty Ship of State!/ To the Shores of Need/ Past the Reefs of Greed/ Through the Squalls of Hate/ Sail on, sail on, sail on, sail on.* Leonard Cohen, *Democracy*.

Alceo: la persecución política, la enemistad de algunos de los aristócratas que asisten a su simposio, la creación de *figuras tipo* identificables en toda su poesía, como sucede con la creación del monstruoso Pítaco o con la nave misma. La alegoría es el salvoconducto del poeta, es el mensaje indescifrable por el enemigo, es el discurso ortodoxo que vincula a los miembros de la facción.

¿Qué alegorizaría con la *vid*? Si se ha dicho que el objeto del reproche es una prostituta, cómo vincularlos. La clave está en el sentido que comparten los símbolos *nave* y *vid*: la patria. Así, si *nave* y *vid* tienen en común el sentido de patria, se puede explorar una serie de relaciones más amplias, incidiendo en la esfera semántica de cada símbolo, indistintamente. Pero, aunque *nave* y *vid* compartiesen el sentido de patria, ¿cómo encontrar un vehículo, un puente, entre ellos? ¿Cómo llegar hasta el objeto del reproche del fragmento, la prostituta?

Entre los comentarios a la obra de Alceo, descubiertos en las arenas del desierto de Oxirrinco, se halla un comentario al fr. 73 L-P, que es una derivación convival de la alegoría de la nave:

|    |   |   |    |
|----|---|---|----|
| 2  | <p>ἀ ν φόρτι ο ν δ . .<br/>δ' ὅτι μάλιστα σάλ ωι</p>  | <p>todo el cargamento...<br/>que por la sacudida... muchísimo...</p>  | 2  |
| 6  | <p>καὶ κύματι λάγεισ α<br/>ὄμβρωι μάχεσθαι χείματι τ' ἀγρίωι<br/>φασ οὐδὲν ἰμέρρη ν ἀσάμωι<br/>δ ἔρματι τυ τομ ένα</p>                      | <p>y azotada por una ola, ella dice<br/>que no desea luchar con la lluvia<br/>o la cruel tormenta, ni hundirse,<br/>golpeada por un escollo oculto.</p> | 6  |
| 10 | <p>κήνα μὲν ἐν τούτ οισιν ἔοισ' ἴτω<br/>νόστου λελάθων ὦ φ ἰλ' ἔγω θέλω<br/>σὺν τ' μι τέρ εσθ αι συν ἀβαις<br/>καὶ ἔ δα Βύκχιδος αὐ . .</p> | <p>Que aquella, en tal asunto, se pierda;<br/>yo quiero, amigo, olvidando el regreso,<br/>gozar con ustedes, aún joven,<br/>y con Biquis, de nuevo.</p> | 10 |
|    | <p>τῶ δ μιμας ἐς τὰν ψερων ἀ μέραν<br/>αἰ καὶ τισαφ . . . . αντ . .<br/>δείχνυντε</p>   | <p>y nosotros hasta el día siguiente<br/>si acaso...<br/>mostrando...</p>   |    |

En este fragmento, Alceo parece negarse a hablar de la nave, para proceder a los goces del banquete. Es decir, quiere olvidarse de la política y disfrutar con los amigos, sosteniendo un diálogo simpótico con la nave, a quien le da voz. La nave se queja, tiene miedos, desea no ser destruida por un *escollo oculto*. La nave adquiere una serie de características femeninas, que provienen, por supuesto de la morfología griega (*nave* es un sustantivo femenino). Pero el habla, la comunicación por medio de palabras, es una propiedad exclusiva del ser humano. Como se ha dicho al respecto de la *vid*, no hay documentos que comprueben que, en efecto, una nave tiene capacidad para hablar. Al darle la posibilidad de expresarse por el lenguaje, el poeta humaniza a la nave que muestra, por medio de una confidencia, el miedo a caer en desgracia. La nave, que no está presente en el banquete, es dejada afuera y despreciada por el poeta, quien desea olvidarse y gozar con sus camaradas. Como la mujer, la nave no entra al simposio. Como la mujer, la nave se queja de su infortunio.<sup>212</sup> Lo femenino es la característica esencial que permite trazar un puente entre los símbolos *vid* y *nave*. Ambos, por su naturaleza femenina pueden compartir el sentido de patria y vincularse mutuamente. Y el símbolo más importante del mundo femenino es, como puede esperarse, el de madre.

Así, la patria puede ser fructífera o estéril, o estar bien pilotada o cerca del naufragio. La nave, para el poeta, toma forma de mujer. La *vid* puede ser una mujer, según el análisis. La madre es una mujer. El mundo de lo femenino une a estos símbolos y los reúne con el sentido de patria, los interpenetra. Así, los poetas y políticos, además de los caricaturistas

---

<sup>212</sup> Entre los hebreos, también existen relaciones de significación entre la nave y la madre: Cf. *Prov* 31, 10-14: 10 [Alef] Una buena ama de casa, ¿quién la encontrará? Es mucho más valiosa que las perlas./11 [Bet] El corazón de su marido confía en ella y no le faltará compensación./12 [Guímel] Ella le hace el bien, y nunca el mal, todos los días de su vida./13 [Dálet] Se procura la lana y el lino, y trabaja de buena gana con sus manos./14 [He] Es como los *barcos mercantes*: trae sus provisiones desde lejos (las cursivas son mías).

