



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LICENCIATURA EN LITERATURA INTERCULTURAL

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

APROXIMACIONES A SAFO:
QUINCE FRAGMENTOS TRADUCIDOS POR
JOSÉ EMILIO PACHECO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LITERATURA INTERCULTURAL

P R E S E N T A

JOHANNA JAVI ORTEGAJORDÁ SÁNCHEZ

DIRECTOR DE TESIS: DR. RODOLFO GONZÁLEZ EQUIHUA

MORELIA, MICHOACÁN

JUNIO, 2020



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LICENCIATURA EN LITERATURA INTERCULTURAL

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

APROXIMACIONES A SAFO:
QUINCE FRAGMENTOS TRADUCIDOS POR
JOSÉ EMILIO PACHECO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LITERATURA INTERCULTURAL

P R E S E N T A

JOHANNA JAVI ORTEGAJORDÁ SÁNCHEZ

DIRECTOR DE TESIS: DR. RODOLFO GONZÁLEZ EQUIHUA

MORELIA, MICHOACÁN

JUNIO, 2020



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA
SECRETARÍA GENERAL
SERVICIOS ESCOLARES

MTRA. IVONNE RAMÍREZ WENCE
DIRECTORA
DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR
PRESENTE

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 04** del **H. Consejo Técnico** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia celebrada el día **22 de abril del 2020**, acordó poner a su consideración el siguiente jurado para la presentación del Trabajo Profesional del alumno (a) **Johanna Javi Ortega Jordá Sánchez** de la Licenciatura en Literatura Intercultural, con número de cuenta **416066966** con la tesis titulada: "Aproximaciones a Soto: Quince fragmentos traducidos por José Emilio Pacheco" bajo la dirección como **tutor** del Dr. Rodolfo González Equihua.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

Presidente:	Dr. Antonio Río Torres-Murciano
Vocal:	Mtro. Marco Enrique Mancera Alba
Secretario:	Dr. Rodolfo González Equihua
Suplente 1:	Dra. Caterina Comasra
Suplente 2:	Lic. Cristian Jonathan Estrada Cortés

Sin otro particular, queda de usted.

Atentamente
"POR MI RAZA HABLARA EL ESPÍRITU"
Morelia, Michoacán a 11 de junio del 2020.


DRA. YESENIA ARREDONDO LEÓN
SECRETARÍA GENERAL

CAMPUS MORELIA
Antigua Carretera a Toluca N° 8701, Col. Ex-Harinas de San José de la Huerta
56190, Morelia, Michoacán, México. Tel: (443) 689-3300 y (56) 46-23-73-00. Extensión Red U-AM: 60614.
www.unam.mx/campus/morelia



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA

H. CONSEJO TÉCNICO
OFICIO: HCT/320/2020
ASUNTO: Solicitud
designación jurado

Coordinación de Licenciatura en Literatura Intercultural
ENES, Unidad Morelia
P R E S E N T E

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 04** del H. Consejo Técnico la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia celebrada el día **22 de abril de 2020**, acordó aprobar la **designación de jurado** para el examen profesional del alumno [a] **Johanna Javi Ortegajordá Sánchez** de la Licenciatura en Literatura Intercultural, con número de cuenta **416066966** con la tesis titulada: "Aproximaciones a Saba: Quince fragmentos traducidos por José Emilio Pacheco", bajo la dirección como **tutor** del Dr. Rodolfo González Equihua

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

Presidente:	Dr. Antonio Río Torres Murciano
Vocal:	Mtro. Marco Enrique Mancera Alba
Secretario:	Dr. Rodolfo González Equihua
Suplente 1:	Dra. Caterino Camastro
Suplente 2:	Lic. Crisliar Jonathan Estrada Cortés

Asimismo, informo a usted y a los honorables miembros del jurado, que el Comité Académico aprobó un plazo de hasta 30 días hábiles para recibir la revisión del manuscrito de tesis, y en su caso, el voto aprobatorio.

Sin más por el momento me despido y aprovecho para enviarte un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"
Morelia, Michoacán, a 27 de abril de 2020.
LA SECRETARÍA DEL H. CONSEJO TÉCNICO

DRA. YESENIA ARREDONDO LEÓN

C.cop. Alejandro Rebolledo Vilagómez, Servicios Escolares, ENES Unidad Morelia
Alumno
Tutor
Archivo: ENES/HCT, Unidad Morelia.
*AL/mml

Agradecimientos institucionales

Un reconocimiento especial a la Universidad Nacional Autónoma de México, a la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, a la Licenciatura en Literatura Intercultural y a los profesores y profesoras que intervinieron en mi formación universitaria.

A los miembros del jurado: el Dr. Antonio Río Torres-Murciano, el Mtro. Marco Enrique Mancera Alba, el Dr. Rodolfo González Equihua, la Dra. Caterina Camastra y el Lic. Cristian Jonatan Estrada Cortés.

Agradecimientos personales

A Safo, porque la admiración que siento por ella rompe con las fronteras y disminuye los siglos que nos separan. Como ella misma dijo: Οὐδ' ἴαν δοκίμωμι προσίδοισαν φάος ἄλλῳ ἔσσεσθαι σοφίαν πάρθενον εἰς οὐδένα πω χρόνον τεαύταν.

A Rodolfo, por impulsar mi amor por Safo, por su gran apoyo, sus regaños y su infinita paciencia, que permitieron que este trabajo de tesis viera la luz. Creo que no existe palabra en español o en griego que pueda expresar el gran agradecimiento que le tengo.

A mis progenitores, Bolelí y Doris, las primeras personas que creyeron que llegaría a hacer grandes cosas y me guiaron para convertirme en la mujer que soy ahora.

A mis tíos padrinos, Juan Manuel y Coni, quienes, no sólo me ayudaron para elegir mi vocación, sino que también me ayudaron en la investigación de algunos de los temas para la presente tesis.

A mis fieles amigas que conocí durante la secundaria, pero se quedaron por el resto de mi vida: Blanca y Adriana, porque nuestra amistad ha durado más que muchos matrimonios y, de esa manera, seguirá durante varios años más.

A aquellas bellas muchachitas que conocí gracias a la ENES e hicieron de la institución un sitio más divertido: la bella Alondra (Alolo), la terrible Alejandra (Tetilla), la sexy Zaira (Zaza Polimerasa), la inteligente Itzel (sin alias, porque no le gustan), la dulce Ivette (Ivetete) y la creativa Ilse (quien se fue demasiado pronto para tener un alias).

A quienes no mencioné anteriormente: compañeros y compañeras; amigos y amigas; a mis perritas (mis bendiciones); familiares; etc. que alegraron mi vida y mi día a día.

Resumen

El 10 de julio de 2005, el autor mexicano José Emilio Pacheco (1939-2014) recuperó una breve antología de *aproximaciones*, según las llama el mismo Pacheco en vez de “traducciones”, de quince fragmentos de poemas de la autora griega Safo de Lesbos (650/610-580 a.C.) en su columna “Inventario” de la revista *Proceso*, cuatro de éstos publicados anteriormente en la recopilación de su obra poética *Tarde o temprano* (1980). El objetivo de Pacheco al hacer estas *aproximaciones* es, por un lado, hacer un tributo a la autora y, por el otro, ver los fragmentos con una nueva perspectiva para que los lectores hispanohablantes puedan entenderlas como poesía escrita español. Sin embargo, a simple vista no podemos conocer qué libertades se ha tomado en el momento de traducir ni cómo ha intervenido a la hora de imprimir su propio estilo poético. Es por eso que esta investigación pretende, principalmente, hacer un análisis comparativo de la tarea que se propuso Pacheco y, para esto, en cada capítulo se analiza el fragmento original de Safo y luego la *aproximación* de Pacheco como un poema escrito al español, con independencia de su original, para así poder realizar el comentario de la *aproximación* de Pacheco como una traducción y la comparación entre éste y el fragmento original de Safo.

Abstract

On July 10th 2005, the Mexican author José Emilio Pacheco (1939-2014) published in the *Proceso* magazine a series of *approximations*, as Pacheco himself calls them instead of “translations”, of fifteen fragments from the Greek author Sappho of Lesbos (650/610-580 BC), four of them published previously in a summary of his poetic work *Tarde o temprano* (1980). Pacheco’s main goal at producing these *approximations* is, on one hand, making the author a tribute and, on the other hand, getting to see the fragments by a whole new perspective so that the Spanish readers could understand them as poetry written in Spanish. However, we can’t know at first sight how much freedom did he had at translating or how much did he intervene while printing his poetic style. That’s the reason why this investigation mainly pretends to make a comparative analysis of the work Pacheco intended to do. In order to make that, every chapter analyses each Sappho’s original fragment and then Pacheco’s *approximation* as a poem written in Spanish, with independence from it’s original. Finally, we’ll be able to comment on Pacheco’s *approximation* as a translation and the comparison between this and Sappho’s original fragment.

Índice

Introducción.....	3
Capítulo I. El poema de la Aurora	
1.1. El fragmento (58 V.)	11
1.2. La <i>aproximación</i>	15
1.3. La comparación: Las rodillas como ciervos o como “las de los” ciervos	17
Capítulo II. Contra la guerra	
2.1. El fragmento (16 V.)	19
2.2. La <i>aproximación</i>	25
2.3. La comparación: Del priamel al poema antibelicista	26
Capítulo III. El viento y el amor	
3.1. El fragmento (47 V.)	28
3.2. La <i>aproximación</i>	30
3.3. La comparación: Del fuerte roble al endeble pino	31
Capítulo IV. Soledad	
4.1. El fragmento (168b V.).....	33
4.2. La <i>aproximación</i>	35
4.3. La comparación: La fugacidad de la vida.....	37
Capítulo V. Inalcanzable	
5.1. El fragmento (105a V.).....	38
5.2. La <i>aproximación</i>	40
5.3. La comparación: Del epitalamio al amor platónico	41
Capítulo VI. Como la flor	
6.1. El fragmento (105c V.).....	42
6.2. La <i>aproximación</i>	43
6.3. La comparación: Del epitalamio al lamento	44
Capítulo VII. Plenilunio	
7.1. El fragmento (34V.)	46
7.2. La <i>aproximación</i>	49
7.3. La comparación: La Luna “alumbra” o “arde”	50
Capítulo VIII. Gratitud	
8.1. El fragmento (55 V.)	51
8.2. La <i>aproximación</i>	53
8.3. La comparación: El don de hacer arte o la poesía como un testimonio	54
Capítulo IX. Primavera	
9.1. El fragmento (136 V.)	56
9.2. La <i>aproximación</i>	57
9.3. La comparación: De la lírica griega al haikú	58
Capítulo X. Consejo	
10.1. El fragmento (158 V.).....	59
10.2. La <i>aproximación</i>	59

10.3. La comparación: La ira que “se desparrama” o que “arde” en el pecho	60
Capítulo XI. Los poetas vivos y muertos	
11.1. El fragmento (32 V.)	62
11.2. La <i>aproximación</i>	63
11.3. La comparación: La inspiración por parte de las Musas o por parte de la tradición...64	
Capítulo XII. No hay defensa	
12.1. El fragmento (130 V.).....	65
12.2. La <i>aproximación</i>	67
12.3. La comparación: La bestia que desata los miembros o la criatura que despoja de fuerza	68
Capítulo XIII. Juventud	
13.1. El fragmento (114 V.).....	70
13.2. La <i>aproximación</i>	72
13.3. La comparación: Del epitalamio al poema elegiaco	73
Capítulo XIV. Nunca más	
14.1. El fragmento (146 V.).....	74
14.2. La <i>aproximación</i>	75
14.3. La comparación: Del proverbio sobre sobre lo bueno y lo malo al <i>carpe diem</i>	76
Capítulo XV. Fama póstuma	
14.1. El fragmento (55 V.)	77
14.2. La <i>aproximación</i>	78
14.3. La comparación: De la riña a una mujer inculta al monólogo dramático.....	80
Conclusiones.....	82
 Bibliografía	
1. Ediciones, comentarios y traducciones	90
2. Bibliografía general.....	91

Introducción

El 10 de julio de 2005, el autor mexicano José Emilio Pacheco (1939-2014) recuperó una breve antología de *aproximaciones*, según las llama el mismo Pacheco en vez de “traducciones”, de quince fragmentos de poemas de la autora griega Safo de Lesbos (650/610-580 a.C.) en su columna “Inventario” de la revista *Proceso*, cuatro de éstos publicados anteriormente en la recopilación de su obra poética *Tarde o temprano* (1980). Esto debido al reciente hallazgo del papiro Köln Inv. Nr. 21351+21376, que fue encontrado en el embalaje de una momia y permitió la reconstrucción del fragmento núm. 58 de Safo en la edición de Voigt, también incluido en la antología. Este “Inventario” también incluye una breve biografía de Safo y la explicación del mito de Titono y la Aurora, sobre el que gira el fragmento 58 V.

El presente trabajo de tesis tiene como objetivo hacer un análisis comparativo de los quince fragmentos de poemas atribuidos a Safo de Lesbos que recopiló y tradujo José Emilio Pacheco.

Safo de Lesbos (650/610-580 a.C.)

Conocemos muy poco acerca de la biografía de Safo y la mayoría de los datos que poseemos se deben a algunas fuentes antiguas bastante dudosas y, en su mayor parte, a su propia obra. Sabemos que nació en la isla griega de Lesbos, que vivió alrededor del siglo VII a. C. y que escribía canciones que, al no conservarse la música con la que se interpretaban, ahora leemos como poemas. También fue contemporánea y coterránea del otro representante de la poesía lírica eolia: Alceo.

Safo procede de la misma clase aristocrática que Alceo, aunque su vida tenga poco que ver con la de aquél. También en su vida influyeron las luchas por el poder en Lesbos, habiendo sido condenada por cierto tiempo al destierro. Este pasaje de la historia de su vida es para nosotros el punto de apoyo más seguro que poseemos para determinar el período en que vivió. Los datos del mármol de Paros¹ permiten situar su huida a Sicilia entre los años 604/03 y 596/95 (Lesky, 2009: 246).

Sanz Morales (2008) también menciona que la enciclopedia bizantina *Suda* sitúa el florecimiento de Safo alrededor de la Olimpiada 42 (612 a.C.), aunque esta fecha también podría referir a su nacimiento. La *Suda* también afirma que nace en Ereso, ciudad de la costa sudoeste de Lesbos, y

¹ El mármol de Paros, también conocido como Crónica de Paros, es una tabla cronológica que registra sucesos legendarios, políticos y culturales importantes a partir del año 1581 a. C.

que pasó la mayor parte de su vida en Mitilene, la ciudad principal de la isla situada en la costa oriental, Heródoto (II.135) nos llega a decir que incluso allí habría nacido. De sus padres, sólo se conocen los nombres: Esmandrónimo y Cleis. Fue un personaje bastante famoso durante toda la Antigüedad, es por eso que en torno a su vida también se inventaron leyendas, como, por ejemplo, la que la empareja con Faón, del que se enamoró perdidamente y, al verse rechazada por éste, decidió suicidarse arrojándose de la roca de Léucade. Esta historia se popularizó especialmente con Ovidio, quien la utilizó para escribir la epístola XV de sus *Heroidas*, un libro que recopila varias cartas de parte de personajes mitológicos femeninos a sus amantes, siendo Safo el único personaje que existió realmente.

Sabemos también, debido a su obra, que llegó a una edad avanzada, por ejemplo, por el fragmento 58 V.² Gracias a su obra también conocemos que tuvo tres hermanos: Caraxo, el mayor, que, durante un viaje a Náucratis, se enamoró perdidamente de una hetera por la que dilapidó su fortuna; Larico, el más joven, que fue copero del pritaneo de la ciudad, encargo reservado a los jóvenes de elevada posición social; y Erigio del cual sólo sabemos su nombre. Safo se casó con un hombre rico, Cercila, del que tuvo una hija llamada Cleis, como su madre, y por la que tuvo un gran afecto: “Tengo una hermosa niña, a las flores de oro parecida en semblante, mi amada Cleis. A cambio de ella ni Lidia entera ni la digna de amor...”, trad. Luque (fr. 132 V.).

De igual manera, sabemos que tenía un círculo de mujeres a quienes enseñaba a ser buenas esposas (es decir, saber comportarse, ser aseadas, tener buenos modales, etc.), aunque también aprendían música y danza. Este grupo era conocido como su *thiasos* y un tema aún no del todo claro para la crítica, aunque bastante tocado, es el de la relación que tenía Safo con las jóvenes de este círculo, ya que se conservan varios fragmentos en donde se dirige cariñosamente hacia ellas o habla de los síntomas de su enamoramiento al ver a una alguna de ellas (como en el fr. 31 V.³). Algunos autores (como Lardinois [2008] y Sanz Morales [2008]) creen que sería un anacronismo hablar acerca de relaciones lésbicas (a pesar de que el término mismo deriva del nombre de la isla de donde procede Safo), ya que el concepto de sexualidad con el que contaban los griegos no es el mismo que el de hoy. Sin embargo, Sanz Morales (2008) nos recalca que actualmente se le ha dado menos importancia a esta cuestión, “tal vez porque en la actualidad, curados ya de espantos, concedemos más importancia al valor literario de su poesía y menos a circunstancias más o menos

² Del cual hablaremos más adelante en el Capítulo I. El poema de la Aurora (pág.11).

³ V. Capítulo XII. No hay defensa (pág. 65).

escabrosas para las cuales, y esto es quizá lo fundamental, no hay datos que conduzcan a una total certeza” (p. 50).

En cuanto a su obra, sus poemas se conservan de manera fragmentaria en papiros y por tradición indirecta, a través de los comentarios de otros autores; David Campbell en la *Loeb Classical Library* reúne 168 fragmentos aunque, al menos un tercio de éstos, son tan breves que es imposible traducirlos. El poema más conocido y estudiado de Safo es la “Oda a Afrodita” (fr. 1 V.), debido a que es el único que, a ciencia cierta, está completo. Consta de 28 versos y fue citado por Dionisio de Halicarnaso (s. I a. C.) en su tratado *Sobre la composición literaria* 23, 1-18.

Inmortal Afrodita de bien labrado trono,
hija de Zeus trenzadora de engaños, yo te imploro,
con angustias y penas no esclavices mi corazón, Señora,

ven en vez de eso aquí, si en verdad ya otra vez mi
voz oíste desde lejos y me escuchaste y abandonando
la mansión del padre viniste, el áureo

carro luego de uncir: bellos, veloces gorriones te
trajeron sobre la tierra negra batiendo con vigor sus alas
desde el cielo por en medio del éter.

Presto llegaron: y tú, diosa feliz, sonriendo con tu
rostro inmortal me preguntabas qué me sucedía y para
qué otra vez te llamo

y qué es lo que en mi loco corazón más quiero que
me ocurra: «¿A quién muevo esta vez a sujetarse a
tu cariño? Safo, ¿quién es la que te agravia?»

Si ha huido de ti, pronto vendrá a buscarte; si no
acepta regalos, los dará; si no te ama, bien pronto
te amará aunque no lo quiera».

Ven, pues, también ahora, líbrame de mis cuitas
rigurosas y aquello que el corazón anhela que me cumplas,
cúmplemelo y tú misma sé mi aliada en la batalla.

Trad. Rodríguez Adrados

Su obra es usualmente colocada dentro de la lírica monódica, la cual, según Sanz Morales (2008), se diferencia de la lírica coral debido a que el ámbito de la interpretación de la monodia “fue el simposio aristocrático, mientras que la lírica coral tuvo su desarrollo en el festival ciudadano, a menudo de naturaleza religiosa; de ahí el carácter esencialmente privado de la primera, frente a la

condición pública de la segunda” (p. 47). De igual manera, la obra de Safo también pertenece al género de la poesía mélica, que puede tomar diversos temas y varios tipos de metro. Los poemas de Alceo y de Anacreonte de Teos, quien perteneció a una generación anterior a la de estos otros dos autores, también se colocan dentro de este género. Los filólogos alejandrinos organizaron la poesía de Safo en ocho o nueve libros, según un criterio métrico. Sólo los epitalamios fueron reagrupados por género literario y formaron un libro aparte, quizá el noveno.

En época reciente, Fränkel (1993) divide su obra, de acuerdo con su contenido y tono, en tres grupos: en el primer grupo pertenecen las canciones para su coro de muchachas en ocasiones festivas, en éste se colocan las canciones de boda o epitalamios.⁴ Éstos eran los más celebrados en la Antigüedad y solían ensalzar la belleza de la novia y la fortaleza del novio. El segundo grupo es el más extenso y en éste se encuentran las canciones en donde la misma Safo escribe en primera persona y se dirige a los hombres o a los dioses.⁵ Fränkel describe los poemas de este grupo como “más tranquilos, sobrios y poderosos que los epitalamios para coro” (p. 178). Por último, en el tercer grupo estaría únicamente un poema en donde reflexiona y argumenta al modo de la lírica coral, éste es el fragmento 17 V. (del cual hablaremos más adelante en el Capítulo II. Contra la guerra).

Safo fue leída e imitada durante los siglos siguientes, como podemos comprobar en un epigrama de la *Antología Palatina* atribuido a Platón: “Dicen unos que nueve son las Musas. Qué negligencia. / Que sepan que la décima es Safo de Lesbos”, trad. Luque (*Antología Palatina* 9.189).

José Emilio Pacheco (1939-2014)

José Emilio Pacheco Berny (de ahora en adelante JEP) nació el 30 de julio de 1939 en la ciudad de México. Fue un poeta, narrador, ensayista y traductor mexicano. Estudió Derecho en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde comenzó a participar en varias revistas estudiantiles. Por ejemplo, colaboró en el suplemento “Ramas Nuevas” de la revista *Estaciones* y fue jefe de redacción del suplemento *México en la Cultura*. “Entre otros temas, los artículos pachequianos contienen una historia de la literatura mexicana en cuya desarticulación y heterogeneidad reside su riqueza” (Negrín, 2014: 404). En noviembre de 1976, Julio Scherer

⁴ Ejemplos de fragmentos son los que encontramos en el Capítulo V. Inalcanzable (pág. 38), el Capítulo VI. Como la flor (pág. 42) y el Capítulo XIII. Juventud (pág. 62).

⁵ Por ejemplo, el fragmento del Capítulo I. El poema de la Aurora (pág. 11), del Capítulo III. El viento y el amor (pág. 28), etc.