Fig. 8



(véase *fig. 8*),<sup>213</sup> al referirse a la patria utilizarán estos símbolos para expresar situaciones particulares y elegirán traducirlos en alegoría para huir de las represalias políticas de sus tiempos, o bien para hablar veladamente, o para generar propaganda, como ocurre con la nave que ilustra la invitación al cuarto congreso de los *Trabajadores Unidos de Polonia* en Varsovia, en 1964 (*fig. 9*),<sup>214</sup> donde el partido político

(*Partia*) se apropia del símbolo *nave* y lo manifiesta con connotaciones pacíficas y prósperas. La patria también se viste del símbolo *madre* (la consabida *madre patria*) y de un árbol de frutos robustos o escuetos, como sucede con los hebreos.

La patria, entonces, por medio de su sentido de madre podrá ser *nave* y *vid*. Si la patria vive malos momentos, la nave estará cerca de naufragar, la vid en camino a la muerte, la madre, enferma. Si la *nave-madre-vid* viviera felizmente navegaría sin trabajo, estaría sana, en racimos plena. Pero si la patria fuera usurpada por los enemigos políticos o se corrompiera, la nave estaría secuestrada, la vid robada, la madre, diciendo lo menos, sería una *cortesana*.

<sup>213</sup> En la imagen se observa a Otto von Bismarck travestido como *La Fortuna*, pilotando la nave de su patria. URL: <http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/images/30000649-p.jpg>

<sup>214</sup> URL: [http://3.bp.blogspot.com/\\_BG\\_XuqSWo6E/RppXDCouVII/AAAAAAAAABk/V4Jv3z4MmyQ/s320/partia.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_BG_XuqSWo6E/RppXDCouVII/AAAAAAAAABk/V4Jv3z4MmyQ/s320/partia.jpg)

La patria, al participar del símbolo nave y de su pluridimensionalidad, podría relacionarse con el símbolo madre y su cara nefasta: la prostituta. Por supuesto, se entiende que Alceo no aplica la lógica convencional para vincular todos estos símbolos y congregarlos en uno sólo a partir de diversos sentidos; no, el poeta utiliza una *lógica simbólica*,<sup>215</sup> que es

prácticamente imposible evidenciar, pues es un proceso que corresponde al imaginario; pero el autor ha legado una especie de mapa de relaciones simbólicas a lo largo de su poesía. Aunque parezca carente de sustento o fantasioso el vínculo entre estas formas simbólicas, la papirología, de nuevo, explica cómo el poeta interpenetra los símbolos *nave* y *madre*. El siguiente comentario (306 i fr. 14, 16), en el que se habla de la alegoría alcaica de la nave y se citan los vv. 8, 9 y 10 del fr. 73, otorga una prueba casi irrefutable:

Fig. 9



<sup>215</sup> Con *lógica simbólica* se hace referencia a los vínculos o conexiones que existen en el interior de los símbolos y entre los símbolos mismos, y que forman cadenas de símbolos (toro–luna–noche–fecundidad–sacrificio–sangre–siente–muerte–resurrección–ciclo, etc. Cf. Chevalier (1986), p. 34. Para mayores referencias, cf. Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Madrid, Cristiandad, 1964, p. 41.

col. i

5 ]α . [ ] . ἐπιφέρει ὑπὸ ἔρμα]τος διερρηγυῖαν ] ἕως θάλασσαν ] ὕφαλοι τόποι ] οὐκ ὄντες μὲν ] μη φαι[ν]όμενοι δὲ ] δια το[ . . ] . . [ ] ] θάλασσαν [ ] 10 ὕ]πὲρ ἑρμάτω[ν ] Α]νακρέων ἀλ]ληγορῶν χαί- ρει ] . αι . . . τ . . ] π . . η . . . ] . 15 ] .

fr. 16

νό]στου λελάθων [ σό]μ τ' ὕμι τέρπε]σθαι συν]άβαις καὶ πεδῶ [Βύκχιδος

col. ii  
<>π' ἀλλ[ ἐστάναι ψόμμος [ ἕως ὁ {ν} στείχει· τὸ ὀ [με- ταλαμβάνουσιν ἐ]πὶ τὸ 5 ᾠ οἱ Αἰολεῖς· καὶ νῦν [τὴν ψάμμον ψόμμον εἴ{ . } ρ]η- κε· σημ<αί>νει δὲ τὴν ἀκα- θαρσίαν· θλιβομένης αὐ- τῆς καὶ περαινομένης 10 πολλῇ ἀκαθαρσίᾳ ἀνα- πορεύεται καὶ λεύκη· εἴρη- ται δὲ τὸ λευκός διὰ τὸ ἔ- παρμα· διὰ δὲ σκέλη ἤ- — δη κεχώρηκε αὐται· καὶ 15 τὰ σκέλη αὐτῆς πεπαλαι- ωτα[ι· πύκν]α τε καὶ θαμα[ δρομ[οῖσαι· ἐ]πὶ τῆς ἀλ- ληγορίας[ . . . ] . πεπλευ- κυῖαι αὐτῆ<ι> διὰ τοὺς πολ- 20 λούς πλοῦς καὶ πυκνοὺς ἤ- δη π[α]λαιὰ γέγονε[ν·] ἀλ- — λ' οὐ σ . [ . . ] των ἔν<ν>εκ[α ται . . . [ . . ] οὐ διὰ τὸ [πεπα- λαιῶσθ[αι . . . ] . . . [ κα- 25 θορμισθῆναι ἢ [τοι τῆς συνουσί[ας] πεπλ[ η ναῦς π[α]λαιὰ του[ . . ] . [ πλεῖν κ[α]τίσχει τουτι[ π[ . . . . . ] γας πορεύετα[ι 30 τ[οὺς λεγ]ομένους πε[σ- σοὺς κ]ινεῖς πάντα λί[θον ]τάγεται ω[ ] . [

(i) fr. 14, 16

|         |    |   |
|---------|----|---|
|         |    | col. ii                                 |
|         |    | ...                                     |
|         |    | en “arena”                              |
|         |    | al igual que en “sube”                  |
|         |    | los eolios colocan una “o” por “a”.     |
|         | 5  | Aquí ha puesto “psommos”                |
|         |    | en vez de “psammos” (“arena”);          |
|         |    | significa “impureza”.                   |
|         |    | Destruída y                             |
|         |    | traspasada,                             |
|         | 10 | una gran impureza                       |
|         |    | la acomete, también el blanco;          |
|         |    | se dice “blanco” por la                 |
|         |    | hinchazón. “Ya ha pasado                |
|         |    | por sus piernas”                        |
|         | 15 | y sus piernas han envejecido,           |
|         |    | “habiendo corrido mucho”,               |
|         |    | en cuanto a la alegoría,                |
|         |    | habiendo navegado,                      |
|         |    | por sus muchos viajes                   |
|         | 20 | ha envejecido ya.                       |
|         |    | “Pero no por”...                        |
|         |    | ...                                     |
|         |    | no porque ha envejecido,                |
|         |    | aunque (desea)                          |
|         | 25 | ser llevada a puerto...                 |
|         |    | trato sexual...                         |
|         |    | nave vieja...                           |
|         |    | se abstiene de navegar...               |
|         |    | anda...                                 |
|         | 30 | los llamados “pessoi”...                |
|         |    | “moviendo cada pieza”                   |
|         |    | ...                                     |
|         |    | ...                                     |
| col. i. |    |   |
|         |    | ...                                     |
|         |    | la introduce                            |
|         |    | rota por un escollo...                  |
|         |    | como “al mar”...                        |
|         |    | lugares sumergidos...                   |
| 5       |    | no siendo...                            |
|         |    | pero no                                 |
|         |    | mostrando                               |
|         |    | ...                                     |
|         |    | al mar...                               |
| 10      |    | por los escollos...                     |
|         |    | Anacreonte...                           |
|         |    | gusta de las alegorías... <sup>53</sup> |
|         |    | ...                                     |
|         |    | ...                                     |
| 15      |    | ...                                     |
|         |    | fr. 16                                  |
|         |    | “Olvidando el regreso...                |
|         |    | gozar con ustedes,                      |
|         |    | aún joven, y con Bicquis”...            |

Se debe poner atención a la segunda columna del papiro (*col. ii*). Hablando de la nave, el comentarista explica unos términos clave de algún poema alcaico, tal vez el mismo fr. 73, donde se alegorizaba a la nave. El término *psóm̄mos* (en eolio, v. 5) se refiere a la impureza que acomete a la nave que ha tenido muchos periplos (*por sus muchos viajes*, v. 19) y ya es vieja. Su vejez no se relaciona con los *vaivenes de la patria*, una patria revoltosa o en continua trifulca, que la ha agotado y gastado, sino porque ha sido pilotada por muchas manos. Gracias a esta referencia explícita a la promiscuidad de la nave (*trato sexual*, v.26), cuyas

piernas están flojas y desencajadas, se sabe que es vieja (vv. 15, 23 y 27). En palabras de Gentili: *Psómμος y skélē son los dos nuevos semas que dan la idea de marchitez y ruina.*<sup>216</sup> La *arena-psómμος* está atestiguada por Hesiquio como una impureza, como una enfermedad.<sup>217</sup> Esta relación con la vejez, la podredumbre y la decadencia es la más frecuente del comentario y debió de ser el aspecto central del poema. Puede ser que el mismo fragmento 73 hable de esta situación de la patria como una *nave-prostituta vieja*, que, a pesar de todo, aún desea volver a puerto. Alceo, desde el exilio, todavía recuerda a esa vieja patria que defendió y que ahora está enferma. El que la patria haya alternado tantos pilotos resulta, para el poeta, análogo a la actividad de una mujer adúltera, que cambia de varón según la circunstancia.<sup>218</sup> Primero en Meleagro (AP. V, 204),