García fundó la revista *Proceso*, donde Pacheco empezó a escribir su columna “Inventario”, la cual se publicaba cada semana hasta su muerte, el 26 de enero de 2014, y donde escribía notas acerca de cultura, historia y literatura. En el 2017 fue publicada una selección de estas columnas reunidas en tres tomos con el nombre de *Inventario*. Según Negrín (2014: 404), “por su fecha de nacimiento, 1939, el escritor pertenece a la llamada Generación del 68: nacidos entre 1936 y 1950. Sin embargo, por su precoz iniciación en la vida cultural, José Emilio se integra a la generación anterior, la del Medio Siglo, que agrupa a aquellos intelectuales y artistas nacidos entre 1921 y 1935, con quienes comparte muchas de sus características”.

Escribió dos novelas: *Morirás lejos* (1967) y *Las batallas en el desierto* (1981), y cinco libros de cuentos: *La sangre de Medusa* (1958), *El viento distante y otros relatos* (1963), *El principio del placer* (1972), *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1990) y *De algún tiempo a esta parte. Relatos reunidos* (2014). En cuanto a su poesía, Pacheco publicó varias recopilaciones de sus poemas, por ejemplo, *Los elementos de la noche* (1963), *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), *Los trabajos del mar* (1969), *Miro la tierra* (1986), *Ciudad de la memoria* (1989) y muchos otros que se reúnen en las distintas ediciones de *Tarde o temprano* (la edición más reciente es de 2009).

En la poesía de José Emilio Pacheco, se advierten constantes que persisten a lo largo de su producción poética [...] que de algún modo se convierten inevitablemente en su emblema. En su obra, encontramos, por un lado, una recurrente meditación sobre los grandes temas de la literatura: el amor, la vida, la muerte, el tiempo, el mundo, el hombre y la poesía misma, al mismo tiempo que se abordan otros temas de gran actualidad como la globalización, la discriminación racial y la ecología. Por otro lado, la reflexión en torno a estos temas se apoya a menudo en varios tópicos literarios tales como: el paso del tiempo, la desolación humana y la vanidad de las cosas terrenales (Acharki, 2011: 232).

Otro aspecto importante acerca de la obra de Pacheco es su contexto, ya que vivió durante acontecimientos importantes como la matanza de Tlatelolco de 1968 y, por lo tanto, al igual que Carlos Monsiváis, David Huerta, Lorenzo Meyer y Carlos Montemayor, también (como mencionamos anteriormente) pertenece a la Generación del 68, la cual, según Negrín (2014), es “una generación crítica, cosmopolita y experimentadora, cuyos miembros, nacidos entre 1921 y

1935, e imbricados con la Universidad Autónoma de México, contribuyeron definitivamente a la modernización cultural del país” (p. 172).

En cuanto a su actividad como traductor, JEP publicó su versión de *El cantar de los cantares* (2009) y de *Cuatro cuartetos* (2017) de T. S. Eliot, aunque también realizó su recopilación de varios autores de diferentes épocas en *Aproximaciones* (1984), que es como Pacheco nombra a sus traducciones. También se publicó una pequeña sección de *aproximaciones* hasta la segunda edición de *Tarde o temprano* (1986), sin embargo, la tercera (2000) y cuarta (2009) ediciones ya no la contienen. Esto se debe a que, en éstas últimas, el corpus de *aproximaciones* era tan vasto que la editorial Era se vio obligada a formar un libro autónomo con ellas (Oviedo, 2012), desgraciadamente esta publicación aún no se ha llevado a cabo.

¿Qué diferencia hay entre una *aproximación* y una *traducción*?

Según Nida y Taber (1976: 29), la traducción consiste en “reproducir, mediante una equivalencia natural y exacta, el mensaje de la lengua original en la lengua receptora, primero en cuanto al sentido y luego en cuanto al estilo”. Sin embargo, la intención de José Emilio Pacheco era recrear una nueva forma de ver la escritura de un autor, según admitió en la “Nota” de la segunda edición de *Tarde o temprano* (1986: 10):

No tengo nada contra los traductores académicos pero mi intención es distinta: producir textos que puedan ser leídos y juzgados como poemas en castellano, reflejos y aun comentarios en torno de sus intactos, inmejorables originales. A menudo se trata de “imitaciones” que, señala Rafael Vargas, sólo comparten el tema con la página que les dio nacimiento. [...] Algunas se aproximan directamente a textos nunca antes vertidos al español. Otras, como la “Lectura de la Antología griega”, se apoyan en los más diversos traductores, sin excluir a los de nuestro idioma. De alguna manera no son, como podría creerse, “traducciones de traducciones” sino poemas escritos a partir de otros poemas.

Por lo tanto, el mismo Pacheco desacredita sus versiones como traducciones, ya que él adapta los poemas originales para acercarlos a su forma de escribir. Como dice Guichard (1997: 194), JEP intenta “tomar la estructura del poema original y aportarle elementos nuevos que incluso se oponen a los de aquél, adaptando lo que pueda resultar extraño al sistema literario al que se traslada, el mexicano del siglo XX en este caso”. Por ejemplo, en su versión del epigrama 27 Pfeiffer de Calímaco, donde Pacheco cambia el destinatario masculino (Lisánias) por uno femenino (Cloris).

Objetivo

Pacheco plantea estas *aproximaciones* para ser leídas como poemas escritos en español, sin embargo, a simple vista no podemos conocer qué libertades se ha tomado en el momento de traducir ni cómo ha intervenido a la hora de imprimir su propio estilo poético. Para ello, es relevante analizar las *aproximaciones* con respecto a su original en griego. Esta tarea nos ayudará a identificar el papel del traductor, el cual posiblemente no conocía de primera mano el griego antiguo, por lo que habría ejecutado una serie de alteraciones, como dejar conceptos fuera, agregar valores o no abordar ciertos temas. De lo anterior se desprenden algunos problemas: ¿Hasta qué punto nos encontramos con estas intervenciones por parte de Pacheco en los fragmentos de Safo? ¿Estas intervenciones hacen que las *aproximaciones* puedan leerse como poemas escritos en español? ¿Se los puede leer sin conocer su original? ¿Son o no son traducciones? ¿Se le puede llamar a Pacheco ‘traductor’?

Esta investigación pretende, principalmente, hacer un análisis comparativo de la tarea que se propuso Pacheco. Para esto, se deberá encontrar las divergencias y similitudes entre los fragmentos de Safo y las *aproximaciones* de Pacheco y, de esta manera, saber el grado de independencia de su original, si son una nueva forma de ver los fragmentos sáficos o si la posición de JEP como un poeta reconocido le agrega importancia y prestigio a su trabajo.

Metodología

La presente tesis se compone de quince capítulos, donde en cada uno se analiza un fragmento de Safo y su respectiva *aproximación* de la antología de José Emilio Pacheco. La disposición en la que se encuentran los capítulos concuerda con el orden de las *aproximaciones* de la antología publicada en la revista *Proceso* (2005), a excepción del fragmento 105a V., que se trasladó al Capítulo V para que precediera al fragmento 105c V. en el Capítulo VI. La metodología se encuentra distribuida de la siguiente manera:

- 1) El análisis del fragmento original de Safo, con base en autores como Campbell (1967), Rodríguez Adrados (1980), Fränkel (1993), Rayor y Lardinois (2014), entre otros, quienes analizan e interpretan algunos de los fragmentos de acuerdo con su contexto y su intertextualidad con otras obras. Utilizaremos la edición de Eva María Voigt, *Sappho et*

Alcaeus: Fragmenta (1971), y cada fragmento en griego se acompañará de la traducción al español de Rodríguez Adrados (1980).

- 2) El análisis de la *aproximación* de Pacheco como un poema escrito al español con independencia de su original. También se incluirá algún otro poema de Pacheco que trate el mismo tema que la *aproximación* o que utilice imágenes o recursos parecidos.
- 3) El comentario de la *aproximación* de Pacheco como una traducción y la comparación entre éste y el fragmento original de Safo.

Capítulo I. El poema de la Aurora

1.1. El fragmento (58 V.)

Este fragmento escrito por Safo es el 58 V. y fue reconstruido principalmente a partir de dos papiros: el primero es el P. Oxy. 1787, encontrado entre 1896 y 1907, y el segundo es conocido como el P. Köln Inv. 21351+21376, dado a conocer por primera vez en 2004 por Michael Gronewald y Robert Daniel en la revista *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik (ZPE)*. Este papiro fue encontrado en el cartonaje de una momia datado en el s. III a.C. y su hallazgo causó gran fascinación debido a que, gracias a él, se ha podido terminar de reconstruir casi todo el fragmento 58 V., a excepción del inicio de los primeros cuatro versos.⁶ Otro dato importante es que el papiro Köln Inv. 21351+21376 es el papiro más antiguo con un fragmento de Safo que se conserva, ya que data del siglo III a. C., según lo que Gronewald y Daniel (2004) han conjeturado acerca de la escritura de las letras ε, ζ y θ.

Autores como Fernández-Delgado (2015) consideran que éste es un poema completo debido a su estructura de anillo (que explicaremos más adelante), la cual es una técnica usual dentro de la obra de Safo (como ejemplos podemos tomar el fr. 1 V., la “Oda a Afrodita”,⁷ el 16 V., “La cosa más bella”,⁸ y el 31 V., “Los síntomas físicos del amor”⁹). En este fragmento, Safo, ya en una edad madura, reflexiona acerca de su vejez y de cómo ya no le es posible unirse a las danzas junto con las jóvenes. Al mismo tiempo, ella menciona el mito de la Aurora (el cual es aludido en el *Himno homérico a Afrodita* [vv. 218-238]), quien se enamoró perdidamente de Titono y le pidió a Zeus que lo hiciera inmortal como ella. Sin embargo, la Aurora olvidó pedir también que permaneciera joven para siempre, por lo que Titono fue envejeciendo con el pasar de los años. Algunas versiones de este mito dicen que Titono terminó convirtiéndose en una cigarra, la cual acompañaba a la Aurora cada mañana con su dulce canto.¹⁰

A continuación, citaremos la reconstrucción hecha por West (2005) de este poema:

⁶ Bocchetti y Forero (2007) explican más detalladamente la forma en la que se dio esta reconstrucción a partir de los papiros anteriormente mencionados.

⁷ Citado anteriormente en la Introducción (pág. 3).

⁸ Cf. el Capítulo II. Contra la guerra (pág. 19).

⁹ V. Capítulo XII. No hay defensa. (pág. 65).

¹⁰ En la versión transmitida por Helánico de Lesbos (siglo V a.C.), no mencionada en el himno homérico, en efecto, Titono invariablemente envejecía hasta que terminó convertido en una cigarra. Mimnermo también menciona el mito (fr. 4 W.): “A Titono le dio Zeus como gracia un mal eterno: / la vejez, que es mucho peor que la espantosa muerte”.

ὕμμες πεδὰ Μοῖσαν ἰοκόλων κάλα δῶρα παῖδες,
 σπουδάσδετε καὶ κατὰ τὰν φιλαΐδον λιγύραν χελύνην·
 ἔμοι δ' ἄπαλον πρὶν ποτ' ἔοντα χροῖα γῆρας ἤδη
 ἐπέλλαβε, λεῦκαι δ' ἐγένοντο τρίχες ἐκ μελαίναν·
 5 βάρυς δε μ' ὁ θῦμος πεπόηται, γόνα δ' οὐ φέροισι,
 τὰ δὴ ποτα λαΐψηρ' ἔον ὄρχησθ' ἴσα νεβρίοισιν.
 τὰ μὲν στεναχίσδω θαμέως. ἀλλὰ τί κεν ποεῖην;
 ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ' οὐ δύνατον γένεσθαι.
 καὶ γὰρ ποτα Τίθωνον ἔφαντο βροδόπαχυν Αὔων
 10 ἔρω δίφρον εἰσανβάμεν' εἰς ἔσχατα γᾶς φέροισα[ν]
 ἔοντα κάλον καὶ νέον, ἀλλ' αὐτὸν ὕμωσ' ἔμαρψε
 χρόνῳ πόλιον γῆρας, ἔχοντ' ἀθανάταν ἄκοιτιν.

[Vosotras cuidad, hijas, de los dones hermosos de las Musas
 de fragante regazo, y de la vibrante lira compañera del canto.
 Pero mi piel que antes fue tan suave la sometió ya la vejez
 y blancos se han vuelto mis negros cabellos de antaño.
 5 Pesado se ha hecho mi ánimo, y no me sostienen las rodillas
 que otro tiempo fueron tan ágiles como corzas en la danza.
 De eso me lamento día tras día. ¿Pero qué puedo hacer?
 Cuando se es humano, no es posible dejar de envejecer.
 De Titono, en efecto, contaban que la Aurora de brazos de rosa,
 10 inflamada de amor, lo raptó para llevarlo al confín de la tierra
 porque era bello y joven. Mas de igual modo a él con el tiempo
 lo atrapó la grisácea vejez, aun teniendo una esposa divina.]

Trad. García Gual¹¹

Santamaría Álvarez (2007: 787) identifica cuatro partes en la estructura de este poema: a) el preludio (vv. 1-2), b) la descripción (vv. 3-6), c) la alusión personal y sentencia universal (vv. 7-8) y d) y la conclusión (vv. 9-12). También explica la claridad con la que se desarrolla la línea de pensamiento: “al escenario del inicio (a) opone la autora su situación personal (b), causa del sentimiento y de la idea expresados en (c), los cuales se ilustran a través de un mito (d), del que se puede extraer una conclusión tácita”.

En los primeros dos versos (el preludio), se hace una apóstrofe dirigida hacia un grupo de muchachas (“παῖδες”), quienes muy seguramente conforman un coro, y el yo poético (que en esta ocasión identificamos como la misma Safo) les otorga los hermosos dones (“κάλα δῶρα”) de las Musas (“Μοῖσαν”), los cuales son una metáfora de la poesía. Curiosamente, éste no es el único

¹¹ En este caso, citamos la traducción de García Gual (2006), ya que él sigue la reconstrucción propuesta por West.

fragmento de Safo en el cual menciona el don o el obsequio de las Musas como una metáfora de la poesía, ya que esto también sucede en el fr. 65 V., que analizaremos en otro capítulo.¹² El segundo verso menciona también el acompañamiento de la música por medio de lira melodiosa (“τὰν φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν”), con la cual las muchachas acompañan su danza. En esta invocación, Safo “no invoca directamente a las Musas para que inspiren el poema, pero es muy apropiada su mención a comienzo de verso y su vinculación con el poema” (Santamaría Álvarez, 2007: 788).

Después, en los siguientes cuatro versos que corresponden a la descripción de los efectos de la vejez, Safo pasa de hacer una apóstrofe al grupo de muchachas a hablar sobre ella misma, “hemos de suponer que la conciencia de sus achaques surge de la contemplación del coro de doncellas (por eso las menciona en primer lugar), de las que se ve tan diferente” (Santamaría Álvarez, 2007: 788). Los efectos que menciona son: la pérdida de tersura en la piel (“ἔμοι δ’ ἄπαλον πρὶν ποτ’ ἔοντα χροά γῆρας ἦδη / ἐπέλλαβε”), los cabellos encanecidos (“λεῦκαι δ’ ἐγένοντο τρίχες ἐκ μελαίναν”), el corazón pesaroso (“βᾶρυς δε μ’ ὁ θυμός πεπόηται”) y la debilidad de sus rodillas (“γόνα δ’ οὐ φέροισι”).¹³ De éstos, el único efecto psíquico que menciona es la pesadez de su corazón en el quinto verso, seguido de la dificultad que tienen las rodillas de soportar el peso, como si el segundo efecto fuera resultado del primero. Según García Gual (2006: 45), la mención de las rodillas cumple una importante función en este poema, ya que “la imagen de las muchachas saltando como potrillas o corzas es bastante tópica. Pero un buen juego de rodillas es esencial, tanto para un guerrero como para una bailarina. En el mundo griego las rodillas tienen un notable prestigio. Con esos dos rasgos, piel marchita y rodillas flojas, deja descrita la torpeza de la vejez”.

Curiosamente, este listado de los efectos de la edad se puede relacionar con el fr. 31, en el cual Safo, de la misma manera, enumera los síntomas del enamoramiento.¹⁴ En palabras de West (2005: 6), “each starts from a state of tension: on that side a scene of unalloyed delight, on this side the spectator Sappho who has a sense of exclusion”.

Le sigue la alusión personal y la sentencia universal (vv. 7 y 8), donde Safo hace una confesión directa acerca de su vejez (“τὰ μὲν στεναχίσδω θαμέως”) y se considera impotente para poner

¹² Capítulo VIII. Gratitud (pág. 51).

¹³ La descripción de los signos de la vejez es convencional; basta pensar en Arquíloco (fr. 188 W.), Mimnermo (frs. 1 y 2 W.) y, sobre todo, en Anacreonte (fr. 36 G.): “Canosas ya tengo las sienes / y blanquecina la cabeza, / pasó ya la juventud graciosa, / y tengo los dientes viejos; del dulce vivir el tiempo / que me queda ya no es mucho” (vv. 1-6, trad. García Gual).

¹⁴ V. Capítulo XII. No hay defensa (pág.65).

remedio a su angustia, preguntándose qué puede hacer (“ἀλλὰ τί κεν ποείην;”). Al parecer, esta pregunta se responde en el octavo verso con una sentencia universal: que a los humanos no les es posible evitar la cruel vejez (“ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ’ οὐ δύνατον γένεσθαι”). “Lo enuncia no como indagación en la naturaleza del ser humano, sino para obtener consuelo. Incluso al formular una sentencia global Safo permanece en el ámbito de su psicología íntima. Estos dos versos tan intensos funcionan como el eje en torno al cual gira el poema y sirven de eslabón entre la segunda parte y la cuarta” (Santamaría Álvarez, 2007: 790).

El poema cierra con la conclusión y un breve resumen del mito de Titono y la Aurora (vv. 9-12). En esta parte, Safo no agrega ninguna novedad al mito, sino que le sirve como un ejemplo para explicar la sentencia universal que acaba de declarar en el octavo verso y, al mismo tiempo, en los dos últimos versos, la figura de Titono se compara con la misma Safo: ambos, alguna vez jóvenes y hermosos, terminaron siendo víctimas de la vejez. Aunque estos no son los únicos términos de comparación, ya que Fernández-Delgado (2015) afirma que, al igual que Titono tiene como consolación a su esposa inmortal, Safo tiene los hermosos dones (“κάλα δῶρα”) de las Musas, es decir, la poesía, la cual, si seguimos esta lógica, puede llegar a ser tan inmortal como la misma Aurora. De esta manera, la mención de la poesía como un don de las Musas que aparece en el primer verso vuelve a encontrarse al final del poema, con la mención de la esposa inmortal de Titono y su correlación con la poesía, lo que da como resultado una estructura en anillo que comprobaría que este fragmento se trata de un poema completo. No obstante, el fr. 58 V., al parecer, contenía otros dos versos: “ἔγω δὲ φίλημι’ ἀβροσύναν, [...] τοῦτο καί μοι / τὸ λά[μπρον] ἔρος τῶελίῳ καὶ τὸ κά[λον] λέ[λ]ογχε”. “Pero yo amo la vida refinada. Esto también a mí —el radiante deseo de sol y de belleza— me lo tiene asignado el destino” (trad. Luque). De ser así, la presencia o ausencia de estos versos cambiaría el significado del poema: si forman parte de él, Safo encontraría consuelo en la ἀβροσύνα, es decir, en la elegancia, en el refinamiento y, en general, en el amor por la vida; de otro modo, la poetisa expresaría una visión pesimista, exenta de cualquier forma de consuelo.

Gronewald y Daniel (2004) consideran que el tetrámetro pertenece a la composición por dos razones: la estructura, porque, como mencionamos anteriormente, el poema propone la misma estructura de anillo de otros textos sáficos (cf. frs. 1 y 16 V.), y, en general, de la lírica arcaica: situación actual de la *persona loquens*, inclusión de un ejemplo mítico equiparable y retorno a la situación actual. La segunda razón es la conceptual, ya que Titono y la *persona loquens* son

semejantes: el primero, a pesar de haber obtenido la inmortalidad, ha perdido la juventud y la belleza para siempre y la segunda, a pesar de que le sobrevino la vejez, tuvo como lote “el radiante deseo de sol y de belleza”.

Desde el punto de vista de los dos críticos, la falta de los cuatro versos en el papiro Köln Inv. 21351+21376 se justificaría fácilmente por la naturaleza antológica del propio papiro, que contaría con una versión “abreviada” de la composición. Según otros, la ausencia de estos versos es fundamental en el papiro Köln debido a que pertenecen a una composición autónoma o al comienzo de otro pasaje, que en el papiro de Oxirrinco sigue al fr. 58.

Finalmente, una hipótesis muy sugerente considera el poema de la Aurora o de la vejez y los dos tetrámetros restantes como poemas aparte que propondrían dos concepciones opuestas de la vida (una pesimista¹⁵ y otra optimista) y que se realizaron en el marco de un simposio de acuerdo con la práctica de las “cadenas simposiales” o *scholion*, aquellas secuencias de versos realizados a su vez por los comensales en una especie de *agón* o competencia poética. Los dos textos se habrían fusionado en la edición alejandrina de Safo porque ahora se ejecutarían de manera conjunta.

1.2. La aproximación

La primera *aproximación* de José Emilio Pacheco, que sirve de punta de lanza a las demás que reúne en su inventario semanal de la revista *Proceso* (2005), es el “poema de la Aurora”, la actualidad y el pláceme por el hallazgo en la envoltura de una momia constituyen la motivación suficiente para ocuparse de él y de refilón en la figura de la poeta que aquí nos ocupa, de ahí que lo intitule “Safo y la invención del yo”.¹⁶ En este poema, la *persona loquens*, viendo danzar a las muchachas de su círculo,¹⁷ se lamenta por su vejez, comparándose al mismo tiempo con Titono del mito de la Aurora (o Eo). Ésta es la única *aproximación* dentro de la breve antología en la que JEP pone al lector en contexto relatando el mito de la siguiente manera:

¹⁵ No olvidemos que Carlos García Gual lo nombra “Resignación”.

¹⁶ Quizá haciéndose eco de lo que Bruno Snell llamaría “El despertar de la personalidad en la lírica griega arcaica”, como tituló un artículo de su libro *El descubrimiento del espíritu: Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos* (2007).