οὐκέτι, Τιμαρίου, τὸ ρὶν γλαφυροὸ κέλητος  
 ἦγμ φέρει λωτὸν Κύριδος εἰρεσίη,  
 ἀλλ' ἐὶ μὲν νότοισι μετάφρενον, ὡς κέρας ἰστῶ,  
 κυρτοῦται, οὐλιὸς δ' ἐκλέλυται ρότονος·  
 ἰστία δ' αἰωρητὰ χαλᾶσιν ἀδονίσματα μαστῶν  
 ἐκ δὲ σάλου στρετὰς γαστρὸς ἔχει ῥυτίδας·  
 νέρθε δὲ ἀνθ' ὑέραντλα νεῶς, κοίλῃ δὲ θάλασσα  
 λημύρει, γόνασιν δ' ἔντρομός ἐστι σάλος.  
 δύστανός γ' ὅς ζωὸς ἔτ' ὦν Ἀχερουσίδα λίμνην  
 λεύσε τ' ἰβὺς γραὸς ἐ' εἰκοσόρῳ.<sup>219</sup>

y luego en Rufino (AP. V, 44) se recurre a la misma interpenetración simbólica:

<sup>216</sup> Cf. Gentili, Bruno, *Poesía y Público en la Grecia Antigua*, trad. por Xavier Riu, Barcelona, Sirmio, Quaderns Crema, Pragmática de la alegoría de la nave, 1996, p. 427.

<sup>217</sup> Hesiquio, s.v. *psómμος*: *akatharsía*.

<sup>218</sup> En el fr. 117, hay referencias sueltas que relacionan las palabras *nave* (v. 21) con una prostituta y el oficio de la prostitución (vv. 26 y 29).

<sup>219</sup> *A ese maderamen de Timarion, antaño fino velero, /ni el buen remar de Cipris hace ya navegar./ En su espalda curva el espinazo, cual verga en el mástil;/ como cables destensados son sus pelos blancos,/ velas que flamean los colgajos de sus pechos, y una trama/ de arrugas dejó en el vientre el vaivén de las olas./ Más abajo, la nave hace agua por doquier, la pleamar inunda/ la cala, y sus rodillas tiemblan por el balanceo./ ¡Pobre del que vivo, todavía arriba, el Aqueronte surque/ a bordo de este viejo barco fúnebre de veinte remos! Cf. Rodríguez Alonso, Cristóbal y Marta González González, eds. *Poemas de amor y muerte en la Antología Palatina (Libro V y selección del libro VII)*, Madrid, Akal, Clásica, 1999, p. 98.*

Λέμβιον, ἢ δ' ἑτέρα Κερκούριον, αἱ δὺ ἑταῖραι  
αἰὲν ἐφορμούσιν τῶι Σαμίων λιμένι.  
ἀλλά, νέοι, πανδημί τὰ ληιστρικά τῆς Αφροδίτης  
φεύγεθ' ὁ συμμίξας καὶ καταδὺς πίεται.<sup>220</sup>

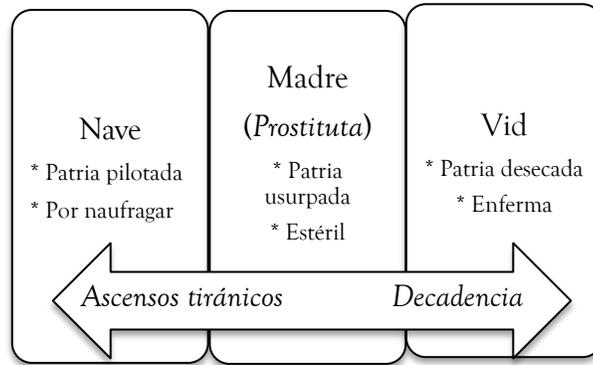
Si la nave es identificable con una prostituta vieja, el precio que debe pagar por sus acciones (donde muy probablemente el peso de la culpa recaiga más en los pilotos que en la nave misma) es el surgimiento furtivo, en el fr. 73, de una enfermedad: el *blanco* (v.11). Este término puede tener una fuerte carga sexual (su relación con la espuma de mar) o hacer referencia al mismo Pítaco, como bubón, que ha corrompido la antigua belleza de la ciudad.<sup>221</sup> Con esto queda evidenciada la interpenetración: *nave-madre* (prostituta vieja, como su anverso)-*patria*. La patria es una anciana que ha cambiado tanto de manos que ya está enferma, al borde de la aniquilación. Por ello, queda comprobado que la figura principal del fr. 119 es una *cortesana vieja*, ya sea Safo o a Alceo su autor. Si se ha concedido que, en la interpretación referida al erotismo y la fertilidad, Safo recurriría a distinguir con la fertilidad de la vid a una madre y a una prostituta con su esterilidad ¿no se podría pensar que Alceo emplea esta figura para aludir a la ciudad prostituida y corrompida, del mismo modo que la imagen de la nave? Si la constancia del símbolo de la vid es el sentido de lo femenino ¿no podrían la nave, la madre y la vid relacionarse a partir de esta característica? Un intento para representar el mapa de las relaciones alcaicas se podría expresar mediante el siguiente esquema (fig. 10):

---

<sup>220</sup> *La Lembio y la Cercurio, las dos putas, siempre están amarradas en el puerto de Samos. Muchachos, evitad estas naves piratas de Afrodita. Quien con ellas se une, se hunde con ellas y se traga la mar.* Cf. Calvo Martínez (ed), *Antología de la Poesía erótica griega. Poemas de amor y sexo en Grecia*, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 414, 2009, p. 397. Filipo de Tesalónica (AP, IX, 416) realiza un poema mimético, en el que una nave, llamada *Hetera*, habla de su origen y de los favores que ofrece a propios y a extraños. El poema de Rufino parece ser una imitación de Hédilo de Samos (AP, V, 161).