¹⁷ Pacheco (2005: 65), al hablar del famoso *thiasos*, no alude expresamente a este término corriente de la crítica de la poeta lesbiana, pero lo define bien: Safo “animó un círculo de muchachas que aprendían danza, canto y poesía bajo el signo de Afrodita (Venus para los romanos). La función de estas escuelas era preparar a las adolescentes para el matrimonio”.

Sabemos que Eo, la diosa de la Aurora quien, de acuerdo con Homero, a diario ilumina el mundo con sus dedos rosados, es hija de titanes y hermana de Helio (el Sol) y Selene (la Luna). Afrodita la halló en el lecho de Ares (Marte) y la condenó a la insaciabilidad sexual. Eo secuestró a los jóvenes Orión y Céfalo. Luego se enamoró de la apostura de Titono, hermano mayor de Príamo, rey de Troya. Eo logró de Zeus, padre de los dioses, que hicieran inmortal a Titono pero olvidó pedir para él la eterna juventud. Titono envejeció hasta el límite y quedó encerrado en el confín del mundo, tan senecto y tan débil que sólo se escuchaba su lamento. Compadecida de Titono, Eo lo convirtió en cigarra. Tuvo con él a Memnón, rey de Etiopía y por tanto negro, que fue a luchar por Troya y sucumbió a manos de Aquiles. Las lágrimas de Eo forman el rocío. Cada mañana la Aurora sigue llorando por su hijo muerto (Pacheco, 2005: 65).¹⁸

La lira melodiosa y las fragantes guirnaldas
Son, muchachas, los dones que reservan,
Para ustedes, las Musas.
5 También mi cuerpo
Fue juvenil y negro mi cabello.
En cambio, ahora
Me pesa el corazón,
No me sostienen
10 Las piernas que antes fueron
En la danza veloces como ciervos.
Siempre lamentaré lo que sucede
Y nada puedo hacer.
Soy humana, por tanto es imposible
15 Evitar la vejez.
Nos cuenta la leyenda que Eo, la Aurora,
La de Rosados Brazos,
Halló al joven Titono
Y presa del amor se lo llevó
20 A su morada en el confín del mundo.
Y pasó el tiempo y la vejez sombría
Se adueñó de Titono que no era
Inmortal como Eo.

Esta *aproximación* puede dividirse en cuatro partes: la primera parte (vv. 1-3) es una introducción donde hay una apóstrofe dirigida a unas jóvenes. Esta parte es un consejo para que ellas, quienes

¹⁸ Esta versión, según menciona, está entresacada de la *Mitología griega y la Religión griega* de Alfonso Reyes (reunida en el tomo XVI de sus *Obras completas* en el FCE) y de *The Greek Myths* de Robert Graves.

están en su plena juventud, aprovechen el día (haciendo uso del tópico horaciano del *carpe diem*¹⁹), ya que la lira melodiosa y las fragantes guirnaldas son regalos escogidos especialmente para ellas de parte de las Musas. En este caso, “la lira melodiosa y las fragantes guirnaldas” representan las festividades, la música y la danza, elementos relacionados con la juventud. Por lo tanto, entendemos que la juventud es un regalo de las Musas para ellas, algo de lo que Safo o la *persona loquens*, en cambio, ya no puede gozar.

La segunda parte (vv. 4-10), introducida por un “también” que se refiere a “al igual que ustedes, muchachas”, es el lamento de Safo, quien se queja de la vejez que ha llegado a ella como consecuencia del tiempo, esto lo sabemos por la frase “mi cuerpo fue juvenil y negro mi cabello” (al igual que el de las muchachas) que quiere decir que ahora su cuerpo no es juvenil y sus cabellos son blancos. También hay un cambio de tiempos verbales, donde primero se habla acerca del pasado (vv. 4 y 5), luego se presenta un cambio abrupto hacia el presente con “en cambio, ahora” (vv. 6-8) y después vuelve a hablarse del pasado (vv. 9 y 10), creándonos, al mismo tiempo, un símil de las piernas danzantes veloces al igual que ciervos.

La tercera parte (vv. 11-14) la constituye una sentencia en la que, después del lamento de la segunda parte (que se contrapone al “siempre lamentaré”, en futuro: de ahora en adelante) nos predica que no hay solución a su padecimiento, consecuencia inevitable de ser humana.

Finalmente, la cuarta parte (vv. 15-22), introducida por “nos cuenta la leyenda” (una fórmula que nos predispone a escuchar un relato) concluye el poema recurriendo al mito de Eo y Titono como un ejemplo de la sentencia de los versos anteriores. Este último personaje, al igual que Safo, era un mortal y llegó irremediablemente al mismo final: “la vejez sombría”, en contraposición con su compañera Eo, quien, como era inmortal, estaba exenta de ella.

1.3. La comparación: Las rodillas como ciervos o como “las de los” ciervos

En primer lugar, podemos apreciar la forma en la que Pacheco, no sólo ha conservado cada parte de la estructura del poema de Safo de manera similar, sino que también encuentra una manera de concatenar cada parte para introducir la siguiente. Un ejemplo de esto es la palabra “también” en el cuarto verso, la cual conecta la primera parte, la exhortación a las jóvenes, con la segunda, la queja de Safo ante su vejez.

¹⁹ Cf. Hor. *Od.* 1.11.

Sin embargo, en cuanto a las diferencias que podemos notar, tenemos la mención de los efectos de la edad dentro de la segunda parte del poema. En ésta, Safo menciona la pérdida de la tersura de la piel, el encanecimiento de sus cabellos, la pesadez de su corazón y las rodillas que no son capaces de soportar su peso. Y, por el otro lado, a pesar de que la *aproximación* conserva perfectamente los síntomas segundo y tercero, también sustituye la pérdida de la tersura de la piel con: “también mi cuerpo / fue juvenil”, el cual es un efecto menos específico dentro de la comparación. De igual manera, Pacheco sustituye “rodillas” por “piernas”, lo cual parecería un cambio menor hasta que tomamos en cuenta el comentario de García Gual (2006: 45) acerca de la importancia del buen funcionamiento de las rodillas en el mundo griego, tanto para los hombres como para las mujeres. Además, Mendez Dosuna (2008: 193) afirma que la ecuación *rodillas = ciervos* es incongruente e ilusoria y que Safo no compara sus rodillas con ciervos sino con las rodillas de los ciervos.²⁰ Sería una braquilogía común en los textos literarios griegos de todos los periodos. Es decir, García Gual y, en nuestro caso, Pacheco, debió traducir “No me sostienen / las piernas que antes fueron / en la danza veloces como [las de los] ciervos”. También hay que mencionar que JEP asume la lectura autónoma del poema, ya que no hace caso (o desconocía) de los otros dos versos que están en la versión del fr. 58 V.

²⁰ De este modo, βάρυς δε μ' ὁ θυμός πεπότηται, γόνα δ' οὐ φέροισι, / τὰ δὴ ποτα λαίψηρ' ἔον ὄρχησθ' ἴσα νεβρίοισιν (vv. 5 y 6), ha de entenderse como ἴσα γούνασι νεβρῶν donde ἴσα tiene un valor de adverbio y no de adjetivo.

Capítulo II. Contra la guerra

2.1. El fragmento (16 V.)

El fragmento 16 V. de Safo consta de veinte versos (cinco estrofas sáficas) y fue reconstruido a partir de tres papiros: el *P. Oxy.* 1231, el *PSI* 123 (anunciado en 2014 por Burris y Fish en la revista *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*) y el *P. Oxy.* 2166. Es probablemente el poema que mejor expresa la visión de Safo, al grado de que puede considerarse una especie de programa de vida. En este fragmento vemos que impone su opinión acerca de qué es lo más bello sobre la tierra y, para ello, rechaza los ideales masculinos de la guerra con toda su parafernalia y llega a afirmar que lo más hermoso es lo que uno ama. Para argumentar su postura, utiliza el ejemplo mítico de Helena y como ejemplo personal el recuerdo de Anactoria, una de las chicas de su *thiasos* que, según menciona Macleod (1974), se había marchado hacía poco a Asia, probablemente a casarse.

οἱ μὲν ἰππῶν στρότον οἱ δὲ πέσδων
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ὶ] γᾶν μέλαι[ν]αν
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-
τω τις ἔραται·

5 πά]γχυ δ' εὐμαρες σύνετον πόησαι
π]άντι τ[ο]ῦτ', ἃ γὰρ πόλυ περσκέθουσα
κ' ἄλλος [ἀνθ]ρώπων Ἑλένα [τὸ]ν ἄνδρα
τὸν [πανάρ]ιστον

10 καλλ[ί]ποι]σ' ἔβα 'ς Τροῖαν πλέρι]σα
κωὺδ[ὲ] πα]ῖδος οὐδὲ φίλων το[κ]ήων
πά[μ]παν] ἐμνάσθη, ἀλλὰ παρά]γαγ' αὐταν
σώφρον' ἔοι]σαν

15 Κύπρις ἄγν]αμπτον γὰρ [ῥ]ῶμος] νόημμα
δάμναται] κούφως τ[ά]κερ' ὡς] νοηση
κά]με νῦν Ἀνακτορί[ας ὀ]νέμναι-
σ' οὐ] παρεοίσας,

20 τᾶ]ς <κ>ε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶ]μα
κάμάρυγμα λάμπρον ἴδην προσώπω
ἦ τὰ Λύδων ἄρματα †κάν ὄπλοισι
πεσδομ]άχεντας.

[Ya dicen que la tropa montada en carros, ya la de los infantes, ya la de los navíos, sobre la tierra negra es lo más bello; pero yo, que es aquello que uno ama.

Muy fácil es hacer que cualquier hombre entienda esto: Helena, la que tanto aventajaba a todos en belleza, a su marido, ese hombre noble,

lo abandonó y marchóse a Troya en un navío y en nada de su hija ni de sus padres muy queridos se acordó ya, sino que la sedujo (la Chipriota)...

... inflexible (?)... fácilmente... ahora me ha hecho acordarme de Anactoria ausente.

De ella quisiera el andar seductor y el claro brillo de los ojos ver antes que los carros de los lidios y los infantes con sus armas.]

Trad. Rodríguez Adrados

El poema se articula en tres partes. En la primera, que coincide con la primera estrofa, nos encontramos con un priamel o *praeteritio*, pues la poetisa responde a la pregunta implícita “τὸ κάλλιστον” (“¿qué es lo más hermoso?”) y expone su opinión en contraposición a otras tres. Según Nagy (2013: 131): “‘A’ is highlighted by saying that ‘B’ and ‘C’ and ‘D’ and so on cannot match it. The sequence has to be... DCB and finally A”. Aunque, por el otro lado, Bundy (1962) lo define con mayor claridad: “the priamel is a focusing or selecting device in which one or more terms serve as foil for the point of particular interest”.²¹ Un ejemplo de esta técnica es la utilizada en los primeros catorce versos del fragmento 9 D. de Tirteo, quien, utilizando varios ejemplos míticos, reafirma su opinión acerca de lo que un guerrero debe hacer para ser considerado valioso.

No quisiera recordar ni evocar con elogios a nadie
por su excelencia en correr o en la pelea de puños,
ni aunque tuviera la altura y la fuerza de un Cíclope,
y venciera en carreras al tracio Bóreas,
ni si fuera la figura más bello que Titono,
y superara en riquezas a Midas y a Cíniras,
y más regio fuera que Pélope, hijo de Tántalo,
y una lengua más dulce que Adrasto tuviera
y una fama cabal, mas careciera de ánimo de lucha.
Que no hay hombre de valer en el campo de guerra
más que el que osa presenciar la matanza sangrienta
y se lanza a enfrentarse de cerca al feroz enemigo.
Esa es la virtud, esa entre los hombres la máxima gloria,
y el más hermoso premio al alcance de un joven guerrero.

²¹ Un ejemplo de época alejandrina es el primer epigrama de Asclepiádes (AP 5.169): “Dulce bebida es para el sediento la nieve en verano, dulce para los marineros / ver la corona primaveral tras el invierno, / pero más dulce aún es que cubra a dos amantes una sola manta y que Cipris sea celebrada por ambos”, trad. Guichard. Sin embargo, el procedimiento está muy arraigado en la poesía griega: desde los líricos hasta los trágicos llegando como en este ejemplo a su utilización por los poetas alejandrinos.

De manera similar a Tirteo, Safo expone su opinión personal en cuanto a qué es lo más hermoso: ¿una tropa de jinetes (“ἵππῶν στρότον”), de infantes (“πέσδων”¹) o de naves (“νάων”)? Y, aunque Safo parece contrastar tres opiniones diferentes con la suya propia, “lo cierto es que Safo sólo plantea el contraste entre dos elementos, la guerra y el amor, pero la presentación del primero en varios de sus múltiples aspectos proporciona en apariencia diferentes opiniones” (Sanz Morales, 2008: 61). De esta manera, Safo afirma su postura, introducida por “ἔγω δὲ” (“pero yo”, v. 3), y termina la estrofa con las palabras que concentran la tesis del poema: “κῆν’ ὅττω τις ἔραται” (“aquello que uno ama”, v. 3-4).

También es importante mencionar que, como apuntan Rayor y Lardinois (2014), en los versos 1 y 2, las palabras “οἱ μὲν”, “οἱ δὲ” (“unos”, “otros”) tienen una terminación masculina, lo cual puede tener o bien un significado genérico (todos los seres humanos) o bien referirse específicamente al mundo masculino. Por otro lado, “ἐπ[ι] γᾶν μέλαι[ν]αν” (“sobre la negra tierra”, v. 2) es un sintagma formular utilizado frecuentemente en Homero.

En la segunda parte, desarrollada en la segunda y tercera estrofas, la afirmación anterior se sustenta con un *exemplum* de una figura que dejó al mejor de los hombres para seguir el objeto de su amor, y que, según Safo, podría entender cualquiera (“πά]γχυ δ’ εὔμαρες σύνετον πόησαι / π]άντι τ[ο]ῦτ’”, vv. 5 y 6): el ejemplo de Helena, quien decidió abandonar a su esposo Menelao, a su hija Hermione y a sus padres Tindareo y Leda²² para ir a Troya con Paris, aquel a quien ella amaba. “Según Safo, Helena, la más bella y deseada de las mujeres, encontró una vida más bella con París que la que antes llevaba, y así pensó y actuó impulsada por el amor. No deseamos lo que es bello en sí, sino que encontramos bello lo que deseamos” (Fränkel, 1993: 184). Por otro lado, el tono de estos versos adolece de prosaísmo. Según Gianotti (1991): “tutta la frase è provocatoria, tanto più provocatoria quanto più semplice e prosastico sembra il suo dettato, perché non si deve scordare che Saffo definisce facilmente dimostrabile il ribaltamento dei valori ufficiali, operato sia nella sfera dell'attualità che in quella del mito”. No obstante, la segunda parte del poema no deja

²² El fragmento 68 V. de Safo menciona a uno de los hijos de Tindareo (“... pues que yo de la... pero sin embargo sucedió... ella semejante a los dioses... la culpable... Andrómeda... feliz... el modo... no refrenó la hartura... Tindárida... bello... sin engaño... ya no... Mégara...”, trad. Rodríguez Adrados). Sin embargo, mientras Rodríguez Adrados (1980) sugiere que se trata de Clitemnestra o de la misma Helena, Rayor y Lardinois (2014) suponen que más bien se trata de Cástor o Polux, hermanos de estas dos mujeres. Por el otro lado, también Leda es mencionada en el fragmento 166 V. (“Dicen que una vez Leda encontró un huevo de color jacinto, cubierto de follaje...”, trad. Rodríguez Adrados).

de tener una gran calidad artística. La colocación del nombre de Helena después de la frase de relativo (“ἡ γὰρ πόλυ περσκέθοισα / κ’ ἄλλος [ἀνθ]ρώπων”, “la que tanto aventajaba a todos en belleza”, vv. 6 y 7) adopta un estilema homérico, el cual crea un efecto de *suspense* y subraya el valor ejemplar del episodio.

También podemos ver que Safo puede sugerir la absolución de Helena, ya que justifica que su decisión se debió a que la trastornó Cipris (es decir, Afrodita). Parece refutar a su coetáneo y coterráneo Alceo, cuyo fragmento 74 D hace una invectiva de Helena y una alabanza de Tetis (hija de Nereo y madre de Aquiles), quien se convierte en una “doncella gentil” (v. 5) por haberle sido fiel a su esposo.

Es fama, Helena, que la amarga ruina
a Príamo y a sus hijos les sobrevino
por tu culpa y Zeus arrasó con fuego
la santa Troya.
Cuán distinta era aquella doncella gentil
que el Eácida tomó del hogar de Nereo,
invitando a su boda a todos los dioses,
al conducirla
a casa de Quirón. La joven esposa
soltó su cinto virginal. Y unió el amor
a Peleo y la mejor de las Nereidas.
Y ella, al año
le dio a luz un hijo, héroe supremo,
feliz conductor de sus bayos corceles;
mientras que por culpa de Helena murieron
Troya y los frigios.

Trad. García Gual

El mismo motivo lo encontramos en otro fragmento de Alceo (283 D) en el que éste, al igual que Safo, menciona que Helena, por haberse enamorado de Paris, abandonó a su esposo y a su hija. Sin embargo, la diferencia reside en que Alceo la culpa abiertamente por la matanza ocurrida en Troya.

Y perturbó en su pecho el ánimo
de la argiva Helena, y, enloquecida
por el troyano traidor a su huésped,
marchó en su nave,
abandonando a su hija en palacio
y el suntuoso lecho de su esposo,

pues persuadió su corazón al amor
la hija de Zeus
y de Diona...
... a muchos de sus hermanos la negra tierra
los cubre, muertos en el llano de Troya
por culpa de ella.
Y muchos carros entre nubes de polvo
cayeron, y muchos mozos de ojos vivos
pisoteados quedaban, y a la matanza
venía Aquiles...

Trad. García Gual

Sin embargo, aunque Safo pareciera justificar la decisión de Helena, lo cierto es que sólo la utiliza como un ejemplo para argumentar su idea en cuanto a qué es lo más hermoso. También podemos tomar en cuenta lo que menciona Sanz Morales (2008: 62).

El rapto de Helena puede considerarse nocivo y causa de la muerte de muchos héroes sin que esto suponga proyectar como medida las categorías modernas de culpa, responsabilidad o libertad de elección sobre Helena. La cólera de Aquiles provocó la muerte de muchos héroes, nos dicen los primeros versos de la *Iliada*, pero de ello no debe seguirse (de hecho, el poema de Troya no lo plantea en absoluto) que Aquiles sea culpable; es el causante de unos hechos, ciertamente, pero de ello no se deriva una responsabilidad moral.

La tercera parte, comprendida en la cuarta y quinta estrofas, con un pasaje poco claro debido a la laguna de los vv. 13-14, nos hace pasar del mito a la experiencia personal. Safo, estimulada por Afrodita, recuerda a Anactoria, de quien le gustaría volver a mirar su amable andar y su sonrisa luminosa. Anactoria, así, es aquello que, Safo particularmente ama. El fragmento menciona que Anactoria se ha marchado (“οὐ] παρείσας”, v. 16) y Safo recuerda su seductor andar (“ἔρατόν τε βᾶμα”, v. 17) y el resplandor de su rostro (“κάμάρυγμα λάμπρον [...] προσώπω”, v. 18), lo cual nos da una imagen bastante sublime de la hermosura de Anactoria. De esta manera, encontramos una relación entre Helena y Anactoria, como dice Sanz Morales (2008: 62):

Por medio de dos participios, hay una sutil identificación entre esta Helena que dejó a los suyos (9 *kallípoisa* [καλλιποισ᾽], ‘[lo] abandonó’) y la Anactoria que se ha marchado (15-16 *Anaktorías... ou pareísis* [Ἀνακτορίας... οὐ παρείσας], ‘ausente Anactoria’): en el poema reemplaza a una

invitación explícita a que Anactoria deje también a los suyos y regrese junto a Safo. No es el único nivel en que actúa esta identificación; Helena era la más bella, luego Anactoria lo es también ahora. Y si lo más bello es lo que uno ama, también lo amado ha de ser lo más hermoso: la identificación se resume y personaliza finalmente en Anactoria.

Después, en la quinta estrofa, Safo retoma el punto de partida: la contemplación de Anactoria, el objeto del deseo de Safo, es preferible al boato de carros de guerra y de hombres armados. Se logra, de esta manera, una estructura anular. Sin embargo, ahora, en lugar de mencionar una tropa de jinetes, de infantes y de naves, nombra específicamente a los carros de los lidios (“τὰ Λύδων ἄρματα”, v. 19) y a los infantes armados (“ὄπλοισι / πεσδομ]άχεντας”, vv. 19 y 20).

También, en la tercera parte de la composición, Helena representa el paradigma en el que Safo modela su propia experiencia. La poeta está sometida al poder de Afrodita, aunque hay una diferencia esencial respecto a su modelo: “nel caso di Elena l'azione di Afrodite si realizza nel ‘far dimenticare’... nel caso di Saffo si realizza in un ‘far ricordare’” (Di Benedetto, 1987: 74). De hecho, para las dos situaciones se usan dos verbos pertenecientes al mismo campo semántico: μιμνήσκω (“ἐμνάσθη”) y ἀναμιμνήσκω (“ὀνέμναισε”)²³: En un caso, Helena deja de recordar a sus seres queridos (“κωὺδὲ... / ...ἐμνάσθη”, vv. 10 y 11); en el otro, Safo sólo puede recordar (“ὀ]νέμναι-σ(ε)”, v. 15) nostálgicamente a Anactoria.

Es importante mencionar que Lidia (en la actual Turquía) era el reino más cercano a la ciudad de Lesbos y era conocida en los tiempos de Safo por su opulencia (Rayor y Lardinois, 2014: 103). Podemos encontrar algunos fragmentos de Safo que toman en cuenta los lujos de este lugar, por ejemplo, el 39 V. (“... sus pies bellos zapatos de cuero los cubrían, hermoso trabajo de Lidia”, trad. Rodríguez Adrados), el verso 11 del 98 V. (“un tocado hace poco multicolor de Sardes... la ciudad...”, trad. Rodríguez Adrados) y el 132 V. (“Tengo una bella niña, de aspecto semejante a las flores de oro, mi querida Cleis, a cambio de la cual ni Lidia entera ni la deseable...”, trad. Rodríguez Adrados).

También en este poema, desde luego, está presente la influencia de la tradición: la pregunta de qué es lo más hermoso procede de un contexto simposiaco, en el que los invitados solían responder con ingenio a preguntas sobre qué era lo mejor, lo peor, lo más hermoso, etcétera.

²³ La forma eólica del aoristo de tercera persona.

Para Privitera (1974: 134), el poema “è una dichiarazione di fede nell'amore, è il credo di Saffo in Afrodite”. De hecho, la poeta supera la interpretación moralista del mito de Helena, que, según vimos anteriormente, asume Alceo en los frs. 42 y 283 V., y la exonera: Helena no hizo una elección libre, sino que obedeció un impulso inspirado por la divinidad.

2.2. La aproximación

La siguiente *aproximación* de Pacheco tiene por nombre “Contra la guerra” y, tal como lo expresa su título, es un poema antibelicista donde se expone la contraposición entre dos ideas: la guerra y la persona amada, donde el yo poético se decanta decididamente por esta última.

Prefiero ver tu cara
Y no el desfile
De los carros de guerra y las armaduras.

En estos tres versos encontramos un contraste entre dos ideas u opiniones: la primera se encuentra en el primer verso y corresponde a la preferencia personal del yo poético: el ver a una persona amada; y la segunda corresponde a dos de los elementos de la guerra: el desfile de los carros de guerra y las armaduras. Al mismo tiempo, podemos notar que la persona amada a la que el yo poético prefiere ver es un sujeto apostrofado, con lo que también se busca despersonificar a este ser.

En este poema podemos ver reflejado lo que argumenta Martínez-Millán (2012: 507) acerca de que Pacheco suele recurrir al yo poético para hablar de una colectividad (un “nosotros”) que tiene las mismas preocupaciones que él.

El poeta conecta un nuevo mensaje que propone con un nuevo tipo de lector que comparte la misma visión sobre el presente desde el que el poeta nos canta, expresando así la función que la poesía ha de tener en la sociedad y cómo ha de escribirse esa poesía dependiendo de las necesidades sociales e históricas del momento.

Recordemos que, para Pacheco, esas preocupaciones sociales incluyen sucesos como la guerra de Vietnam o la matanza de la plaza de Tlatelolco en 1968, por lo que entendemos su necesidad de manifestar su disgusto hacia la guerra. Martínez-Millán (2012: 506) ejemplifica con uno de los poemas de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* [1964-1968] llamado “Un marine”, donde se

pone en evidencia “a la violencia como medio ineficaz de resolver conflictos y cómo paradójicamente el uso de la violencia será un esfuerzo en vano que conduzca a más violencia como la muerte de un soldado de la marina”.

Quiso apagar incendios con el fuego.
Murió en la selva de Vietnam
y en vano.

Por otro lado, en este mismo poemario encontramos una idea parecida a la de la *aproximación* con el poema “Alta traición”, ya que el yo poético expresa su preferencia hacia ciertos aspectos de su patria como la gente y varios de sus lugares en contraposición de la connotación demagógica que suele desgastar y corromper el término “patria”:

No amo mi patria.
Su fulgor abstracto
es inasible.
Pero (aunque suene mal)
daría la vida
por diez lugares suyos,
cierta gente,
puertos, bosques, desiertos, fortalezas,
una ciudad deshecha, gris, monstruosa,
varias figuras de su historia,
montañas
—y tres o cuatro ríos.

2.3. La comparación: Del priamel al poema antibelicista

Hay grandes diferencias entre el fragmento de Safo y la *aproximación* de Pacheco, ya que éste último deja de lado la estructura del priamel, el ejemplo de Helena y su consiguiente exoneración, el ejemplo personal de Anactoria y la mención de los lidios. Sin embargo, podemos notar que Pacheco decidió concentrarse sólo en una de las ideas presentes dentro del fragmento de Safo: la asunción de su credo en lo que uno ama. Para ello, JEP dejó de lado las primeras cuatro estrofas para enfocarse exclusivamente en la última, la cual representa el cierre del poema de Safo, ya que reitera la idea de su preferencia por ver el andar seductor y el claro brillo de los ojos de Anactoria antes que los carros de los lidios y los infantes armados. Pero Pacheco despersonaliza todavía más esta imagen, dejando de lado la referencia hacia los lidios y el andar de Anactoria y sustituye este último personaje por un sujeto apostrofado impersonal. Todo esto para apegarse a sus propias

preocupaciones sociales ante lo que representa la guerra y conseguir una idea, sí, más concisa, pero quizá en esta ocasión en detrimento del arte de Safo. Por lo tanto, Pacheco utiliza la *aproximación* más como un homenaje o un pretexto para hacer de un poema en otra lengua otro en la suya.

Capítulo III. El viento y el amor

3.1. El fragmento (47 V.)

El fragmento 47 V. de Safo cuenta con sólo dos versos que fueron reconstruidos a partir de una paráfrasis de Máximo de Tiro (XVIII.9.I): “τῆ δὲ (Σαπφοῦ) ὁ Ἔρος ἐτίναξεν τὰς φρένας, ὡς ἄνεμος κατ’ ὄρος δρύσιν ἐμπεσών”. Este fragmento describe los efectos que Eros, personificación divina de la pasión amorosa, tiene sobre el yo poético y lo compara con el viento que cae sobre los encinos en la montaña. Una idea similar la encontramos en el fragmento 130 V.,²⁴ donde el yo poético se estremece por culpa de Eros, a quien describe como una criatura dulce y amarga que desata los miembros.

Ἔρος δ’ ἐτίναξέ μοι
φρένας, ὡς ἄνεμος κατ’ ὄρος δρύσιν ἐμπέτων.

[...y Eros sacudió mis sentidos como el viento que en los montes se abate sobre las encinas.]

Trad. Rodríguez Adrados

El fragmento inicia con la imagen del dios que sacude o cimbra (“ἐτίναξέ”) los sentidos (“φρένας”) del yo poético. La palabra “ἐτίναξέ” también es utilizada en la *Ilíada* (vv. 20, 57-8) para describir cómo se sacude la tierra: “Poseidón, por debajo, sacudió la inmensa tierra y las excelsas cumbres de los montes”, trad. Segalá y Estalella [“ὕψοθεν: αὐτὰρ νέρθε Ποσειδάων ἐτίναξε / γαῖαν ἀπειρεσίην ὀρέων τ’ αἰπεινὰ κάρηνα”]. Otro ejemplo lo encontramos en el verso 20, 163: “Protegia el pecho con el fuerte escudo y vibraba bronceína lanza”, trad. Segalá y Estalella [“πρόσθεν ἔχε στέρνοιο, τίνασσε δὲ χάλκεον ἔγχος”]. Por otro lado, Safo utiliza la misma palabra para describir lo que ocurre dentro del yo poético, a un nivel más personal.

En el segundo verso, esta imagen se refuerza con la añadidura de un símil (introducido por “ὡς”), donde se compara a Eros con el viento (“ἄνεμος”), un elemento que llega con sutileza y, al mismo tiempo, con la fuerza suficiente para mover los encinos (“δρύσιν”), los cuales se caracterizan por ser los más firmes del bosque, al igual que la firmeza en el carácter del yo poético. Un ejemplo de un símil parecido en Homero se encuentra en el verso 5, 368-9 de la *Odisea*: “Como

²⁴ V. Capítulo XII. No hay defensa (pág. 65).

un viento de sople impetuoso agita un montón de hojarascas secas, y pues hacia acá y allá las esparce, así esparció la ola sus largos troncos”, trad. Tapia Zúñiga [“ὦς δ’ ἄνεμος ζαῆς ἦων θημῶνα **τινάξει** / καπραλέων, τὰ μὲν ἄρ τε διεσκέδασ’ ἄλλυδις ἄλλη, / ὦς τῆς δούρατα μακρὰ διεσκέδασ’”]. Pero, como vemos, el símil de Safo se utiliza para describir un proceso más anímico, a un nivel más personal, como explica Fränkel (1993: 181):

La vieja imagen del árbol zarandeado por la tormenta es modificada por Safo. Si en la *Ilíada* se utiliza como símbolo de la firmeza frente a los asaltos (12, 132 ss.),²⁵ o de la caída de un guerrero que sucumbe ante el enemigo (17, 53 ss.),²⁶ ahora se aplica a la experiencia anímica de una pasión inquebrantable.

Lo mismo sucede en otro ejemplo de la descripción del viento que encontramos en *Los trabajos y los días* de Hesíodo (vv. 509-11), en donde se encuentran algunas fórmulas épicas como “δρῦς ὑψικόμους”²⁷ y “οὔρεος ἐν βήσσης”²⁸: “Y muchas encinas alticrinadas y densos abetos tumba en los hocinos del monte, cuando embiste la tierra multinutricia, y toda grita entonces la densa floresta”, trad. Vianello de Córdoba [“πολλὰς δὲ δρῦς ὑψικόμους ἐλάτας τε παχείας / οὔρεος ἐν βήσσης πλινᾶ χθονὶ πουλυβοτειρῆ / ἐμπίπτων, καὶ πᾶσα βοᾶ τότε νήριτος ὕλη”]. Safo utiliza el lenguaje épico que se encuentra en Homero y en Hesíodo y le da otro giro, como argumenta Suárez de la Torre (2002: 153):

Safo fue una auténtica creadora de los aspectos formales del lenguaje, pero la *creación* en la literatura griega siempre se hace *sobre o frente* a una tradición existente. Llama la atención la reconstrucción

²⁵ El primer pasaje de la *Ilíada* al que se refiere Fränkel es el siguiente (12, 132-35): “Ambos [Polipetes y Leonteo] estaban delante de las altas puertas, como encinas de elevada copa, que, fijas al suelo por raíces gruesas y extensas, desafían constantemente el viento y la lluvia”, trad. Segalá y Estalella [“τὸ μὲν ἄρα προπάροιθε πυλάων ὑψηλάων / ἔστασαν ὡς ὅτε τε δρῦες οὔρεσιν ὑψικάρηνοι, / αἶ τ’ ἄνεμον μίμνουσι καὶ ὑετὸν ἦματα πάντα / ῥίζησιν μεγάλῃσι διηνεκέεσσ’ ἀραρυῖαι.”].

²⁶ El segundo pasaje que menciona es (17, 53-60): “Cual frondoso olivo que plantado por el labrador en un lugar solitario donde abunda el agua, crece hermoso, es mecido por vientos de toda clase y se cubre de blancas flores; y viniendo de repente el huracán, lo arranca de la tierra y lo tiende en el suelo; así Menelao Atrida dió muerte á Euforbo, hijo de Panto y hábil lancero, y en seguida comenzó a quitarle la armadura”, trad. Segalá y Estalella [“οἶον δὲ τρέφει ἔρνος ἀνήρ ἐριθηλὲς ἐλαίης / χώρῳ ἐν οἰοπόλῳ, ὅθ’ ἄλις ἀναβέβροχεν ὕδωρ, / καλὸν τηλεθάον: τὸ δὲ τε πνοιαὶ δονέουσι / παντοίων ἀνέμων, καὶ τε βρύει ἄνθει λευκῶ: / ἐλθὼν δ’ ἐξαπίνης ἄνεμος σὺν λαίλαπι πολλῇ / βόθρου τ’ ἐξέστρεψε καὶ ἐξετάνυσσ’ ἐπὶ γαίῃ: / τοῖον Πάνθου υἱὸν ἐϋμμελίην Εὐφορβον / Ἀτρείδης Μενέλαος ἐπεὶ κτάνε τεύχε’ ἐσύλα”].

²⁷ Cfr. *Ilíada* 23.118.

²⁸ Cfr. *Ilíada* 3.34; 14.397; 16.634 y 766.

de la lengua de la épica a la expresión del amor y de sensaciones que nada tienen que ver ya con las del verso épico.

Esta comparación es retomada por Íbico en el fr. 5 (Page) y por Apolonio Rodio en sus *Argonáuticas* (3.967-973). No obstante, este símil sáfico, en efecto, en este nuevo contexto erótico, hace que la imagen sea singular e intensa, hasta el punto de permanecer insuperable: pese a los ejemplos anteriormente descritos, ninguno de los poetas posteriores supo emularla, aunque sí amplificarla.

3.2. La aproximación

La siguiente *aproximación* de Pacheco tiene cuatro versos y compara al viento con el sentimiento del amor. En donde el primer término es el viento y el segundo es el amor, ambos conectados mediante un término comparativo (“como”) y la característica que nos permite relacionar esta comparación es el lograr estremecer uno al yo poético y el otro a los pinos en la montaña.

Como el viento feroz que en la montaña
Estremece los pinos,
Llega el amor
Y agita mis sentidos.

Los primeros dos versos se refieren al primer término de la comparación: el viento feroz, el cual llega con una fuerza tal que logra estremecer a los pinos que se alzan en la montaña. Los siguientes dos versos hablan del segundo término: el amor, el cual también logra estremecer los sentidos del yo poético. Por lo tanto, mediante el símil, en estos dos últimos versos se relacionan todos los elementos de los dos anteriores: el viento feroz se equipara con el amor, como una fuerza aparentemente gentil pero, al mismo tiempo, poderosa; y los pinos en la montaña, con los sentidos del yo poético, ya que ambos términos se caracterizan por su fortaleza. Por lo tanto, tenemos una estructura de A es a B como C es a D. También hay una rima asonante entre el segundo y cuarto versos, la cual resalta la analogía entre los dos objetos (los pinos y los sentidos).

Esta *aproximación* tiene algunas similitudes con otro poema de JEP, contenido en *El reposo del fuego* [1963-1964]:

El viento trae la lluvia.
En el jardín
Las plantas se estremecen.

Sin embargo, la diferencia fundamental entre “El viento y el amor” y este poema es que en este último no hay elemento de comparación ya que es simplemente descriptivo, por lo que sólo se encuentra la imagen de los elementos de la naturaleza: el viento, la lluvia y las plantas. Este tipo de imágenes son bastante frecuentes en la poesía de JEP, debido a que, para él, “las imágenes del mundo natural (agua, tierra, fuego, viento, luna y sol, arena y mar) abastecen el sentimiento de fugacidad de la existencia” (Verani, 2014: 73). Por lo que este último poema tiene más que ver con la característica que tiene la naturaleza de cambiar constantemente. Por lo tanto, la novedad en la *aproximación*, en la propia poesía de Pacheco, es la inclusión de dos elementos: la comparación entre el elemento natural y el yo poético (“agita *mis* sentidos”), que suele desaparecer en la poesía pachequiana:

Pacheco matiza y redefine una actividad poética que alcanza un carácter definitorio, en particular en *Irás y no volverás* (1973), que bien puede considerarse una segunda parte de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*; en todos ellos, continúa sus exploraciones en lo cotidiano y en la degradación de la vida. No es menos cierto que simultáneamente se acentúa otro rasgo de su poesía: la desesperanza alterna con el deslumbramiento ante el mundo natural. El yo desaparece y son las palabras las que hablan (Verani, 2014: 80).

3.3. La comparación: Del fuerte roble al endeble pino

En cuanto a la comparación entre la *aproximación* y el fragmento del que está basada, hay varios elementos que podemos destacar. En primer lugar, mientras que Safo empieza mencionando un primer término, el amor, y luego lo compara con un segundo término, el viento, para reforzar la imagen principal, Pacheco inicia mencionando el término que se compara: el viento, poniendo, de esta manera, más énfasis en el símil sobre el que gira el poema. En segundo lugar, Pacheco enfatiza la imagen del viento en la montaña añadiendo un adjetivo, quizá no del todo afortunado: “el viento feroz”.

También podemos notar una sutil diferencia entre traducir “δρῦσιν” como un roble o un encino, los cuales son árboles característicamente gruesos y resistentes, a la opción por la que optó JEP:

un pino, un árbol más delgado y endeble. Esto, especialmente tomando en cuenta que estos árboles se comparan con el carácter del yo poético.

Por otro lado, también podemos notar que Pacheco conserva ese carácter personal al hablar de las sensaciones del yo poético que se encuentra en la poesía de Safo, a pesar de que éste no sea un tema recurrente dentro de la poesía de JEP.

Capítulo IV. Soledad

4.1 El fragmento (168b V.)

El fragmento 168b V. de Safo consta de cuatro versos y fue citado por Hefestión (11.5)²⁹ como un ejemplo del verso enoplio. Sin embargo, su autoría ha sido puesta en duda debido a que Hefestión no mencionaba el nombre del autor y el lenguaje que utiliza no corresponde con el dialecto de Safo, aunque el fragmento fácilmente puede reestructurarse en el dialecto apropiado y es posible que las líneas correspondan al diálogo de un personaje en una de sus canciones (Rayor y Lardinois, 2014: 147). En este fragmento, el yo poético, en una reflexión nocturna, se atormenta por la ausencia de la persona amada.

δέδυκε μὲν ἅ σελάνα
καὶ Πληϊάδες, μέσαι δὲ
νύκτες, παρὰ δ' ἔρχεθ' ὄρα·
ἐγὼ δὲ μόνα καθεύδω.

[Se ha puesto la luna y las Pléyades: es la media noche: pasa el momento, y yo duermo sola.]

Trad. Rodríguez Adrados

En este fragmento podemos notar una aliteración de los sonidos de consonantes oclusivas “d” y “k” y las nasales “m” y “n”. En el primer verso, la luna (“ἅ σελάνα”)³⁰ y las Pléyades (“Πληϊάδες”), estrellas localizadas en la constelación de Tauro,³¹ se hunden o se sumergen en el mar (“δέδυκε”), ya que, para los griegos, la luna y los astros surgen del mar y se ocultan también en él.³² De igual manera, la mención de las Pléyades sugiere que el momento descrito el poema se desarrolla durante la primavera, época en la que estas estrellas se ocultan antes de medianoche (Zaid, 2008: 36). Por otro lado, la partícula “μὲν”, según nos señalan Piña y Segovia (2008: 115), se usaba, entre otras cosas, para comenzar una enumeración y las siguientes cosas citadas utilizan la partícula “δὲ” que, efectivamente, se usa en los siguientes versos.

²⁹ Consbruch, M. (1906).

³⁰ En griego ático ἡ σελήνη.

³¹ Según la mitología, las Pléyades son siete hermanas, hijas de Atlas y Pleione, quienes fueron perseguidas junto con su madre por Orión, que quería violarlas, y los dioses las transformaron en palomas (a lo que se refiere su nombre en griego). Al final, fueron catasterizadas por Zeus en la cola del Toro (Ruiz de Elvira, 2015: 557).

³² En griego, el verbo δύω significa adentrarse, hundirse y, referido a los astros, ponerse, ocultarse.

En el segundo verso hay un fuerte encabalgamiento que, junto con el “δὲ”, interrumpen la locución “medianoche” (“μέσαι δὲ / νύκτες”), la cual está en plural, debido a que “los griegos dividían la noche en tres lapsos iguales, y por eso a veces, para referirse a la noche completa, la mencionaban en plural [...]. Safo se refiere al periodo medio de la noche, que va más o menos de las 10 p.m. a las 2 a.m.” (Piña y Segovia, 2008: 115). Por otra parte, el tercer verso representa la fusión de tres elementos:

En primer lugar, el verbo *érjomai* [“ἔρχομαι”] que se refiere al movimiento de ir, irse, llegar, venir. En segundo lugar *pará* [“παρὰ”], una preposición (raíz griega de *paralelo*, *paradigma*) que indica ‘junto’, ‘ante’, ‘del lado de’, ‘hacia’, ‘contra’. De ahí resulta el verbo *parérjomai* [“παρέρχομαι”], ‘pasar al lado de’, ‘pasar delante de’, ‘pasar volando’ (los pájaros). Como tercer elemento, está la partícula *de* [“δὲ”], nuevamente enfática, hasta el punto de separar las dos partes del verbo. De donde resulta *pará d’érjet* [“παρὰ δ’ ἔρχεθ”]: ‘va precisamente pasando’, ‘pasa ahora ante mí’. (Zaid, 2008: 39).

Además, “ὥρα” puede referirse a la hora, el momento, las estaciones, la juventud, el tiempo propicio, etc. pero lo interesante es que, como menciona Zaid (2008), todos los significados pueden valer para lo que dice el poema.

Finalmente, el último verso introduce un plano subjetivo con la expresión típicamente sáfica “ἐγὼ δὲ”,³³ después de la descripción objetiva de los astros y el paso del tiempo, que describe al yo poético acostado solo en la cama. Piña y Segovia (2008) mencionan que el sujeto (“ἐγὼ”) pudo haber sido omitido (como lo fue el verbo “ser” del segundo verso), pero, al incluirse en el poema, consigue darle más énfasis a este plano subjetivo. Por otro lado, el verbo “καθεύδω” tendría una connotación sexual ya utilizada anteriormente por Homero (*Od.* 8.313),³⁴ cuando Hefesto denuncia el adulterio de Afrodita con Ares.

Este fragmento ha sido interpretado como una meditación nocturna que supone una sensibilidad prerromanticista, una reflexión sobre la fugacidad de la condición humana frente a la inmensidad de la naturaleza e, incluso, como un lamento por la juventud perdida. Hoy existe un acuerdo casi

³³ Como ejemplo tenemos el fr. 16 V. (Capítulo II. Contra la guerra, pág. 19), en donde, dentro de la estructura de priamel, Safo utiliza un “ἐγὼ δὲ” (v. 3) para introducir su propia opinión. Otros ejemplos los encontramos en los fragmentos 22.14; 26.11; 46.1; 48.1; 58.25 V.

³⁴ “Veréis cómo se han acostado en mi lecho y duermen amorosamente unidos”, trad. Segalá [“ἀλλ’ ὄψεσθ’, ἵνα τὼ γε **καθεύδου** ἐν φιλότῃ, / εἰς ἐμὰ δέμνια βάντες.”].

unánime sobre el sentido erótico del poema, en el que el yo lírico se atormenta por la ausencia del ser querido, y sobre la atribución a Safo por una serie de consideraciones: la normalización de formas dialectales no eólicas no es inusual; en otras composiciones (por ejemplo, en los epitalamios) la poeta retoma motivos y formas populares reinterpretándolos en un registro culto; el tema del sufrimiento mientras se espera al amante por la noche encaja perfectamente dentro de la poética sáfica; en las *Heroidas*, Ovidio parece aludir a estos versos.³⁵

Esta composición, por otro lado, representa uno de los textos más refinados y evocadores de la producción lírica griega, sobre todo por su lograda y refinada arquitectura. De hecho, el contraste entre el tiempo objetivo de la noche y el tiempo subjetivo de la *persona loquens* podemos apreciarlo en términos formales por la contraposición entre el “μὲν” del v. 1 y el “δὲ” del v.4, posteriormente reforzada por el pronombre personal “ἔγω”; por la *tnesis* del preverbio “παρά” del v. 3, que enfatiza el significado de pasar del verbo “ἔρχεται” y el uso del perfecto “δέδυκε” en el v. 1 para los fenómenos astronómicos contrapuesto al presente durativo de “κατεύδω” para el yo lírico. Podemos, pues pensar, que no estamos ante un fragmento sino ante un poema completo y acabado.³⁶

4.2 La aproximación

La siguiente *aproximación*, publicada tanto en *Tarde o temprano* ([1980] 1986) como en la revista *Proceso* (2005), cuenta con cinco versos, divididos por comas para separar las ideas³⁷ y, al mismo tiempo, las imágenes que describen la noche y el paso del tiempo. Zaid (2008: 36) describe este poema como “una versión escueta y eficaz, donde cada verso va añadiendo una circunstancia, hasta desembocar en el yo”.