<sup>221</sup> Cf. Gentili (1996), p. 430.

Fig. 10



Así, vid y nave representarían distintos aspectos de la situación que el poeta vivió en Mitilene. La asociación *vid-prostituta* participa de la patria por su falta de prosperidad, por la crisis de los *frutos*, que pueden ser los nuevos hijos de Mitilene, hombres sin fuerza, sin vigor, cuyo producto es un vino inmaduro, sometido a los tiranos (tal vez, a Pítaco). La asociación *nave-prostituta* participa de la ciudad que sufre trabajosos periplos y usurpaciones. La patria *vid* se refiere al presente, la patria *nave* al futuro (el naufragio por venir, la caída de la *polis* en manos de los tiranos).<sup>222</sup> Prostituta, vid y nave pueden, efectivamente, tejer sus relaciones de sentido con la patria. Son parte del mismo proceso del imaginario que busca símbolos diferentes para expresar realidades similares o derivadas una de otra. Las relaciones de interpenetración simbólica de la patria se vinculan a partir de la pluridimensionalidad del símbolo *madre, prostituta*, que el poeta emplea para explicar su circunstancia específica: la patria desecada, cuyo rumbo han elegido los otros. Otros, por supuesto, que no eran ni él ni su camarilla de aristócratas.

\*\*\*

<sup>222</sup> Cf. Alc. fr. 70: *de la cobardía.../ este hombre, que busca el gran poder,/ volcará rápido la ciudad, que ya está inclinada.*

## IV. Conclusiones

Escribir no es búsqueda.  
Es impertinencia o la invención de un mapa  
o simplemente el impulso  
de una mente compleja  
para desconectarse lo más pronto posible  
de los días que lamentablemente proliferan.

Francisco Hernández, *La Isla de la Breves Ausencias*, 7.

\*\*\*

El análisis simbólico sobre *vid* ha resultado sumamente provechoso, arrojando resultados algunos esperados, otros no. Por principio, se pudo establecer el objeto de reproche para el poema, independientemente del autor: la imagen de la prostituta vieja. Por ello –y aquí surgen los resultados inesperados– fue posible esgrimir una solución a un problema filológico: la lectura femenina del vocativo en la primera línea.

Posteriormente, se observaron las relaciones de sentido que posee el símbolo *vid*, abarcando desde *árbol de la vida* hasta *alma humana*. Ahí se pudieron comprobar las características propias del símbolo, polisemia, pluridimensionalidad e interpenetración. Cada una de ellas resultó ser una herramienta fundamental para esgrimir los argumentos a favor de cualquiera de los dos poetas: en el caso de Safo, la pluridimensionalidad logró fijar la correspondencia entre los símbolos *madre* y *vid*, a través del sentido anverso de madre: prostituta. La interpenetración para argumentar a favor de Alceo sin duda es más acabada (o más trabajosa, según se le quiera ver), y permitió entrever el *desarrollo* de la imagen de la nave que simboliza la patria, pasando desde las etapas de viaje colectivo (suma de esfuerzos), la

feminización y su adulteración y, por último la conversión en una planta de frutos podridos. Así, Alceo pudo crear o pensar la cadena de símbolos *nave-madre(prostituta)-vid*.

¿Qué extraer de todo esto? ¿Qué respuesta contundente o certeza se proporciona, gracias a este análisis simbólico, al asunto de la atribución? Ninguna, si es que se tiene que elegir. La respuesta, como el mismo símbolo, no es unívoca. El fragmento 119 puede ser atribuido a Safo o a Alceo, ambas opciones son igualmente sustentables. La pereza, el desánimo y la desidia pueden condenar a este fragmento a la desaparición de las ediciones de los poetas lesbianos. La propuesta es que deben de atribuirse a cualquiera de los dos, según la adhesión al argumento que parezca más contundente, pero es necesario hacer notar al lector que existe la otra posibilidad de lectura y que éstas no son mutuamente excluyentes. Que por el análisis simbólico se pueden conciliar estas posturas.

El mapa de relaciones poéticas ahí está. ¿Se logró comprobar una suerte de *Poética* de cualquiera de los dos autores? No lo creo. Sería más exacto llamarlo *Simbólica*. Incompleta, sí. Pero al fin y al cabo una suerte de trazo probable del imaginario y su expresión poética. Hay que intentar penetrar el imaginario para buscar la inspiración de estos poetas y su relación con todo lo humano, con las formas de manifestación de las experiencias vitales y con sentido misterioso de la existencia humana que es, ni más ni menos, el foco de toda poesía.

Desearía que, tras estas líneas, alguien *-lecteur, mon semblable, mon frère-* tenga a bien, como tarea para el futuro, realizar un estudio (más exhaustivo, más perfecto, más significativo) de las imágenes simbólicas en la poesía lírica arcaica.