Se fue la Luna,
Se pusieron las Pléyades,
Es medianoche,
Pasa el tiempo,
Estoy sola.

³⁵ Ov. *Her.* 15.155-156: “Safo canta sus amores abandonados; eso es todo, lo demás calla en medio de la noche”, trad. Pérez Vega [“*Sappho desertos cantata amores / hactenus ut media cetera nocte silent*”].

³⁶ En el sentido con el que juega Augusto Monterroso (2006) cuando dice que “La Sinfonía Inconclusa es la obra más acabada de Schubert” en *Lo demás es silencio* (p. 136).

³⁷ En la edición de *Tarde o temprano* los versos están divididos por puntos, marcando más la separación entre las oraciones.

Los primeros dos versos están en pasado dan a entender que son sucesos que ya han concluido, mientras que los siguientes tres versos están en presente, sin embargo, el verbo del cuarto representa una acción progresiva que introduce al último verso, el cual, en comparación, es más puntual. También podemos mencionar que la enumeración de imágenes y la aliteración del sonido de la “s” con el que empieza cada verso nos da un cierto ritmo y la sensación del pasar del tiempo, como el sonido del segundero de un reloj. Al final de la *aproximación* tenemos un verso de sólo dos palabras que condensa la idea general del poema: la “soledad” (como la intituló JEP), e introduce una idea subjetiva después de haber señalado imágenes objetivas de la descripción de la noche.

El tema de esta *aproximación* (el paso del tiempo, la luna y los astros, la soledad) se asemeja a los que usualmente suele tocar la poesía japonesa y, por consiguiente, es similar a otras tres *aproximaciones* que Pacheco hizo de poemas japoneses. La primera es de la Emperatriz Jito (645-702) y representa, mediante la imagen de la luna, la fugacidad del tiempo:

PASA LA LUNA. PASAN LAS ESTRELLAS.
Nubes azules pasan las montañas
en camino hacia el norte.
También los años pasan.

La otra *aproximación* es de Ise Tayu (siglo XI) y también contiene el elemento de la luna y la soledad y, de igual manera, condensa la idea general de la *aproximación* de Safo.

MI JARDÍN VISITADO POR LA LUNA
no por ningún amante.

La siguiente *aproximación* es de Matsuo Basho (1644-1694) y también tiene un tema similar, ya que inicia describiendo el paso del tiempo a través de la estación del otoño y termina con una aclaración del yo poético. Incluso encontramos un ritmo similar, ya que las ideas separadas por versos y la aliteración de la “s” dan la sensación del paso del tiempo.

Pasa el otoño,
Las aves no regresan
y yo envejezco.

De este modo, podemos ver una cierta inclinación de Pacheco a elegir poemas en donde se

expresan temas como “la fugacidad de la vida, el anhelo amoroso insatisfecho, la sensación de soledad” (Carrillo Juárez, 2014: 132).

4.3. La comparación: La fugacidad de la vida

Una de las principales diferencias entre la *aproximación* y el fragmento es que Safo utiliza un solo verbo (“δέδυκε”) para hablar de las Pléyades y de la luna, mientras que Pacheco utiliza dos verbos similares (“se fue... se pusieron”). De igual forma, Pacheco no traduce el significado de la palabra “δέδυκε” como algo que se hunde en el mar, haciendo, de esta manera que se pierda toda la concepción griega acerca de los astros.

Por otro lado, Pacheco evita el encabalgamiento del segundo verso del fragmento y se decanta por separar las ideas más claramente en cada uno de los versos. También podemos ver que tanto el fragmento como su *aproximación* utilizan la aliteración, Safo con las letras “d”, “k”, “m” y “n” y Pacheco con la “s”.

Capítulo V. Inalcanzable

5. 1. El fragmento (105a V.)

El fragmento 105a V. es un epitalamio, es decir, un canto de boda en donde “se celebra la felicidad del novio y la belleza de la novia” (Lesky, 2009: 251). Y, particularmente en éste, se compara mediante un símil a la novia con una manzana que se encuentra en lo más alto de una rama. Fue citado por Siriano en su comentario a la obra de Hermógenes, *Sobre las formas de estilo* (1.15), y por Teócrito (11.39), quien menciona que Safo compara a la novia con una manzana y al novio, con Aquiles.

En palabras de Fränkel (1993: 172), “no se pasa por alto a la muchacha como si no tuviera encanto suficiente para despertar los deseos de los hombres; pero estaba cuidadosamente guardada para que no cayese víctima de deseos irregulares”. Sin embargo, también podemos tomar en cuenta el comentario de Lesky (2009: 251): “esto puede ser un elogio a la castidad, pero el tono travieso de las poesías de este tipo no excluye la posibilidad de que los versos aludieran a una novia que al casarse ya no estaba en su primera juventud”. Esta imagen de la mujer inalcanzable se contrapone a la del fragmento del Capítulo VI. Como la flor³⁸ (fr. 105c V.), el cual se considera como parte del mismo poema debido a su carácter epitalámico y a que ambos comparten el mismo metro: hexámetro dactílico. Pero, en comparación, en este último fragmento la mujer que ha perdido su virginidad se coteja con una flor de jacinto, “así, según el modo arcaico, el valor del regalo que hoy recibe el novio queda realzado por contraste” (Fränkel, 1993: 172).

οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρῳ ἐπ’ ὕσδῳ,
ἄκρον ἐπ’ ἀκροτάτῳ, λελάθοντο δὲ μαλοδρόπῃες,
οὐ μὰν ἐκλελάθοντ’, ἀλλ’ οὐκ ἐδύναντ’ ἐπίκεσθαι.

[Como la manzana dulce se colorea en la rama más alta, la más alta en la más alta, de ella se olvidaron los cosecheros de manzanas. Pero no es que la olvidaran, es que no pudieron alcanzarla.]

Trad. Rodríguez Adrados

En el primer verso, hay un símil, introducido por “οἶον”, en donde el término de comparación es la manzana dulce (“τὸ γλυκύμαλον”) y el término con el que se compara no aparece, aunque

³⁸ Pág. 42.

presuponemos que se trata de la novia, según lo que establece Teócrito en el pasaje arriba mencionado. También encontramos una imagen de la manzana que destaca por su color rojo (“ἐρέυθεται”) en lo alto de la rama (“ἄκρω ἐπ’ ὕσδω”).

El segundo verso introduce una reiteración de la idea de que la manzana está en lo más alto y, al mismo tiempo, también hay una anáfora en poliptoton³⁹ de la misma expresión: “ἄκρω ἐπ’ ὕσδω, / ἄκρον ἐπ’ ἀκροτάτῳ” (“en la alta rama / alto en lo más alto”). Esta manzana parece haber sido olvidada (“λελάθοντο”)⁴⁰ por los recolectores (“μαλοδρόπηες”), sin embargo, el tercer verso introduce un *aprosdóketon*,⁴¹ corrigiendo esta interpretación, y afirmando que, en realidad, ella no fue olvidada (“οὐ μὰν ἐκλελάθοντ”), sino que a los recolectores no les fue posible alcanzarla (“οὐκ ἐδύναντ’ ἐπίκεσθαι”). Esto quiere decir que ella estaba sola porque era demasiado bella y los recolectores (es decir, los pretendientes) no podían obtener su mano, por lo que, de ser cierta esta interpretación, los versos serían un cumplido al esposo por haber conseguido conquistar semejante mujer.

Por último, también podemos mencionar la influencia de este fragmento (105a) y el 105c en el canto 62 de Catulo (vv. 40-49), en donde una mujer virgen (a quien compara con una flor en un jardín vallado) se contrapone con una que ya no lo es:

Como flor apartada que nace en jardines vallados, ignorada del rebaño, sin que ningún arado la arranque, las brisas la acarician, la robustece el sol, la alimenta la lluvia. Muchos jóvenes y muchas doncellas la desean. Cuando ella misma, rozada levemente por una uña, quedó marchita, ningún joven, ninguna doncella la desea. Así es la virgen: mientras permanece sin tocar, es querida por los suyos; cuando ha perdido la flor de la castidad, profanado su cuerpo, ni a los jóvenes les resulta agradable, ni querida de sus amigas.

Trad. Soler Ruiz

³⁹ Una anáfora en poliptoton es una figura en donde una palabra se repite en varios versos, creando así un cierto sonido. En este caso, la repetición se encuentra al final de un verso y al comienzo del siguiente. Un ejemplo de esto lo encontramos en el fragmento 3D de Anacreonte: “Κλεοβούλου μὲν ἔγωγ’ ἐρέω, / Κλεοβούλω δ’ ἐπιμαίνομαι, / Κλεόβουλον δὲ διοσκέω”. (“A Cleobulo yo amo, / por Cleobulo enloquezco, / de Cleobulo ando prendado”, trad. García Gual).

⁴⁰ Esta palabra es una forma rara de aoristo fuerte con reduplicación de λανθάνω (escapar a la vista de).

⁴¹ Es decir, un elemento inesperado que juega con las expectativas del público.

De esta manera, se resalta lo dicho por Fränkel (1993) acerca de relacionar estos dos fragmentos (105a y 105c) comparando a dos muchachas opuestas para realzar especialmente a la que sigue siendo virgen.

5.2. La aproximación

En la siguiente *aproximación*, titulada “inalcanzable”, Pacheco compara, mediante un símil, a una mujer hermosa con una manzana que se encuentra en lo más alto de las ramas de un árbol, manteniéndose fuera del alcance de los recolectores.

Como roja manzana contra el cielo
Brillas en lo más alto de la rama.
No, los recolectores no te olvidaron:
Es que eres y serás inalcanzable.

El primer verso introduce el símil, en donde el término de comparación es la manzana y se compara, como podemos deducir, con una mujer. En este mismo verso tenemos una imagen de la manzana en lo más alto del árbol, cuyo color contrasta con el del cielo, como si estuviera más cerca de él (casi como si estuviera en él) que de donde los recolectores se encuentran y pueden alcanzarla.

En el segundo verso hay un cambio en el discurso para introducir una apóstrofe, donde el yo poético se dirige directamente hacia la mujer a la que compara con una manzana en el verso anterior y le dice que ella brilla (una hipérbole para describir su hermosura) en lo alto de la rama, dándonos, al mismo tiempo, otra imagen que refuerza la del primer verso.

En los siguientes dos versos, el yo poético sigue aludiendo a esta mujer apostrofada, pero esta vez en una especie de consuelo donde le recuerda que, si los recolectores no pudieron alcanzarla, es porque está en una posición muy alta y no porque la hayan olvidado, como ella temería. Finalmente, el poema termina con una referencia a que la situación continúa tanto en el presente como en el futuro (“eres y serás”), como si la manzana tuviera que seguir ahí para siempre.

Esta última idea parece bastante contraria a lo que JEP suele plasmar en su poesía, ya que él usualmente se refiere a la fugacidad del tiempo y a cómo todas las cosas cambian con el pasar de los años, para lo cual utiliza elementos naturales u otros objetos. También, esta *aproximación*, al hablar de una mujer perfecta, parece tener una idea parecida al amor platónico, ya que se refiere a una mujer idealizada a la que el yo poético no puede alcanzar.

5.3. La comparación: Del epitalamio al amor platónico

En la comparación entre la *aproximación* y el fragmento, podemos notar que Pacheco no compara a una novia que ha llegado virgen al matrimonio con una manzana porque los pretendientes no pudieron alcanzarla, sino que simplemente comparó a una mujer muy hermosa, dando la idea de un amor platónico al que el yo poético no puede ni podrá alcanzar y, al mismo tiempo, perdiendo el carácter epitalámico del fragmento y, por lo tanto, toda su relación con el fr. 105c V.⁴²

Otra diferencia es que la *aproximación* contiene una apóstrofe y el fragmento se limita a hacer una descripción impersonal y, de esta manera, la *aproximación* termina con un tono consolatorio para el joven recolector, porque el objeto de su deseo está y seguirá estando en la misma situación (“eres y serás inalcanzable”). Por otro lado, podemos notar que JEP deja de lado la reduplicación de “ἄκρον” en el primer y segundo versos del fragmento, la cual tiene como objetivo el dar énfasis a la idea de que la manzana está en lo más alto.

⁴² Capítulo VI. Como la flor (pág. 42).

Capítulo VI. Como la flor

6.1. El fragmento (105c V.)

El fragmento 105c V. de Safo, de sólo dos líneas, fue citado por Demetrio de Falero en su tratado *Sobre el estilo* (106) como ejemplo de un epifonema⁴³ y corresponde a una canción de boda (un epitalamio) donde se compara la virginidad de una muchacha con una flor en la montaña pisoteada por los pastores. Este fragmento se contrapone con el del Capítulo V. Inalcanzable,⁴⁴ donde se compara a la novia con una manzana en lo más alto del árbol. Según Fränkel (1993: 172), este fragmento “es la contraimagen de la muchacha salvaje que ha perdido su pureza, frente a la virgen que va ahora a la boda”. Aunque también podemos comparar esta idea a la de Lesky (2009: 251), quien dice que el fragmento “puede referirse a la brutalidad del hombre que no respeta lo que toma”.

οἶαν τὰν ὑάκινθον ἐν ὄρεσι ποίμενες ἄνδρες
πόσσι καταστειβοῖσι, χάμαι δέ τε πόρφυρον ἄνθος...

[Como el jacinto en las montañas los pastores con sus pies lo pisan y en el suelo la roja flor...]

Trad. Rodríguez Adrados

En el primer verso hay un símil, introducido por “οἶαν”, donde el primer término de comparación es el jacinto en la montaña (“τὰν ὑάκινθον ἐν ὄρεσι”), pero el término con el que se compara no aparece en el fragmento, aunque suponemos que se refiere a la virginidad de una muchacha. Por otro lado, en el segundo verso termina la primera idea de la comparación e introduce (con un “δέ”) una segunda oración con otra imagen, donde la flor (“ἄνθος”), ya pisoteada, llena la tierra (“χάμαι”) de color púrpura (“πόρφυρον”).

Como dice González (2001: 331), la comparación entre una muchacha y una flor (usualmente una rosa) por su hermosura y pureza es usual en la lírica popular amorosa, aunque “en el momento de pretensión sexual o de conquista amorosa, también se menciona la rosa, pero en este caso la

⁴³ En palabras del mismo Demetrio, “el llamado ‘epifonema’ podría ser definido como ‘dicción que embellece’ y es la figura de mayor grandeza en el discurso. Pues de la dicción, unas partes ayudan al pensamiento, otras lo embellecen”, trad. Sánchez Pacheco. Además del fragmento de Safo, Demetrio también añade como ejemplo los versos 19, 7-13 de la *Odisea*.

⁴⁴ Pág. 38.

imagen metaforizante es la de la flor cortada para disfrutar de su aroma y belleza”. Sin embargo, en el fragmento de Safo la flor no es cortada, sino pisoteada (“καταστείβοισι”) descuidadamente por varios pastores (“ποίμενες ἄνδρες”), lo cual crea una imagen más agresiva. En *Las suplicantes* (vv. 996-1006) de Esquilo aparece una idea similar a la de este fragmento, ya que se compara a la virginidad con un fruto.

Tenéis esa edad que incita el deseo de los hombres. De ninguna manera es fácil guardar la dulzura del fruto en sazón. Las fieras y los hombres lo dañan —¿no es eso?— y las bestias aladas y también las que pisan el suelo. Los frutos rezumantes los pregona Cipris de la bella estación, e impide con el deseo apasionado que su flor permanezca. Y sobre la bella delicadeza de las vírgenes, todo el que pasa lanza por el dardo seductor de su mirada vencido como está por el deseo.

Trad. Perea Morales

Por otro lado, también podemos tomar en cuenta la opinión de Lesky (2009) acerca de la brutalidad con la que los hombres toman la virginidad de la muchacha, por lo que encontramos cierta similitud en la obra de Esquilo, *Los siete contra Tebas* (vv. 358-9), en donde habla de los hogares corrompidos por la guerra y las mujeres violadas: “Toda clase de frutos caída por tierra aflija a la casa que obtuvo amargos lechos nupciales”, trad. Perea Morales.

La alegría alusiva del fragmento anterior da paso a una representación dramática de la pérdida de la castidad en éste, en el que la novia se compara con una flor pisoteada. Según algunos críticos, los dos fragmentos eran parte del mismo epitalamio, pero los tonos son demasiado diferentes. Las dos composiciones tienen en común solo el procedimiento del “εἰκασμός” (es decir, el símil), entre otras cosas típico del género del epitalamio. El símil será retomado y reelaborado por muchos poetas, incluidos Catulo, al que ya citamos, y Virgilio, quien en el episodio de Euríalo y Niso escribe: “cual flor lustrosa que la reja al paso deja tronchada, moribunda y lánguida” (9.435, trad. Espinosa Polit).

6.2. La aproximación

Esta *aproximación*, publicada en *Tarde o temprano* ([1980] 1986) y en *Proceso* (2005), contiene sólo dos versos donde el yo poético se identifica con una flor de jacinto que se encuentra en un monte y los caminantes descuidadamente pisan. La titula “Como la flor”.

Soy el jacinto que en el monte pisan,
La flor purpúrea que en la tierra sangra.

En ambos versos tenemos ideas separadas, pero que, al mismo tiempo, tienen correspondencia entre sí: “el jacinto” se corresponde por antonomasia con “la flor purpúrea”, mientras que el “en el monte pisan” tiene una relación de causa-consecuencia con “que en la tierra sangra”, es decir, la flor es pisoteada y, consiguientemente, “sangra” en el piso. También es importante mencionar que el utilizar al yo poético que se compara a sí mismo con esta flor hace que el poema suene como un lamento. Por otro lado, JEP le atribuye a una flor la posibilidad de sangrar: una hipérbole para hacer más violenta la imagen de la flor pisoteada.

Esta forma de lamento del yo poético hace pensar en el lamento de una víctima después de sufrir alguna violencia, lo cual recuerda a otros poemas de JEP, donde se expresa la violencia vivida durante la masacre del 68 en Tlatelolco en poemas como “Lectura de los ‘Cantares mexicanos’” o “Las voces de Tlatelolco”, contenidos en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* [1964-1968]. Particularmente, este último poema les da voz a las víctimas de este suceso dramatizándolos, por ejemplo, en los versos 38-45:

—Quédate quieto, quédate quieto:
si nos movemos nos disparan.
—¿Por qué no me contestas?
¿Estás muerto?
—Voy a morir, voy a morir.
Me duele.
Me está saliendo mucha sangre.
Aquél también se está desangrando.

6.3. La comparación: Del epitalamio al lamento

Lo más destacable en la comparación entre la *aproximación* y el fragmento es que Pacheco elimina el símil y se separa completamente del carácter epitalámico del fragmento, haciendo que la *aproximación*, en lugar de ser una comparación entre la virginidad perdida de una muchacha, se convierta en un lamento del yo poético por alguna violencia sufrida y se identifique con un jacinto. Esto se refuerza con el hecho de que la acción de pisar la flor, que en el fragmento realizan los pastores, queda impersonal en la *aproximación*.

Otro detalle que observamos es que, mientras que en el fragmento el jazmín pisado enrojece la tierra, Pacheco agrega una hipérbole haciendo que la flor sangre, lo cual vuelve más violenta la imagen construida.

Capítulo VII. Plenilunio

7.1. El fragmento (34 V.)

Los primeros cuatro versos de este fragmento (34 V.) han llegado a nosotros gracias a la tradición indirecta, ya que fue citado en un comentario de Eustasio (729, 20), a propósito de su parecido con un pasaje de la *Iliada* (8, 555). También es aludido en una epístola del emperador romano Juliano (194, v. 5), quien dice: “Σαπφὼ... τὴν σελήνην ἀργυρέαν φησὶ”. En este fragmento, se compara la hermosura de una muchacha del *thiasos* de Safo con la Luna, ya que su belleza opaca la de todas las demás.

ἄστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν
ἄψ ἀπυκρύπτοισι φάεννον εἶδος,
ὄπποτα πλήθοισα μάλιστα λάμπη
γᾶν... «ἐπὶ παῖσαν»
ἀργυρία

[En torno a la bella luna, las estrellas esconden su rostro luciente cuando, llena, más brilla sobre la tierra toda... ..de plata...]

Trad. Rodríguez Adrados

En una noche de luna llena, las estrellas se ven eclipsadas frente al esplendor de la luna, que extiende su luz sobre toda la tierra. Los primeros dos versos contienen la referencia al símil homérico que se encuentra en el canto VIII de la *Iliada*, donde se comparan los astros con las fogatas que han hecho los troyanos ante la ciudad (8.555-62):

ὡς δ' ὅτ' ἐν οὐρανῶι ἄστρα φαεινὴν ἀμφὶ σελήνην
φαίνεται ἀριπρεπέα, ὅτε τ' ἔπλετο νήνεμος αἰθήρ,
{ ἔκ τ' ἔφανεν πᾶσαι σκοπιαὶ καὶ πρόωνες ἄκροι
καὶ νάπαι, οὐρανόθεν δ' ἄρ' ὑπερράγη ἄσπετος αἰθήρ, }
πάντα δὲ εἶδεται ἄστρα, γέγηθε δέ τε φρένα ποιμῆν,
τόσσα μεσηγὺ νεῶν ἠδὲ Ξάνθοιο ῥοάων
Τρώων καιόντων πυρὰ φαίνετο Ἴλιόθι πρό.