\*\*\*

## Bibliografía

*Ediciones, traducciones y comentarios de los poetas lesbianos*

- Barnstone, Willis, *Sappho and the Greek Lyric Poets*, New York, Schocken, 1988.
- Bonifaz Nuño, Rubén, *Antología de la Lírica Griega*, México, UNAM, Nuestros Clásicos, 1988.
- Campbell, David, *Greek Lyric. Vol. I, Sappho and Alcaeus*. Cambridge, Harvard, Loeb Classical Library, 1982.
- Diehl, E., *Anthologia Lyrica Graeca*, I, Liepzig, Teubner, 1967.
- Edmonds, *Lyra Graeca, Vol. I*, Cambridge, Harvard, Loeb Classical Library, 1934.
- Ferraté, Juan, *Líricos Griegos Arcaicos*, Barcelona, El Acanilado, 2000.
- Gallavotti, C., *Saffo e Alceo. Testimonianze e frammenti con introduzione, apparato e traduzione*, Napoli, Libreria Scientifica, 1963.
- Lieberman, Gauthier, *Alcée. Fragments, Vols. I-II*, Paris, Les Belles Lettres, Budé, 1999.
- Lobel, E., y D. L. Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, Clarendon 1955.
- Martin, H, *Alcaeus*, New York, Twayne, 1972.
- Miller, A., M. *Greek Lyric. An Anthology in Translation*, Indianapolis, Hackett, 1996.
- Page, D. L., *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford, Clarendon, 1955.
- , *Lyrica Graeca Selecta*, Oxford, Clarendon, 1967.
- , *Supplementum Lyricis Graecis*, Oxford, Clarendon, 1968.
- Reinach, Th. et Aimeé Puech, *Alcée et Sappho*, Paris, Les Belles Lettres, Budé, 1980.
- Rodríguez Adrados, Francisco, *Lírica Griega Arcaica (Poetas Corales y Monódicos, 700-300 a.C)*, Madrid, Gredos, 1980.
- Taboada, Javier, *Alceo, Fragmentos, introducción, traducción y comentarios*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2008.
- , *Alceo, Poemas y Fragmentos, introducción, traducción y notas*, México, Textofilia, 2010.
- Tucker, T. G., *Sappho*, Melbourne, Thomas C. Lothian, 1914.

Treu, M, *Alkaios*, München, 1952.

The Oxyrrhincus Papyri, London, The Egypt Exploration Society, vols xxiii (ed. Lobel, 1956), xxix (ed. Page, 1963), xxxv (ed. Lobel, 1968).

Voigt, Eva Maria, *Sappho et Alcaeus*. Fragmenta, Amsterdam, 1971.

#### *Autores antiguos*

Aristóteles, *Política*, introducción, versión y notas de Antonio Gómez Robledo, México, UNAM, Bibliotheca Graecorum et Romanorum Mexicana, 2000.

*Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1975.

Calvo Martínez (ed), *Antología de la Poesía erótica griega. Poemas de amor y sexo en Grecia*, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 414, 2009.

*Greek Iambic Poetry, from the Seventh to the Fifth Centuries BC*, ed. and. trans. by Douglas E. Gerber, Cambridge, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1999.

*Greek Lyric*, with an English translation by David A. Campbell, in five volumes, Cambridge, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1982, 1988, 1991, 1992, 1993.

*The Greek Anthology*, with an english translation by W. R. Patton, in five volumes, Vol. I., London, William Heinemann, 1920.

Heródoto, *Historias*, 3 vols., introducción, traducción, notas y comentarios de Arturo Ramírez Trejo, México, UNAM, Bibliotheca Graecorum et Romanorum Mexicana, 1976.

Hesíodo, *Los trabajos y los días*, México, UNAM, Bibliotheca Graecorum et Romanorum Mexicana, introducción, versión rítmica y notas de Paolla Vianello, 1979.

-----, *Teogonía*, estudio general, introducción, versión rítmica y notas de Paolla Vianello, México, UNAM, Bibliotheca Graecorum et Romanorum Mexicana, 1986.

Homeri, *Opera*, Tomvs I *Iliadis* libros I-XII editio tertia, Tomvs II *Iliadis* libros XIII-XXIV editio tertia; Monro et Allen, *Scriptorum Classicorum*, Bibliotheca Oxoniensis, Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1991.

-----, *Iliada*, UNAM, Bibliotheca Graecorum et Romanorum Mexicana, traducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, 2 tomos, 1996.

Horacio, *Épodos, Odas y Carmen secular*, introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM, Bibliotheca Graecorum et Romanorum Mexicana, 2007.

Platón, *La República*, introducción, versión y notas de Antonio Gómez Robledo, Universidad Nacional, México, UNAM, Bibliotheca Graecorum et Romanorum Mexicana, 1971.

———, *Diálogos, III. Fedón, Banquete, Fedro*, trad. intro. y notas por C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 2008.

Rodríguez Alonso, Cristóbal y Marta González González, eds. *Poemas de amor y muerte en la Antología Palatina (Libro V y selección del libro VII)*, Madrid, Akal, Clásica, 1999

*Thesaurus Linguae Graecae*, University of California, Irvine, 2001.