[Como en noche de calma aparecen las radiantes estrellas en torno de la fulgente luna, y se descubren los promontorios, cimas y valles, porque en el cielo se ha abierto la vasta región etérea, vence todos los astros, y al pastor se le alegra el corazón: en tan gran número eran las

hogueras que, encendidas por los teucros, quemaban ante Ilión entre las naves y la corriente del Janto.]

Trad. Segalá y Estalella

Por su parte, Safo utiliza este símil de otra manera: el fragmento menciona que los astros (“ἄστερες”), cuya imagen es brillante en sí misma (“φάεννον εἶδος”), se esconden (“πυκρόπτοισι”) o son opacados por la bella luna (“κάλαν σελάνναν”). Asimismo, los astros son una metáfora para hablar de las otras mujeres, cuya hermosura es opacada por la de una mujer en especial, la cual se compara con la luna. De este modo, los versos podrían ser la primera parte de un símil: así como la luna llena es más brillante que las estrellas, del mismo modo una mujer superaría en belleza a todas las demás.

En los siguientes versos hay un cambio, ya que pasan de hablar de los astros a centrarse exclusivamente en la descripción de la luna. Estos versos revelan que cada vez (“ὄπποτα”) que la luna opaca a los astros, refiriéndose al hecho de que esto sucede cada luna llena,⁴⁵ ésta puede alcanzar a iluminar (“λάμπη”) toda la tierra, función que no ejercen los astros por sí solos. También es importante mencionar que, en el cuarto verso, “γάων ἐπὶ παῖσαν” equivale a “γῆν ἐπὶ πᾶσαν” en jónico-ático y la añadidura de “ἐπὶ παῖσαν” es sugerida debido a una frase utilizada en la *Iliada*: “πᾶσαν ἐπ’ αἶαν” (“toda la tierra”), como ejemplos tenemos los pasajes 8, 1,⁴⁶ 9, 506,⁴⁷ 23, 742⁴⁸ y 24, 695.⁴⁹

Por otro lado, la palabra “ἀργυρία” (“de plata”) en el quinto verso se conoce gracias a la cita anteriormente mencionada del emperador Juliano, sin embargo, se desconoce el lugar en el que se encontraría dentro del poema. Esta palabra sugiere una comparación de la luz de la luna con el color de la plata, lo cual le brinda más fuerza a la imagen del esplendor de la luna.

La idea de este fragmento también está contenida en la tercera estrofa de otro fragmento, el 96 V. (el cual no está incluido en la pequeña antología hecha por JEP), donde Safo recuerda a Atis (una de sus discípulas del *thíasos*, mencionada en fragmentos como el 49 y el 131 V.), quien se

⁴⁵ La palabra “ἄψ” (“hacia atrás, de nuevo”, v. 2) es un adverbio de tiempo para decir que el fenómeno se repite en cada plenilunio. Por otro lado, “ὄπποτα” (“cada vez, cuando”, v. 3) es una conjunción temporal con la idea de eventualidad.

⁴⁶ “Ἦώς μὲν κροκόπεπλος ἐκίδνατο πᾶσαν ἐπ’ αἶαν” [“La Aurora, de azafranado velo, se esparcía por toda la tierra”, trad. Segalá y Estalella].

⁴⁷ “πολλὸν ὑπεκπροθέει, φθάνει δέ τε πᾶσαν ἐπ’ αἶαν” [“y por lo mismo se adelanta, y recorriendo la tierra”, trad. Segalá y Estalella].

⁴⁸ “χάνδανεν, αὐτὰρ κάλλει ἐνίκα πᾶσαν ἐπ’ αἶαν” [“que tenía seis medidas de capacidad y superaba en hermosura a todas las de la tierra”, trad. Segalá y Estalella].

⁴⁹ “Ἦώς δὲ κροκόπεπλος ἐκίδνατο πᾶσαν ἐπ’ αἶαν”.

encuentra en Sardes, y habla de su belleza, la cual destaca especialmente entre las otras mujeres como la luna y los astros.

Desde Sardes
ella su pensamiento aquí tiene a menudo.

De ti, semejante a una diosa revelada,
tu canto le agradaba vivamente.

**Ahora entre mujeres de Lidia sobresale
igual que, cuando ya se ha hundido el sol,
la luna con sus dedos de rosa va envolviendo
todos los astros** y su luz se extiende
sobre la mar salina y de la misma forma por los campos
saturados de flor;

está el rocío hermoso ya esparcido,
y las rosas y el tierno perifollo
y el floreciente trébol ya lozanos.

Vagando acá y allá, ella, de Atis
la dulce al acordarse con deseo, en sus entrañas
tiernas por su destino se consume:

que nosotras vayamos hasta allí...
Sin comprenderlo, inmenso
resuena el mar por medio.

No es fácil que a las diosas
por tu hermosura que deseo inspira
te puedas tú igualar.

Afrodita
el néctar escanciaba
de una vasija de oro.

Persuasión, con sus manos...
... amigas...

Trad. Luque

Por último, también podemos notar la influencia de este fragmento en las *Heroidas* de Ovidio, quien lo parafrasea en la carta XVIII (v. 71-3): “Cuanto ceden a tu fulgor los astros todos cuando

brillas plateada con rayos resplandecientes, tanto entre todas las hermosas es ella la más hermosa”, trad. Moya del Baño.

Por demás está decir que el encanto de estos versos permanecerá intacto en la literatura clásica posterior. Baquílides, al celebrar la victoria de un atleta en una competencia deportiva, escribe que “entre los pentatletas destacaba, como eclipsa la luz de las estrellas, en la noche que divide el mes, la luna de hermoso brillo”, trad. García Romero (*Epinicio* 9.27 ss.). Teócrito usa la misma imagen para alabar la belleza de Helena en el epitalamio que le dedica en el idilio 17.26 ss.: “La aurora, al levantarse, su lindo rostro muestra, ¡oh noche venerable!, como la clara primavera cuando el invierno cesa: así también lucía la dorada Helena entre nosotras”, trad. Brioso. Leónidas de Tarento parangona la grandeza de Homero a la del Sol que “eclipsa a todos los poetas alzándose cual luz brillante de las Musas”, trad. Fernández-Galiano. Horacio retomará el *topos* en dos ocasiones, refiriéndose en una ocasión a Augusto: “brilla entre todas la estrella de los Julios, como la luna entre luminarias” (*Od.* 1.12.46-48); y en otra a Neera: “Era de noche, y en el cielo sereno la luna relucía entre menores astros...” (*Ep.* 15.1-2), trad. Moralejo.⁵⁰

7.2. La aproximación

En esta *aproximación*, igualmente publicada en *Tarde o temprano* ([1980] 1986) y en *Proceso* (2005), compara, mediante una metáfora, a una mujer muy hermosa con la luna, la cual, por su belleza, destaca entre los astros, es decir, entre todas las demás mujeres.

Palidecen los astros que rodean su esplendor
Cuando la Luna llena arde muy blanca⁵¹
Sobre la oscura Tierra.

El primer verso se refiere a las otras mujeres, a quienes identifica con astros por su hermosura y brillantez, pero que, aun así, son opacadas por alguien más. El segundo verso introduce finalmente el sujeto del poema: la Luna llena, una metáfora para referirse a una mujer muy hermosa. También en este segundo verso hay una hipérbola, con “arde muy blanca”, donde se refuerza la idea de la Luna llena que brilla con todo su esplendor. Finalmente, el tercer verso da una antítesis donde se contrasta la Luna “blanca” con la “oscura” Tierra, y así, por contraste, la Luna se vuelve aún más brillante, lo cual logra acentuar el hipérbaton.

⁵⁰ Cfr. Pintacuda y Venuto (2019: 49).

⁵¹ La edición de *Tarde o temprano* utiliza “blanquísima”, en lugar de “muy blanca”.

En la poesía de Pacheco no tenemos un poema que pueda asemejarse a éste: donde el tema principal es comparar la Luna o algún objeto natural con la mujer amada. En cambio, la poesía pachequiana suele utilizar los elementos naturales como la Luna, la lluvia o el mar para describir el constante pasar del tiempo y la inestabilidad de las cosas. Sin embargo, esta *aproximación* no describe el paso del tiempo, sino que muestra un momento estático en el presente, razón por la cual todos los verbos (“palidecen”, “rodean”, “arde”) están conjugados en presente.

7.3. La comparación: La Luna “alumbra” o “arde”

Podemos destacar que, para contrastar el brillo de la luna, Pacheco agrega una antítesis en la tercera línea (“arde muy **blanca** / Sobre la **oscura** tierra”). También podemos ver que JEP decide usar “arde” para traducir “λάμπη” (alumbra), lo cual añade una hipérbole a la imagen de la luna brillando con todo su esplendor. De igual manera, vemos lo que implica cambiar que los astros “esconden su brillante imagen” (“πυκρύπτοισι φάεννον εἶδος”) detrás de la luna a que “palidecen” con su esplendor, ya que se condensa la misma idea de forma bastante poética. Otro aspecto importante es que Pacheco decidió dejar de lado la reconstrucción de la última línea del fragmento (“ἀργυρία”), donde compara el brillo de la luna con el de la plata.

Capítulo VIII. Gracitudo

8.1. El fragmento (65 V.)

En el siguiente fragmento (65 V.), del cual se conservan unas cuantas palabras, “Afrodita se dirige a Safo, prometiéndole gloria en la tierra y aun en el inframundo; posiblemente, en contraste con Andrómeda” (Rodríguez Arados, 1980: 367), quien también tenía una escuela para mujeres al igual que Safo y, por lo tanto, era su rival. Respecto a ella, Lesky (2009: 257) explica que hay testimonios respecto a Andrómeda y Gorgo, “a quienes Safo consideraba sus rivales y con las que podía estar muy enfadada. Andrómeda le quitó a Atis (131 LP)⁵², [...] contra Andrómeda también va dirigida la burla (57 LP)⁵³ de la campesina que no sabe cubrirse los tobillos con el manto”.

□□ καίτοι μέγα δῶ[ρον
ᾧ]σσοις φαέθων [

πάντα κλέος [
καί σ' ἐνν Ἀχέρ[οντι
[... y en verdad un grande... a cuantos el brillante (Sol). . . en todas partes fama... hasta del
Aqueronte a ti...]

Trad. Rodríguez Arados

Los primeros dos versos hablan de un gran don (“μέγα δῶ[ρον]”), el cual se le asigna a cuantos (“ᾧ]σσοις”) toque el brillante (“φαέθων”) sol. Este don probablemente se refiera al de hacer poesía. Los siguientes dos versos, según Lardinois (2008), son lo que la diosa Afrodita le promete a Safo gracias a su don: la fama o la gloria (“κλέος”) en todas partes (“πάντα”) y, como lo dice el último verso, no sólo a todos los lugares sobre la tierra, sino también en el Aqueronte (“Ἀχέρ[οντι]”), también mencionado en el fr. 95 V.,⁵⁴ el río por el que deben cruzar las almas para llegar a los Infiernos con la ayuda de un barquero llamado Caronte. Esto, por metonimia, quiere decir que la fama seguirá incluso después de la muerte.

⁵² Fr. 131 V.: “Atis, has cobrado aborrecimiento a acordarte de mí y vuelas hacia Andrómeda”, trad. Rodríguez Arados. Algunos consideran a este fragmento como parte del 130 V. (Cfr. Capítulo XII. No hay defensa, pág. 65).

⁵³ Fr. 57 V.: “... ¿qué rústica hechiza tus sentidos... llevando un rústico vestido... sin saber elevar su borde sobre los tobillos?”, trad. Rodríguez Arados.

⁵⁴ “...Góngula... o una señal... a todos sobre todo... Hermes (?) se presentó... dije: «Señor, no por la feliz... nada disfruto con estar arriba... en cambio me posee un deseo de morir y de ver las riberas cubiertas de loto, llenas de humedad, del Aqueronte... al Hades (?)... no de algún modo...”, trad. Rodríguez Arados.

En cuanto a lo que representa la palabra “κλέος” (“fama, gloria”) en este fragmento, Nagy (2013: 31) dice, refiriéndose a la *Iliada*: “Achilles will choose the glory of epic song, which is a thing of art, over his own life, which is a thing of nature. The thing of art is destined to last forever, while his own life, as a thing of nature, is destined for death”. Esa gloria se le asigna tanto a los héroes como a los dioses que son recordados por sus hazañas, un ejemplo de esto lo encontramos en el canto VII de la *Iliada* (vv. 451-8), en un diálogo entre Poseidón y Zeus:

τοῦ δ' ἤτοι κλέος ἔσται ὅσον τ' ἐπικίδναται ἠώς:
 τοῦ δ' ἐπιλήσονται τὸ ἐγὼ καὶ Φοῖβος Ἀπόλλων
 ἦρψ Λαομέδοντι πολίσσαμεν ἀθλήσαντε.
 τὸν δὲ μέγ' ὀχθήσας προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς:
 ὦ πόποι ἐννοσίγαι' εὐρυσθενές, οἷον ἔειπες.
 ἄλλός κέν τις τοῦτο θεῶν δείσειε νόημα,
 ὃς σέο πολλὸν ἀφανρότερος χεῖράς τε μένος τε:
 σὸν δ' ἤτοι κλέος ἔσται ὅσον τ' ἐπικίδναται ἠώς.

[«La fama de este muro se extenderá tanto como la luz de la aurora; y se echará en olvido el que labramos Febo Apolo y yo, cuando con gran fatiga construimos la ciudad para el héroe Laomedonte». Júpiter, que amontona las nubes, respondió indignado: «¡Oh dioses! ¡Tú, prepotente batidor de la tierra, qué palabras proferiste! A un dios muy inferior en fuerza y ánimo podría asustarle tal pensamiento; pero no a ti, cuya fama se extenderá tanto como la luz de la aurora».]

Trad. Segalá y Estalella.

Otro ejemplo lo vemos en el canto VIII de la *Odisea* (vv. 73-4), donde el aedo canta para que la fama de los héroes crezca: “la Musa incitó al aedo a entonar de los hombres las gestas / del cantar cuya fama entonces al cielo anchuroso llegaba”, trad. Tapia Zúñiga [“Μοῦσ' ἄρ' ἀοιδὸν ἀνήκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν, / οἴμης, τῆς τὸτ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἴκανε”].

La fama de Safo incluso después de la muerte es un tema al que también alude en el fragmento 32 V. (Capítulo XI. Los poetas vivos y muertos)⁵⁵ y, de cierta manera, también en el 55 V. (Capítulo XV. Fama póstuma).⁵⁶ Por otro lado, también hay que tomar en cuenta lo que Lardinois (2008: 91) argumenta en contra de lo que han dicho Hardie (2005) y West (2005), quienes conectan

⁵⁵ Pág. 62.

⁵⁶ Pág. 77.

este fragmento con otro que también habla de la poesía como un don: el fr. 58 V. (analizado en el Capítulo I. El poema de la Aurora)⁵⁷:

They argue that this *kleos* [κλέος] not only refers to the worldly fame that reaches Sappho in the underworld, but that she enjoys the same fame and reputation among the dead as she did among the living. This is a possible interpretation, but fragment 65 does not have to be read in this way [...] However, even if Sappho expressed such eschatological views, they have nothing to do with the recording of her poetry in writing. On the contrary, Sappho would be continuing her existence and enjoying her reputation as a singer and performer, not as a writer of poetry, in the underworld.

8.2. La aproximación

La siguiente *aproximación*, titulada “Gratitud”, fue publicada tanto en *Tarde o temprano* ([1980] 1986) como en *Proceso* (2005) y se compone de cuatro versos, en los cuales se hace un agradecimiento a la poesía, la cual permitirá que el yo poético siga teniendo renombre a pesar de estar muerto y, debido a que el poema alude a una mujer (“ahora que estoy muerta”), identificamos a este yo poético con la propia Safo.

Debo darle las gracias a la poesía.
Me hizo feliz.
Y ahora que estoy muerta
No caerá sobre mí el olvido.

En el primer verso, Safo afirma su necesidad de agradecer a la poesía (ya sea su propio don para escribir poesía o la poesía de otras personas) y los siguientes tres versos describen las razones de esta necesidad, cada una de ellas representa un tiempo diferente: pasado, presente y futuro. El segundo verso se refiere al pasado, cuando la poetisa estaba viva, en ese momento el don de la poesía le traía felicidad. El tercer verso, en el cual se habla del presente, indica un momento en el que ya está muerta, o bien, mediante una hipérbole nos refiere a que está próxima a la muerte, es decir, que está vieja. El cuarto verso se refiere al futuro, donde el don de la poesía hará que la poeta no caiga en el olvido, ya que la poesía es un testimonio de su existencia.

Este mismo tema de ser recordado, incluso después de la muerte, debido a los testimonios que se dejan está muy presente dentro de la poesía de JEP, por ejemplo, en su poema “Che”, contenido

⁵⁷ Pág. 11.

en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* [1964-1968]. Como dice Martínez-Millán (2012: 507), este poema describe cómo “el uso de la violencia, más allá de producir el efecto deseado de poner fin a la vida de Che Guevara, produce el efecto contrario ya que su asesinato lo ha situado en una vida mítica atemporal”.

Ellos
al darle muerte
le otorgaron
la vida perdurable.

“El poeta insiste en dejar testimonio de su inquietud ante el devastador efecto del tiempo sobre los seres y las cosas” (Carrillo-Torrea, 2014: 20). Para Pacheco, la poesía también es un tipo de testimonio, como pone en evidencia en su poema “Escrito con tinta roja”, de *Irás y no volverás* [1969-1972], el cual habla de forma irónica ante lo que representa este testimonio y nos presenta una idea contraria a la expresada en la *aproximación*.

La poesía es la sombra de la memoria
pero será materia del olvido.
No la estela erigida en la honda selva
para durar entre sus corrupciones,
sino la hierba que estremece el prado
por un instante
y luego es brizna, polvo,
menos que nada ante el eterno viento.

8.3. La comparación: El don de hacer arte o la poesía como un testimonio

Como vemos, Pacheco agrega varios valores que no se encuentran dentro del fragmento de Safo, debido a que este último se encuentra, para no variar, en un estado lamentable de conservación. Por ejemplo, Pacheco agrega el tiempo pasado, presente y futuro, mientras que, por el otro lado, el fragmento no conserva ningún verbo. Por otro lado, la *aproximación* menciona desde un inicio que el poema trata sobre la poesía, mientras que Safo lo utiliza como una metáfora, designándolo como un don (“δῶ[ρον]”).

También podemos ver la omisión por parte de Pacheco de la referencia mitológica del Aqueronte, pues lo cambia por un lenguaje sencillo y directo, y del diálogo de Afrodita hacia Safo, a quien le promete fama en todos lados, mientras que, por otro lado, la *aproximación* parece más una consolución de la poeta hacia sí misma, ya que la poesía ha ayudado a que su recuerdo

sobreviva hasta nuestros días. Esto último parece ser un guiño autobiográfico por parte de Pacheco, ya que él mismo también hace que el recuerdo de Safo sobreviva a través de estas *aproximaciones*.

Capítulo IX. Primavera

9.1. El fragmento (136 V.)

De este fragmento (136 V.) solo se conservan cuatro palabras y se derivan de una nota marginal del texto bizantino de la *Electra* de Sófocles. También éste es uno de los únicos fragmentos de Safo que mencionan a algún animal: el ruiseñor. Según Fränkel (1993: 179), “de los animales, sólo se cita en los fragmentos a los habitantes del cielo, los pájaros. Safo saluda al ‘heraldo de la primavera, ruiseñor de hermosa voz’ (Fr. 136 LP), habla de ‘la golondrina, hija de Pandion’ (Fr. 135 LP) (la golondrina era una mujer transformada), y describe a las terribles palomas: ‘su corazón es frío y sus alas se abaten’ (Fr. 42 LP)”. Por otro lado, el ruiseñor también es mencionado en el fragmento 30 V.⁵⁸

ἦρος † ἄγγελος ἱμερόφωνος ἀήδων†

[El mensajero de la primavera, el ruiseñor de canto que inspira amor.]

Trad. Rodríguez Adrados

Safo se refiere al ruiseñor (“ἀήδων”) como “el mensajero de la primavera” (“ἦρος † ἄγγελος”), ya que anuncia la primavera utilizando su hermoso canto (“ἱμερόφωνος”).⁵⁹ Aquí, Safo interpreta el canto del ruiseñor como un indicio de que la primavera ha llegado, junto con todo lo que ella representa: la fertilidad, el amor, la juventud, etcétera.

De manera similar, también vemos una referencia acerca de la relación del canto del ruiseñor con la primavera en un símil de la *Odisea* (19.518-23), donde Penélope se compara a sí misma con Aédone, quien fue convertida en ruiseñor (como su nombre lo indica, ya que Ἀηδόνη deriva de ἀηδών, “ruiseñor”) y su canto es también un llanto por su hijo Ítilo (Ruiz de Elvira, 2015: 362).

Como cuando canta bellamente el ruiseñor verdinoso,
la hija de Pandáreo, al comenzar de nuevo la primavera,
tras posarse en el denso follaje de las arboledas,
pues ella, modulando mucho difunde un polífono trino,

⁵⁸ “...la noche... ..las doncellas... festejando la noche... cantan tu amor y el de la novia de seno de violetas. Despiértate, novio, ven con los amigos de tu edad... para que veamos (menos) sueño que (el ruiseñor) de agudo canto”, trad. Rodríguez Adrados. Éste parece ser un epitalamio cantado por los amigos del novio al día siguiente de la noche de bodas para despertar a los novios (Rodríguez Adrados, 1980: 360).

⁵⁹ Esta palabra está compuesta de “ἱμερος” (“nostalgia, deseo, amor”) y “φωνή” (“sonido, voz”).

llorando por Ítilo, su hijo querido, al que antaño con bronce
mató imprudentemente, al que era hijo del príncipe Zeto.

Trad. Tapia Zúñiga.

[ὥς δ' ὅτε Πανδαρέου κούρη, γλωρηῖς ἀηδῶν,
καλὸν ἀεΐδησιν ἔαρος νέον ἰσταμένοιο,
δενδρέων ἐν πετάλοισι καθεζομένη πυκνιοῖσιν,
ἦ τε θαμὰ τροπῶσα χέει πολυδευκέα φωνήν,
παῖδ' ὀλοφυρομένη Ἴτυλον φίλον, ὃν ποτε χαλκῶ
κτεῖνε δι' ἀφραδίας, κοῦρον Ζήθιοιο ἄνακτος]

9.2. La aproximación

Esta *aproximación*, titulada “Primavera”, se compone de sólo dos versos y describe, utilizando la economía verbal de un haikú, una imagen de la llegada de la primavera junto con el canto del ruiseñor. El macho de esta especie suele cantar de día y de noche en sus zonas de reproducción durante la primavera;⁶⁰ por eso, su canto se suele relacionar con la llegada de esta estación.

Anuncia el ruiseñor la primavera:
Trae el amor en su canto.

Ambos versos se conectan por medio de los dos puntos y, como dice Carrillo Juárez (2006: 58), los dos puntos es un signo que tanto Pacheco como Octavio Paz suelen utilizar cuando traducen haikús, debido a que “este signo de puntuación ayuda a mover la atención de un paisaje en conjunto al punto de interés, como un *zoom* fotográfico”. Y, en este caso, “Pacheco usa este signo de puntuación para comenzar la explicación de un sentimiento con la analogía entre humanidad y naturaleza”.

El primer verso es la parte descriptiva, la cual contiene lo que en los haikús se conoce como *kigo*, lo cual, según Carrillo Juárez, es una palabra que remite a una estación del año. El *kigo* de este poema es el ruiseñor, el cual se liga con la primavera al igual que, por ejemplo, la alondra se vincula con el verano. Este verso contiene una imagen de la llegada de la primavera y el canto de un ruiseñor. El segundo verso es una personificación del ruiseñor, el cual trae, junto con la primavera, el amor, un elemento vinculado con la fecundidad de la primavera.

Por otro lado, Pacheco, en sus *aproximaciones* de haikús, “suele buscar imágenes concretas que encierran la máxima de que todo está sujeto a la acción erosionante del tiempo. Por lo regular, lo

⁶⁰ Cfr. *Enciclopedia de las Aves de España* (2008).

muestra en sus consecuencias funestas y como cierre de la esperanza” (Dolores Carrillo, 2006: 59). Por eso muchas de sus *aproximaciones* de haikús suelen colocarse temporalmente con un *kigo* que represente el otoño o el invierno. Por ejemplo, dentro de su libro *Aproximaciones* (1984) se encuentra un haikú escrito por Kikaku (1661-1707), el cual menciona al murciélago como representación del otoño.

TODO EN QUIETUD. EL MURCIÉLAGO.
negro en el cielo verde,
sobrevuela los sauces.

9.2. La comparación: De la lírica griega al haikú

La diferencia fundamental entre el fragmento y la *aproximación* es la interpretación por parte de Pacheco de “ἡμερόφωνος ἀήδων”, lo cual traductores como Rodríguez Adrados (1980) han visto como “ruiseñor de canto que inspira amor” o “ruiseñor de voz deseable”, en el caso de Bernabé Pajares y Rodríguez Somolinos (1994). Sin embargo, Pacheco lo interpreta como el que “trae el amor en su canto”, lo cual es una imagen de cómo, junto con la primavera, aparece el amor en todas partes. De la misma manera, Pacheco encierra en una sola imagen en forma de haikú, aquello que, en Safo, debido a la transmisión, tenemos de forma fragmentaria.

Capítulo X. Consejo

10.1. El fragmento (158 V.)

El fragmento (158 V.), compuesto de dos versos, fue citado por el filósofo y biógrafo Plutarco⁶¹ en un tratado acerca de la ira y es un consejo o un proverbio⁶² para que aquellos que quieran sucumbir ante el enojo, controlen sus palabras.

σκιδναμένας ἐν στήθεσιν ὄργας
πεφύλαχθαι γλῶσσαν μαφυλάκαν

[Cuando la ira se desparrama por el pecho (hay que) contener la lengua que ladra vanamente.]

Trad. Rodríguez Adrados

En el primer verso, Safo concibe la ira (“ὄργας”) como una sensación que se desparrama o se dispersa (“σκιδναμένας”) por el pecho (“ἐν στήθεσιν”). Al mismo tiempo, en el segundo verso, aconseja que, cuando esto ocurra, es necesario vigilar o contener (“πεφύλαχθαι”) la lengua (“γλῶσσαν”) para que no termine diciendo injurias delante de otra persona o, como dice el fragmento, no ladrar (“μαφυλάκαν”) como los perros.

Éste no es el único fragmento cuyo contenido didáctico recuerda al de un proverbio, también se encuentran, por ejemplo, el 145 V.⁶³ (“No remuevas los montones de guijarros”, trad. Luque), el 146 V. (que se verá más adelante en el Capítulo XIV. Nunca más)⁶⁴ o el 148 V.:

Riqueza sin excelencia no es un vecino inocente;
mas la unión de ambas comporta la más alta de las
dichas.

Trad. Luque

10.2. La aproximación

⁶¹ Plutarco también citó otros fragmentos de Safo como el 31 V. (Cfr. Capítulo XII. No hay defensa, pág. 65), el 49 V. (“Atis, me he enamorado de ti hace ya mucho tiempo... te veía como una niña bajita y sin gracia...”, trad. Rodríguez Adrados) y el 55 V. (que se analizará en el Capítulo XV. Fama póstuma, pág. 77).

⁶² Beristáin ([1985] 2006) define el aforismo (o refrán, proverbio, etc.) como una “breve sentencia aleccionadora que se propone como una regla formulada con claridad, precisión y concisión” (p. 22), como plasma este fragmento.

⁶³ Este fragmento es aludido en el fr. 344 V. de Alceo: “Sé que al que remueve piedras rodadas, material movedido para trabajarlo, quizá le dolerá luego la cabeza”, trad. Rodríguez Adrados.

⁶⁴ Pág. 74.

Esta *aproximación*, titulada “Consejo”, se compone de tres versos y tiene la intención didáctica de un proverbio, donde se recomienda cuidar las palabras que se dicen en un momento de enojo y, así, evitar agraviar una situación. Esta idea es similar a proverbios como “cuando te inunde una enorme alegría, no prometas nada a nadie. Cuando te domine un gran enojo, no contestes ninguna carta”, o bien “la paciencia en un momento de enojo evitará cien días de dolor”.

Cuando en tu pecho arda la furia
Mantén quieta la lengua:
Nunca ladres.

El primer verso plantea una eventualidad en donde la ira se apodera de un sujeto apostrofado y se utiliza una hipérbole donde el enojo es un “ardor” en el pecho. El segundo verso es lo que el yo poético le aconseja a partir de la eventualidad del primer verso: el mantener “quieta la lengua”, es decir, no hablar. Este verso termina con dos puntos, cuya función es la de explicar esta última idea en el siguiente verso, el cual también contiene una hipérbole: “nunca ladres”, es decir, evita decir alguna injuria frente a otra persona.

La poesía de JEP no contiene gran variedad de poemas que tengan una función didáctica como los proverbios. Más bien, “la poesía de José Emilio Pacheco es una poesía humanista que reflexiona sobre la condición humana y cuya finalidad [...] es contribuir a la creación de un mundo mejor” (Acharki, 2011: 235). Es decir, su poesía intenta, de cierta manera, poner en evidencia los errores y defectos de naturaleza humana. Un ejemplo lo encontramos en su poema “Civilización”, contenido en *El silencio de la luna* [1985-1996].

La mente dice: quiero;
el cuerpo: dame.
(La conciencia aparta la vista.)

10.3. La comparación: La ira que “se desparrama” o que “arde” en el pecho

Como vemos, una de las pocas diferencias es que Pacheco agrega una hipérbole de la ira como un “ardor” en el pecho, haciendo una analogía entre el fuego y la furia; mientras que Safo la concibe como una sensación que se desparrama por el pecho. También, la *aproximación* separa “πεφύλαχθαι γλῶσσαν μαυυλάκαν” (“contener la lengua que ladra vanamente”) en dos versos

diferentes: tenemos el segundo verso (“mantén quieta la lengua”) y el tercero a modo de explicación (“nunca ladres”).

Capítulo XI. Los poetas vivos y muertos

11.1. El fragmento (32 V.)

En el siguiente fragmento (32 V.), citado por Apolonio Díscolo en un tratado sobre gramática, Safo menciona que las Musas le han otorgado el don de sus obras, es decir, las artes. Como dice Gentili (1996: 214):

Su relación con las Musas, basada en un preciso vínculo cultural, era muy estrecha. A ellas Safo habría confiado su destino en la tierra y, para sí y sus amigas, la esperanza de una vida igualmente prestigiada después de la muerte. Es significativa la ostentación soberbia con que proclama su favor y su protección. Las Musas les han concedido [a Safo y a las integrantes de su *thiasos*] no sólo el don del arte, sino también honores y riqueza, una condición de privilegio que el poeta arcaico anhelaba obtener, como sabemos por la elegía a las Musas de Solón: «Concededme riqueza y crédito».

αἶ με τιμίαν ἐπόησαν ἔργα
τὰ σφὰ δοῖσαι
[...las que me hicieron ilustre comunicándome su arte...]

Trad. Rodríguez Adrados

En el primer verso, personajes femeninos (“αἶ”) han honrado (“τιμίαν”) o hecho ilustre al yo poético (“με”) y, a pesar de que el fragmento no menciona quiénes son, como dice Lardinois (2008: 81), “it has been pausibly suggested that these female figures are the Muses, whom Aristides also mentions in his testimonium as making Sappho blessed and enviable”. El segundo verso muestra con qué ha sido honrado el yo poético: las obras de las Musas, lo cual es una metáfora para hablar acerca del don del yo poético para hacer arte.

Este fragmento se relaciona con el del Capítulo I. El poema de la Aurora⁶⁵ (fr. 58 V.), donde Safo también nombra los dones de las Musas (“Μοῖσαν [...] κάλα δῶρα”) en el primer verso. También podemos ver cierta correlación con el fragmento del Capítulo XV. Fama póstuma⁶⁶ (fr. 55 V.), donde Safo le habla a una mujer que no será recordada porque no participa en el arte de las Musas. Finalmente, el tema de estos fragmentos nos remite de nuevo a la relación de Safo con las

⁶⁵ Pág. 11.

⁶⁶ Pág. 77.

Musas, ya que “ser su servidora (μουσοπόλος) es la consagración y el orgullo de su vida, pues el canto que las Musas le han dado perdurará. Su nombre estará en boca de los hombres, y ni siquiera la muerte podrá borrarlo (65. 193 LP)⁶⁷” (Lesky, 2009: 258).

11.2. La aproximación

En la siguiente *aproximación*, de nombre “Los poetas vivos y muertos”, Pacheco se refiere a alguien que, como suponemos gracias al título, se trata de los poetas que le han otorgado el don de sus obras.

Con el don de sus obras
Me han honrado.

El primer verso habla del don o regalo que le han otorgado otros poetas anteriores y contemporáneos a Pacheco con las obras que este último ha podido leer, lo cual es una virtud que, según nos refiere el segundo verso, ha sido otorgada personalmente al yo poético (a quien identificamos como el mismo Pacheco) para enriquecer su propia obra. Por lo tanto, el poema es una especie de agradecimiento hacia los otros poetas y escritores que han aportado su don a varias generaciones.

Esta *aproximación* se asemeja a la forma que tiene JEP de homenajear aquellos poetas que marcaron su vida y su poesía de manera significativa, ya que “Pacheco al teorizar sobre la historia de la literatura toma los elementos que más le convienen y los introduce en su nueva poética, siendo el estilo con el que lleva a cabo esa tarea la nueva propuesta estética que plantea” (Martínez-Millán, 2012: 512). Un ejemplo parecido lo encontramos en el poema “D. H. Lawrence y los poetas muertos”, contenido en *Irás y no volverás* [1969-1972], donde Pacheco habla de la forma en la que los poetas de otras generaciones están presentes a la hora de escribir su poesía:

No desconfiemos de los muertos
que prosiguen viviendo en nuestra sangre.
No somos ni mejores ni distintos:
tan sólo nombres y escenarios cambian.

Y cada vez que inicias un poema
convocas a los muertos.

⁶⁷ Fr. 65 V. Cfr. Capítulo VIII. Gratitud (pág. 51).

Ellos te miran escribir,
te ayudan.

11.3. La comparación: La inspiración por parte de las Musas o por parte de la tradición

Podemos ver, inicialmente, que Pacheco ha cambiado de lugar los versos de Safo, quien primero habla de que las Musas le han honrado y luego refiere al objeto con el que ha sido honrada. Sin embargo, el cambio más significativo se encuentra en el título que le otorgó Pacheco a su *aproximación*, el cual le da un significado totalmente diferente: mientras que Safo, como suponemos, se refiere al arte que le han otorgado las Musas, figuras importantes para ella y a quienes sirve; Pacheco se refiere más bien a las obras de otros autores, a quienes agradece porque ellos hicieron posible inspirar su propia escritura. Por lo tanto, podemos ver el choque entre dos creencias distintas: mientras que en la antigüedad de Safo existía la creencia de una iluminación divina que provenía de las Musas, en la actualidad para Pacheco la inspiración poética viene, por una parte, de la tradición literaria y, por otra, del mérito propio del autor.

Capítulo XII. No hay defensa

12.1. El fragmento (130 V.)

Si anteriormente, como vimos en el Capítulo III. El viento y el amor⁶⁸ (fr. 47 V.), Safo comparaba al amor con un viento cuya fuerza logra sacudir hasta a los robles de la montaña, en este fragmento (130 V.) el amor se equipara con una bestia dulce y amarga contra la que no hay defensa. Fue citado por Hefestión (VII, 7) de manera anónima y le siguen otros dos versos que corresponden al fr. 131 V.,⁶⁹ el cual probablemente pertenecía al mismo poema, ya que ambos fragmentos son citados juntos por el mismo autor y tienen el mismo metro. En el caso de que se tratara de un solo poema, el padecimiento amoroso no sería una reflexión abstracta, sino que estaría vinculado a una situación concreta: el desapego del *thiasos* por parte de una de sus integrantes, que preferiría como preceptora a Andrómeda en lugar de Safo.

Ἔρος δηῦτέ μ' ὀ λυσιμέλης δόνει,
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον

[De nuevo Eros que desata los miembros me hace estremecerme, esa pequeña bestia dulce y amarga, contra la que no hay quien se defienda.]

Trad. Rodríguez Adrados

En este fragmento, Safo utiliza cuatro epítetos para designar a Eros: “ὀ λυσιμέλης”, “γλυκύπικρον”, “ἀμάχανον” y “ὄρπετον”. En el primer verso, vemos que Eros de nuevo (“δηῦτέ”) ataca como una fuerza que afloja los miembros (“λυσιμέλης”) y, al mismo tiempo, estremece o sacude (“δόνει”) al yo poético. Snell (2007: 118) nos recuerda que “λυσιμέλης” era una antigua expresión épica que describía al sueño, debido a que éste hace que el hombre sea incapaz de moverse. Sin embargo, Arquíloco, en su fragmento 118, también utiliza esta palabra para hablar de una experiencia más personal, al igual que Safo.

⁶⁸ Pág. 28.

⁶⁹ “Atis, has cobrado aborrecimiento al acordarte de mí y vuelas hacia Andrómeda”, trad. Rodríguez Adrados [“Ἄτθι, σοὶ δ' ἔμεθεν μὲν ἀπήχθετο / φροντίσθην, ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πόττη”]. Recordemos que Atis era una de sus discípulas del *thiasos*, quien, según sabemos por este fragmento, abandonó a Safo para irse con su rival Andrómeda, a quien Safo se dirige en el fragmento 55 V. (cfr. Capítulo XV. Fama póstuma, pág.77).

Soy incapaz de nada...

Pero el deseo, que desata los miembros, amigo mío, me ha vencido.

Trad. Fontcuberta⁷⁰

Por el otro lado, “δηῶτέ” (“de nuevo”) se convierte en una introducción estereotipada en la lírica griega; para Anacreonte, a diferencia de Safo, en donde “la frase sólo puede significar: mi destino ineludible es tener que amar y sufrir. Así concibe la ley que rige su existencia, el ritmo de sus sentimientos. En Anacreonte, la frase ‘De nuevo me he enamorado’ adopta un tono más frívolo” (Snell, 2007: 127). Por ejemplo, en el fragmento 79 D de este último:

De nuevo amo y no amo,
y deliro y no deliro.

Trad. García Gual

En el segundo verso, como nos comentan Bernabé Pajares y Rodríguez Somolinos (1994: 250), es imposible traducir lo que Safo expresa en tres palabras: “γλυκύπικρον”, “ἀμάχανον” y “ὄρπετον”.

Aparte de ser dulce y amargo [γλυκύπικρον], el amor es definido como ὄρπετον en neutro singular, una cosa que se arrastra sobre la tierra o reptar, es decir, una especie de sabandija que penetra en el alma suavemente, y ἀμάχανον, que literalmente significa «contra el que no hay defensa posible», «para el que no hay remedio».

De igual manera, el epíteto “γλυκύπικρον” (dulce y amargo) es una novedad que introduce Safo, ya que “la épica no conoce todavía esta dualidad del sentimiento, esta tensión interior, simplemente porque no existe en la esfera física del cuerpo ni de sus funciones a partir de la cual Homero interpreta el mundo del alma. Safo concibe y designa el mundo del alma con el osado neologismo ‘agridulce’ como una esfera fundamentalmente distinta de la corporal” (Snell, 2007: 131).

Este fragmento, al igual que el 47 V.,⁷¹ tiene cierta relación con el fragmento 31 V. (que Pacheco no llegó a *traducir*), ya que describen los efectos del Eros sobre el yo poético. Este último fragmento inicia como un epitalamio donde se elogia primero al novio y suponemos que le sigue la adulación a la novia, sin embargo, Safo da un giro inesperado para hablar de los efectos del

⁷⁰ Esta traducción se encuentra dentro de la misma edición de *El descubrimiento del espíritu* de Snell (2007), traducida del alemán por J. Fontcuberta.

⁷¹ V. Capítulo III. El viento y el amor (pág. 28).

enamoramiento que sufre el yo poético al ver a esta mujer y la envidia que tiene del hombre que puede sentarse frente a ella y escucharla sin sufrir tales síntomas.

Me parece igual a los dioses aquel varón
que está sentado frente a ti y a tu lado te escucha
mientras le hablas dulcemente

y mientras ríes con amor. Ello en verdad ha hecho
desmayarse a mi corazón dentro del pecho: pues si te
miro un punto, mi voz no me obedece,

mi lengua queda rota, un suave fuego corre bajo
mi piel, nada veo con mis ojos, me zumban los oídos,
...brotó de mí el sudor, un temblor se apodera de
mí toda, pálida cual la hierba me quedo y a punto de
morir me veo a mi misma.
Pero hay que sufrir todas las cosas...

Trad. Rodríguez Adrados

12.2. La *aproximación*

Esta *aproximación* de cuatro versos habla de la forma en la que llega el amor, como una continuación del poema analizado en el Capítulo III. El viento y el amor,⁷² ya que llega de nuevo como una enfermedad y la titula “No hay defensa”, concentrándose en el adjetivo “ἀμάχανον”.

Otra vez el amor me hace temblar,
Me despoja de toda fuerza.
Criatura dulciamarga, de verdad
Contra ti no hay defensa.

Las primeras dos líneas de la *aproximación*, iniciando con “otra vez” que la relaciona con el poema “El viento y el amor”, describen los síntomas del amor como una enfermedad que debilita al yo poético y, al mismo tiempo, Pacheco utiliza una hipérbole en el segundo verso: “de toda fuerza”. Por el otro lado, el tercer verso contiene dos epítetos: si anteriormente el amor era una enfermedad, ahora es una criatura dulciamarga. En este último epíteto, Pacheco condensa en una sola palabra la dualidad “dulce y amargo”, de la misma forma que “agridulce”, como un calco de la palabra *bittersweet* del inglés. No obstante, esta palabra no parece ser usada frecuentemente por JEP, como

⁷² Pág. 30.

vemos en su *aproximación* de un poema de Omar Khayyam (1048-1131), contenido en su libro *Aproximaciones*.

PASO MI JUVENTUD TOMANDO VINO
En la honda copa encuentro mi placer.
El vino se parece a la existencia
en que es **amargo y dulce** al mismo tiempo.

Finalmente, el cuarto verso de la *aproximación* de Safo cierra el poema con una apóstrofe dirigida hacia el amor, donde afirma que no hay defensa posible contra su aparición, regresando de nuevo a la idea del amor como una enfermedad contra la que no hay medicamento o remedio. También es importante mencionar las rimas asonantes que se encuentran en cada verso: “temblar” con “verdad” y “fuerza” con “defensa”, los cuales le dan al poema cierta uniformidad.

12.3. La comparación: La bestia que desata los miembros o la criatura que despoja de fuerza

En primer lugar, el “otra vez” con el que comienzan ambas versiones es en Safo una fórmula, también utilizada por Anacreonte, que se refiere a aquel destino suyo ineludible que se repite una y otra vez. Esta frase también tiene un cierto significado en la versión de Pacheco dentro de su breve antología, ya que nos hace considerar esta *aproximación* como una continuación de “El viento y el amor” (Capítulo III).

También tenemos que resaltar que Pacheco decidió utilizar palabras como “temblar”, en vez de “estremecer”, y “criatura”, en lugar de “bestia”, es decir, en vez de palabras con un sentido más intimidante, las cuales podrían haber sido más eficaces a la hora de describir al amor, ya que Safo (como vemos, por ejemplo, en los fragmentos 31 V. y 47 V.) siempre describe este sentimiento como una fuerza amenazadora.

Además, por un lado, vemos que JEP decidió formar la palabra “dulciamarga” que se acerca bastante al epíteto “γλυκύπικρον”, el cual expresa en una sola palabra la dualidad entre el sabor amargo y el dulce que convergen dentro un solo sentimiento. Por el otro, JEP utiliza todo un verso: “me despoja de toda fuerza” para aquello que Safo formula en una sola palabra: “λυσιμέλης” (“que afloja los miembros”). Lo mismo sucede cuando Pacheco despliega la palabra “ἀμάχανον” (“contra la que no hay defensa”) en el último verso de su *aproximación* y utiliza una apóstrofe en

donde se le habla directamente a esta fuerza invencible, lo cual permite cerrar aquellos cuatro versos como un poema completo.