*Thesaurus Linguae Latinae*, University of California, Irvine, 2001.

#### Bibliografía especializada

Andrewes, A., *The Greek Tyrants*, London, Hutchinson University Library, 1966.

Bonanno, M. G., *Sull' allegoria della nave*, "Rivista di cultura classica e medievale", 1976, pp. 179 y ss.

Bowra, C.M., *The Greek Experience*, Oxford, 1959.

———, *Greek Lyric Poetry*, Oxford, 1961.

Burn, A. R., *The lyric age of Greece*, London, 1960.

Burkert, W., *The Orientalizing Revolution. Near eastern influence on Greek culture in the early archaic age*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

Burnett, A., Pippin, *Three Archaic Poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.

Cambiano, G., L. Canfora y D. Lanza (eds.) *Lo Spazio letterario della Grecia antica. Vol. I, La produzione e la circolazione del testo. Tomo I, La Polis*, Roma, Salerno Editrice, 1992.

Canfora, Luciano, *Storia della Letteratura Greca*, Roma-Bari, Laterza, 1986, nuova ed. ampliata, 1989.

Catenacci, Carmine, *Il tiranno e l'eroe. Per un' archeologia del potere nella Grecia antica*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.

Chroust, Anton-Hermann, "Treason and Patriotism in Ancient Greece", *Journal of the History of Ideas* 15, 1954, p. 280.

Cuchiarelli, A. "La nave e lo spettatore. Forme dell' allegoria da Alceo ad Orazio" (I), *SIFC*, XCVII- 4ª S. Vol. II, 2004 Fasc. II, pp. 189-206.

———, "La nave e lo spettatore. Forme dell' allegoria da Alceo ad Orazio" (II), *SIFC*, XCVII- 4ª S. Vol. III, 2005 Fasc. I, pp. 30-72.

- Danielewicz, "The Newly Discovered Texts of Sappho and Archilochus", *Meander* 2, 2005, p. 135 ss.
- Detienne, M. (ed.), *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Lille, 1988.
- Dodds, E. R., *The Greeks and the irrational*, Los Angeles, Berkeley, 1951.
- Dougherty, C., *The Poetics of Colonization. From city to text in archaic Greece*, Oxford, 1993.
- , and Leslie Kurke (eds.), *Cultural Poetics in Archaic Greece*, Cambridge, 1993.
- Gentili, B., "La veneranda Saffo", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 2, 1966, p. 37 y ss.
- , "Allegoria della nave", *Retorica e storia nella cultura classica*, Pitagora Editrice, Bologna, 1983.
- , *Poesía y público en la Grecia antigua*, traducción por Xavier Riu, Barcelona, Sirmio, Quaderns Crema, 1996.
- Guthrie, W. K. C., *A History of Greek Philosophy Volume I: The Earlier Presocratics and the Pythagoreans*. Cambridge, Cambridge, 1962.
- Honig, Edwin, *Dark Conceit: The Making of Allegory*, Evanston, 1959, p. 113.
- Jaeger, Werner, *Paideia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Kirkwood, G.M., *Early Greek Monody: The History of a Poetic Type*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1974.
- Kurke, L., "The strangeness of 'song culture': Archaic Greek Poetry", O. Taplin (ed.), *Literature in the Greek and Roman Worlds. A New Perspective*, Oxford, 2000.
- , "Crisis and Decorum in Sixth-Century Lesbos: Reading Alkaios Otherwise." *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* n.s. 47, no. 2 (1994). pp. 67–92.
- Lanza, Diego, *Le tyran et son public*, Paris, Belin, 1997.
- Lenchantin, M, *Manual de Prosodia y Métrica Griega*, México, UNAM, traducción de Pedro C. Tapia Zúñiga, 2001.
- Lloyd, Rosemary, *Baudelaire's World*, Cornell, 2002.
- Pomeroy, Sarah B., *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, New York, Schocken, 1978.
- Rodríguez Adrados, Francisco, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, Coloquio, 1986.
- Snell, B., *Poetry and Society, the role of poetry in ancient Greece*, Indiana University Press, Bloomington, 1961.
- Vernant, J.-P., *Myth and Thought among the Greeks*, London, 1983.

Vetta, Massimo (ed.), *Poesia e simposio nella Grecia antica: Guida storica e critica*, Roma e Bari, Laterza, 1983.

Walker, Jeffrey, *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, New York, Oxford, 2000.

Wilkinson, L. P., *Horace and His Lyric Poetry*, Cambridge, 1968.

#### *Símbolo poético*

Bachelard, G , *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

—————, *El agua y los sueños*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Barnett, R. D. , “A Winged Goddess of wine in electrum plaque”, *Anatolian Studies* 30, 1980, 169–78.

Burkert, Walter, *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth* , trans. Peter Bing, Berkeley and Los Angeles, University of California, 1983.

Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986.

De Cadenas y Vicent, Alonso, *Diccionario heráldico: términos, piezas y figuras usadas en la ciencia del blasón*, Madrid, Hidalguía, 1976.

Diel, Paul, *El Simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1976.

Durand, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, intro. trad. y notas de Alain Verjat, Barcelona, Anthropos, Autores, Textos y Temas, Hermeneusis, 12, 1993.

—————, *Las Estructuras Antropológicas del Imaginario*, trad. Víctor Goldstein, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, 1957.

—————, *Images et symboles*, Paris, Alianza, 1952.

—————, *Tratado de historia de las religiones*, Madrid, Cristiandad, 1964.

—————, *De Zalmoxis a Gengis-Khan. Religiones y folklore de Dacia y de la Europa Oriental*, Madrid, Cristiandad, 1985.

Evans, A, *The Palace of Minos*, vol. IV, London, Mcmillan, 1935

Frazier, J. G, *La Rama Dorada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

Freud, S., *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1947.

Goodenough, E. R., *Jewish Symbols in the Greco-roman period*, vol. 5, New York, Pantheon, 1956.

- Govindarajan, *Garuda puranam*. Chennai (India), New Horizon Media, 2007.
- Hentze, G., *Mythes et symboles lunaires*, Amberes, 1932.
- Hegel, G. W. F., *Obra completa*, estudio introductorio de Volker Rühle. II vols. Madrid, Gredos, 2010.
- Jung, C. G., *L'homme et ses symboles*, Paris, 1964.
- , *Psicología y Alquimia*, trad. por Alberto Luis Bixio, México, Tomo, 2007.
- Kerényi, Karl, *Imágenes Primigenias de la Religión Griega. III. Misterio de los Cabiros. Introducción al estudio de los antiguos misterios*, trad. Brigitte Kiemann, Madrid, Sexto Piso, 2010.
- Knorr de Rosenroth, *Le Symbolisme des Lettres Hébraïques*, Paris, 1958.
- Laplanche, J, y J. B. Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1987.
- El Libro Tibetano de los Muertos*, México, Lectorum, 2004.
- Lurker, Manfred, *Diccionario de Imágenes y Símbolos de la Biblia*, El Almendro, Córdoba, 1994.
- Marteau, Paul, *El Tarot de Marsella*, trad. M<sup>a</sup>. Luz González, Madrid, EDAF, 2009.
- Michaud, G., *Message poétique du symbolisme*, Paris, 1949.
- Morenz, S. *La reiligion égyptienne*, Paris, 1962.
- Panikkar, Raimon, “Símbolo y simbolización. La diferencia simbólica. Para una lectura intercultural del símbolo”, *Arquetipos y símbolos colectivos*, Barcelona, Anthropos, Autores, Textos y Temas. Hermeneusis, 14, 2004.
- Ricoeur, Paul, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1982.
- Sartre, J. P., *L'imagination*, Paris, PUF, 1950.
- Scholem, G. C, *La Cábala y su Simbolismo*, Madrid, Siglo XXI, 1979.
- , *De la unidad trascendente de las religiones*, Madrid, Heliodoro, 1980.
- Unwin, P. T. H., *Wine and the Vine*, London, Routledge, 1996.
- Younger, W, *Gods, Men and Wine*, London, The Wine and Food Society, 1966.
- Zainer, Günther, *Speculum humanæ salvationis*, Augsburg, 1473.

\*NB: Algunos de los textos citados que fueron publicados entre los años 1900 y 1975 fueron consultados por el autor de este trabajo en Internet Database Archive ([www.archive.org](http://www.archive.org)).

La Vid, la Madre y la Nave: la Patria  
Análisis simbólico para interpretar el fr. 119 L-P.

Índice

|   |     |
|---|-----|
| Presentación  | 5   |
| I. Introducción. <i>Accessus ad Operam</i> .                  | 11  |
| Circunstancias temporales y espaciales                        | 11  |
| El sujeto poético   | 16  |
| El ambiente   | 20  |
| El género   | 23  |
| II. El fragmento 119 L-P                                      | 24  |
| Texto   | 24  |
| Traducción  | 25  |
| El discurso alegórico   | 26  |
| La finalidad del canto  | 30  |
| Justificación   | 32  |
| III. Análisis simbólico para interpretar el fr. 119 L-P.      | 35  |
| Primera parte: <i>Teoría</i> del símbolo.                     | 35  |
| Palabras y símbolos   | 35  |
| El símbolo (subjetivo, objetivo, histórico)                   | 38  |
| Pensar ( <i>en</i> o <i>por</i> ) el símbolo                  | 41  |
| Expresarse <i>por</i> el símbolo                              | 44  |
| Interpenetración y pluridimensionalidad                       | 49  |
| Ejercicio de interpretación y el problema de lo simbolizado   | 55  |
| Segunda parte: Análisis del símbolo de la vid.                | 61  |
| Árbol divino  | 61  |
| Erotismo-fertilidad   | 68  |
| Seguridad y prosperidad                                       | 70  |
| Patria-poder  | 72  |
| Mesías-Última cena- Iglesia-Alma                              | 78  |
| Tercera parte: Interpretación                                 | 81  |
| La vid: la madre. Interpretación sáfica                       | 81  |
| La vid, la madre y la nave: la patria. Interpretación alcaica | 88  |
| IV. Conclusiones  | 103 |
| V. Bibliografía   | 105 |