Capítulo XIII. Juventud

13.1. El fragmento (114 V.)

El siguiente fragmento (114 V.) fue encontrado en el tratado helenístico de estilo mencionado en el Capítulo VI. Como la flor⁷³ y es un epitalamio, es decir, un canto de boda que corresponde al momento en el que “la pareja es conducida a la cámara nupcial, y llega el momento en el que el hombre hace suya a la joven. [...] Desde la cámara, parece percibirse un diálogo” (Fränkel, 1993: 173), concretamente entre la novia y la virginidad perdida. Como dicen Rayor y Lardinois (2014: 132), en este caso, la mujer se despide tanto de su niñez como de su virginidad, por lo que este fragmento es parte del género de los lamentos de boda, en los que la novia y sus amigas o familia se lamentan por su pérdida al entregarla a otra familia, como si la joven fuera a morir para renacer en una mujer casada.

(νύμφη). παρθενία, παρθενία, ποῖ με λίποισα †οἴχη;
(παρθενία). †οὐκέτι ἦξω πρὸς σέ, οὐκέτι ἦξω†.

[{DONCELLA} Doncellez, doncellez, ¿dónde te vas que me dejas?
{DONCELLEZ} Ya no volveré a ti, ya no volveré.]

Trad. Rodríguez Adrados

El primer verso es el diálogo que le corresponde a la novia (“νύμφη”), quien invoca su virginidad o doncellez (“παρθενία”), a la cual reclama por dejarla (“με λίποισα”) y le pregunta hacia dónde se va (“ποῖ [...] οἴχη;”). En el segundo verso, parte que (según Rayor y Lardinois [2014: 132]) seguramente cantaban las amigas de la novia, habla la personificación de la virginidad, la cual no responde las preguntas de la novia, sino que, a modo de despedida, afirma en tono melancólico que ya no volverá a ella (“οὐκέτι ἦξω πρὸς σέ”).

La anadiplosis (es decir, la repetición de palabras) a la que recurre Safo en ambos versos, como un eco, ayuda a prolongar y aumentar esa sensación de melancolía. Como dice Fränkel (1993: 173), “despliega Safo un ‘arte popular’ en el que palabras y pensamientos se corresponden en la rima y se contestan como el eco. Las imágenes son de una sencillez casera y desenvuelta, y, como en un sueño, el sentimiento crea su propio mundo según una lógica particular”.

⁷³ Pág. 42.

Otros epitalamios de Safo incluyen los mencionados en el Capítulo V. Inalcanzable⁷⁴ (105a V.) y el Capítulo VI. Como la flor⁷⁵ (105c V.), los cuales hablan, respectivamente, de la novia cuya pureza asemeja a una manzana que los recolectores no pudieron alcanzar y el otro, a modo de contraste, de una mujer que ha perdido la virginidad como el jacinto que es pisado por los pastores en el monte. También podemos considerar como epitalamio el fragmento 44 V. (el cual no aparece en la antología de JEP), que narra con especial detalle la boda de Héctor y Andrómaca, personajes del ciclo troyano que, como sabemos, tuvieron un trágico final. Sin embargo, en este fragmento se alude a un momento alegre de su historia: el día en que se casaron.

Llegó un heraldo, Ideo, el veloz mensajero

...

«...renombre indestructible de Asia toda:
Héctor y sus amigos traen a la de los ojos fúlgidos,
desde Tebas sagrada y Placia, la de eternas
fuentes: la dulce Andrómaca, en naves, por la ruta
salada de la mar; ajorcas de oro, ropas
perfumadas, de púrpura, regalos
primorosos, vasijas incontables de plata y de marfil.»

...

Así lo relató. Con prontitud se puso en pie su padre,
la nueva se extendió por la espaciosa ciudad hasta los suyos.
Las de Ilión, al punto, a sus carros de hermosas
ruedas uncieron mulas, subió el gentío todo
de mujeres y niñas de tobillos esbeltos;
en grupo separado, las hijas del rey Príamo.
A los carros los hombres uncieron los caballos
y los muchachos con solemnidad
y los aurigas...
... apiñadamente
se pone en movimiento hacia Ilión.
Una flauta de dulces sonidos se mezclaba
con un resonar de crótalos. Las vírgenes
entonaban un cántico sagrado. Un prodigioso
rumor se alzaba en el éter.
En todos los rincones del camino
había crateras, vasos;
mirra, incienso y canela confundían su aroma,
las mujeres más viejas ritualmente ululaban,

⁷⁴ Pág. 38.

⁷⁵ Pág. 42.

y elevaban los hombres seductor canto agudo
a Peón invocando, el Flechador, el de la hermosa lira,
con himnos en honor de Héctor y Andrómaca,
a dioses semejantes.

Trad. Luque

Por otro lado, también debemos mencionar que el fragmento 114 V. no es el único de Safo donde ella recurre al formato de diálogo, ya que también tenemos el fr. 140 V. (al que tampoco se *aproximó* Pacheco), el cual es parte de una canción para el culto a Adonis, quien murió a causa de la embestida de un jabalí.

[COREGO] Ha muerto, Cíterea, el tierno Adonis. ¿Qué podríamos hacer?
[AFRODITA] Golpeaos el pecho y desgarrad vuestras túnicas.

Trad. Rodríguez Adrados

13.2. La *aproximación*

Esta *aproximación* es un diálogo entre el yo poético y una personificación de su juventud, la cual afirma que ya no volverá.

—Juventud, juventud
Al dejarme
¿Hacia dónde te vas
De prisa?
—No he de volver,
No he de volver
Ya nunca.

Los primeros cuatro versos son la parte del diálogo que le corresponde al yo poético y utilizan, en el primer verso, una reduplicación que invoca a su juventud, la cual, como indica el segundo verso, ya no está con el yo poético. En el tercer y cuarto versos, el yo poético le cuestiona, en forma de reclamo, hacia dónde va. Por otro lado, en los siguientes cuatro versos, que le corresponden a la personificación de la juventud, ella responde de forma enfática que ya no volverá. El poema cierra de manera abrupta con un “ya nunca”.

La forma en la que en esta *aproximación* el yo poético se lamenta por la juventud que se ha ido, asemeja a la forma en la que Pacheco, como afirma Jiménez de Báez (2014: 96), escribe sobre el inevitable paso del tiempo en su poesía elegiaca: “todo temperamento elegiaco canta no a la plenitud del presente, ni a la promesa del futuro sino al vado de la pérdida, al sentimiento

exasperado e impotente ante la inevitable devastación. El poema elegíaco suele asumir la forma de una lamentación, un canto ante las ruinas”. Un ejemplo de esto es su poema “Después”, contenido en *Como la lluvia [2001-2008]*:

Para nosotros sólo existe el después.
El instante se va,
Se fue
Y nada pudo asirlo.

Todo es jamás para siempre.

Otro ejemplo más parecido a la *aproximación* de Safo lo encontramos en un poema elegíaco de Pacheco titulado “Autoanálisis”, dentro de *No me preguntes cómo pasa el tiempo [1964-1968]*, y que se encuentra en forma de diálogo, según lo que dice Martínez-Millán (2012: 510): “Encontramos en “Autoanálisis” como el primer verso indica que la función del poema es la de mostrar al lector una confesión personal. [...] Le sigue un segundo verso introducido por el signo del guion que se utiliza para señalar en un texto escrito que se está produciendo una conversación, un diálogo con otro interlocutor”.

He cometido un error fatal
—y lo peor de todo
es que no sé cuál.

13.3. La comparación: Del epitalamio al poema elegíaco

Podemos ver, en primer lugar, que Pacheco conserva la forma en la que Safo hace énfasis utilizando la anadiplosis en cada verso, como un eco. Y, por otro lado, JEP agrega un cierto ritmo al poema, alternando versos cortos y largos y terminando cada diálogo de manera abrupta con una idea concisa (“de prisa”, “ya nunca”).

No obstante, el mayor cambio que introdujo la *aproximación* fue cambiar el significado de “παρθενία”, ya que Safo se refiere no sólo a la virginidad o doncellerz que la novia pierde el día de su boda, sino también a su niñez y a su familia para poder comenzar la suya propia. Sin embargo, Pacheco lo convierte en un poema elegíaco: un lamento por la juventud perdida. Es decir, Pacheco no habla del ritual de paso que se da de la noche a la mañana durante la ceremonia de bodas de una mujer como lo hace un canto de boda, sino que se lamenta por la pérdida de su juventud debido al inevitable paso del tiempo.

Capítulo XIV. Nunca más

14.1. El fragmento (146 V.)

Del siguiente fragmento (146 V.), citado por el gramático griego Tifón de Alejandría, sólo se conservan cinco palabras, las cuales aluden a un “proverbio empleado por el que no quiere lo bueno (la miel) si va unido a lo malo (la abeja)” (Bernabé Pajares y Rodríguez Somolinos, 1994: 256). Este fragmento, así como el mencionado en el Capítulo X. Consejo⁷⁶ (fr. 158 V.), es un consejo o aforismo de parte del poeta y originado de su experiencia o reflexión con el propósito de enseñar una lección de vida.

μήτε μοι μέλι μήτε μέλισσα

[Ni tengo miel ni tengo abeja.]

Trad. Rodríguez Adrados

A pesar de la brevedad del fragmento, podemos notar algunas peculiaridades: lo primero es la evidente aliteración, ya que cada palabra empieza con el sonido nasal de la “m”. Por otro lado, también hay que notar, como mencionamos anteriormente, que la miel (“μέλι”) en este fragmento es una metáfora para lo dulce y lo bueno de la vida,⁷⁷ mientras que la abeja (“μέλισσα”), debido a su aguijón, simboliza lo malo o lo peligroso. En pocas palabras, el yo poético afirma que no quiere algo bueno o bello que está unido o que conlleva a algo malo.

Esta comparación entre lo bueno de la vida con la miel y su dulzura nos recuerda al fragmento 50 V., el cual habla de que lo bello está relacionado con lo bueno.

El que es bello mientras se le contempla es bello, pero el que es excelente, pronto será bello también.

Trad. Rodríguez Adrados

Este último fragmento emplea las palabras “καλός” (“bello”) y “ἀγαθός” (“bueno”), que, según Lesky (2009), más tarde compondrían el ideal griego por excelencia al que se debía aspirar la “καλοκάγαθία”.

⁷⁶ Pág. 59.

⁷⁷ Según lo que nos dice el diccionario en línea griego-español de la LMPG, la miel es usada generalmente para hacer libaciones, para beber, para untarse o unirse, para deificar, para hacer una masa, para mojar y para hacer tinta.

Todo un mundo separa a Safo de Platón, y, sin embargo, el filósofo inicia el camino al último y supremo conocimiento, que describe en el *Banquete*, con la contemplación de lo bello en el dominio de lo que puede ser aprehendido por los sentidos y el anhelo que parte de ella. Pero Safo escribió versos —versos extraños— en que la vemos por una senda que conduce más allá de su tiempo y su mundo (Lesky, 2009: 259).

14.2. La *aproximación*

La siguiente *aproximación* es una reflexión del yo poético, quien se lamenta por el paso del tiempo y la muerte, los cuales le quitaron tanto lo bueno (es decir, la miel), como lo malo (la abeja).

Ahora por fin lo entiendo:
Ni la miel ni la abeja
Serán de nuevo mías.

El primer verso deja ver el carácter reflexivo del poema, como una conclusión a la que ha llegado el yo poético, y finaliza con dos puntos que quieren decir que a continuación se encuentra la explicación a esta afirmación. En cuanto al segundo verso, la miel puede simbolizar lo bueno y la abeja, lo malo de la vida. Estos dos elementos, como explica el último verso, ya no estarán de nuevo con el yo poético, lo cual puede, por un lado, simbolizar la muerte, un estado en el que el poeta ya no experimentará ni las cosas buenas ni las malas de la vida, aunque, por otro lado, también puede tratarse de una alusión a la vejez. Por lo tanto, esta *aproximación*, al igual que la vista en el Capítulo I. El poema de la aurora,⁷⁸ utiliza el recurso horaciano del *carpe diem*, ya que invita al lector a disfrutar de las cosas buenas (y de las malas) de la vida.⁷⁹

La muerte, la vejez y la inestabilidad del tiempo son temas muy recurrentes dentro de la poesía de Pacheco, quien nos recuerda continuamente que todo está en constante cambio a través del tiempo. Esto lo podemos ver claramente en poemas como “En la estación final”, de *Como la lluvia [2001-2008]*, el cual habla de la muerte y de la forma en la que ésta puede quitarnos hasta lo máspreciado para nosotros.

⁷⁸ Pág. 11.

⁷⁹ La *aproximación* de Pacheco evoca los famosos versos de Antonio Machado: “aguda espina dorada, / quién te pudiera sentir / en el corazón clavada”.

En la estación final todas las cosas muestran
Su virtud de cambiar, no de permanecer.
Todo se viene abajo y se despide.
Nos dice el mundo: «Ya no eres de aquí,
No te reconocemos como nuestro.
Lo que creíste tuyo era sólo un préstamo.
Ahora mismo
Tienes que devolverlo».

14.3. La comparación: Del proverbio sobre lo bueno y lo malo al *carpe diem*

Dentro de esta *aproximación* sólo el segundo verso está presente en el fragmento original de Safo, ya que Pacheco intenta darle un inicio y un final a la idea del fragmento, para que así pueda ser leído como un poema completo. Sin embargo, también es importante mencionar el hecho de que Pacheco se aleja un poco del carácter proverbial y didáctico del fragmento y parece hacer una reflexión que utiliza el recurso del *carpe diem* y, de esta manera, se acerca más a los temas que él suele tratar en sus poemas: la inestabilidad de las cosas y la muerte.

Capítulo XV. Fama póstuma

15.1. El fragmento (55 V.)

En este fragmento (55 V.), citado por Estobeo (3, 4, 12 [vv. 1-4]) y por Plutarco (*Coniug. praec.* 145f-146a y *Quaest. conv.* 646e-f [1-3]), Safo se dirige a una mujer inculta, a la cual la riñe por no participar de “las rosas de Pieria”, es decir, de la poesía y, por lo tanto, será olvidada después de la muerte. Algunos autores, como los mismos Plutarco y Estobeo, sugieren que, en este fragmento, Safo se refiere a alguna enemiga suya a la cual censura, al igual que en el fragmento 57 V.⁸⁰, en donde se burla de una mujer que no viste con elegancia. Sin embargo, por el otro lado, Lardinois (2008) sugiere que se refiere a una mujer que no participaba en la representación de las canciones de Safo o que había dejado el famoso círculo o *thiasos* de Safo prematuramente (como las mencionadas en los fragmentos 71 V.⁸¹ y 131 V.⁸²).

I do not exclude the possibility that the speaker in this fragment is not Sappho but a chorus of young women: who better than they could point out to the girl what she is missing and contrast their own company, which may be dancing while singing this song, with the shadowy corpses among whom the “uncultured” girl will pass unseen in the future? (Lardinois, 2008: 87).

Y, al mismo tiempo, Safo (o su coro, según el argumento de Lardinois), al mencionar el olvido que sobrevendrá sobre la otra mujer, también implícitamente reafirma su propia inmortalidad gracias a su arte y a la fama que éste le ha traído.

καθάνοισα δὲ κείῃ οὐδέ ποτα μναμοσύνα σέθεν
ἔσσειτ' οὐδὲ †ποκ' † ὕστερον· οὐ γὰρ πεδέχῃς βρόδων
τῶν ἐκ Πιερίας· ἀλλ' ἀφάνης κὰν Αἶδα δόμῳ
φοιτάσης πεδ' ἀμαύρων νεκύων ἐκπεποταμένα.

⁸⁰ V. Capítulo VIII. Gratitud (pág. 51).

⁸¹ “No es justo, Mica, de tu parte. / Pero a ti yo no voy a renunciar. / Has elegido el amor de las Pentílidias, / niña de mal carácter. Mas nosotras / ...un dulce canto... / ...de sonido de miel... / ...silbadores vientos... / ...húmeda de rocío...”, trad. Luque.

⁸² “Atis, a ti se te ha hecho odioso / preocuparte de mí, y vuelas hacia Andrómeda”, trad. Luque.

[Una vez muerta, yacerás en la tierra y no habrá recuerdo tuyo ni añoranza (?) ya más: no tienes parte en las rosas de Pieria, sino que ignorada también en la mansión de Hades errarás revoloteando entre las sombras de los muertos.]

Trad. Rodríguez Adrados.

En el primer verso, se refiere a un sujeto apostrofado en femenino (“una vez muerta”: “κατθάνοισα”), la cual, según se refiere con un matiz de rivalidad, morirá o yacerá (“κείση”) sin ser recordada (“οὐδέ ποτα μναμοσύνα”). La razón de esto se aclara en el segundo y tercer versos, en los cuales el yo poético explica que esta persona no participa (“οὐ γὰρ πεδέχης”) en las rosas de Pieria (“βρόδων τὸν ἐκ Πιερίας”). Según Campbell (1967: 277), “Pieria is mountainous district of Macedonia, north of Mt. Olympus (*Il.* 14.225 ff). Hesiod made it the birthplace of the Muses (*Th.* 53: but cf. 62): [...] There are no other references in early poetry to the Muses’ roses; Sappho’s words suggest that the Muses give roses to their favourites”. Por lo tanto, “las rosas de Pieria” es una metáfora para hablar de sus poemas,⁸³ los cuales, como mencionamos anteriormente, en contraste con la otra mujer a la que se dirige, harán que Safo sea recordada incluso después de la muerte.

Por otro lado, el tercer y cuarto versos enfatizan las consecuencias de no participar en las rosas de Pieria: el vagar (“φοιτάσης”) sin nombre (“ἀφάνης”) en la mansión de Hades (“Αἶδα δόμῳ”), es decir, el no gozar de la misma fama que Safo. También debemos tomar en cuenta lo que dice Lardinois (2008: 87):

The woman shares her activities with the shadowy corpses in the underworld (πεδ’ ἀμαύρων νεκύων), where the same preposition πεδά (= Attic: μετά) recurs. These underworld activities of the woman consist of “moving around unseen” (ἀφάνης... φοιτάσης), movements which may be contrasted with the radiant and memorable dancing of Anaktoria or Atthis, referred to in fragments 16⁸⁴ and 96⁸⁵.

15.2. La aproximación

⁸³ Según Lardinois (2008: 86), “the roses of Pieria stand for all of Sappho’s poetic activities, including the performance of her songs by groups of young women”.

⁸⁴ Este fragmento es referido en el Capítulo II. Contra la guerra (pág. 19).

⁸⁵ Cf. Capítulo VI. Como la flor (pág. 42).

La última *aproximación* en la antología de JEP, titulada “Fama póstuma”, habla con ironía acerca de la perdurabilidad de la obra de un poeta, al cual el yo poético se dirige y, debido a que es una apóstrofe en masculino, puede referirse al mismo Pacheco como en un monólogo o soliloquio.

Un día estarás muerto.
De inmediato
Te seguirá en la muerte tu memoria.
Creíste haber ganado una corona
De laurel con tus versos.
Pero errarás sin nombre
Entre los laberintos del infierno.
Apenas otra sombra
En la gran muchedumbre de los muertos.

El primer verso inicia de forma abrupta predicando al sujeto apostrofado un futuro inevitable: la muerte. Después de este verso conciso, siguen cuatro pares de versos que se conectan entre ellos por un encabalgamiento, es decir, el segundo con el tercero, el cuarto con el quinto, etc. El segundo y tercer versos se refieren a que, después de la muerte, la memoria del poeta, es decir, su fama (como indica el título), se perderá en cuanto sus contemporáneos, quienes apreciaban su obra, también dejen de existir.

El cuarto y quinto versos son una acusación al poeta por creer que la fama de la que realmente gozó en vida lo llevará a ser recordado como a los poetas clásicos. En estos mismos versos, Pacheco menciona la corona de laurel, con la cual, según Salazar Rincón (2001: 336), antiguamente “coronaban a los sacerdotes de Apolo y a los poetas [...] con el paso de los siglos, especialmente entre los romanos, sus ramas acabaron simbolizando la gloria, especialmente la que se obtiene en la guerra con el triunfo”. Por lo tanto, la corona de laurel es una metáfora para la fama de un poeta que ha ganado gracias a sus obras poéticas (“versos” como una sinécdoque de la totalidad de la obra del poeta).

Por otro lado, los últimos cuatro versos hacen más patética la acusación por parte del yo poético, ya que el poeta no sólo perderá el renombre que logró en vida, sino que vagará entre los muertos como uno más, sin nada que haga que destaque de los demás muertos.

Pacheco, especialmente en su poemario *No me preguntes cómo pasa el tiempo [1964-1968]*, suele utilizar, como dice Jiménez de Báez (2014: 106), “la distancia irónica de los monólogos dramáticos”. Ésta es la forma en la que JEP reflexiona acerca de la perdurabilidad de su propia

poesía: “la poesía engendra casi automáticamente la antipoesía y el poeta no tarda en descubrir que el tema que mejor se presta a sus aptitudes no es la celebración épica del éxito sino el registro de las distintas e infinitas formas del fracaso ineludible” (Jiménez de Báez, 2014: 106).

Un ejemplo de esto es su poema titulado “(*Monólogo del poeta III*)”, donde, de forma parecida a la *aproximación* de Safo, Pacheco hace una apóstrofe que, como deducimos por el mismo título, se refiere al poeta mismo, utilizando siempre el mismo tono irónico del que hablamos anteriormente.

¿A quién pretendes halagar con tan vistas
piruetitas verbales
o suspirillos dolorosos, retruécanos,
ironías invisibles?

¿Quisieras que alguien te palmease
por lo bien que resuenan
tus cascabeles? —triste
parafernalia de un festín que contemplas
sin estar invitado.
Es mejor que te ocultes en huraños rincones.
Los seres como tú no reciben halagos,
lomos de latigazo o de pedrada.
Y ya nadie te aplaude
por tus juguetos malabares.

Será mejor, bufón,
que ganes los rincones
y allí guardes un púdico silencio.

15.3. La comparación: De la riña a una mujer inculta al monólogo dramático

A pesar de que el primero y los últimos cuatro versos de la *aproximación* se encuentran, de cierta manera, en el fragmento de Safo, en el cuarto y quinto versos Pacheco sustituye la metáfora de las rosas de Pieria, la cual contiene toda la referencia del nacimiento de las Musas en Pieria contenido en Hesiodo (*Th.* 53), y lo sustituye por una “corona de laurel”, la cual es una metáfora más sencilla acerca de la fama de los autores clásicos que podría estar al alcance de varios lectores. Sin embargo, según Salazar Rincón (2001), el uso de la corona de laurel como símbolo de gloria fue popularizado por los romanos, por lo que se aleja del contexto en el que Safo se encontraba.

Por otro lado, Pacheco también mantiene la apóstrofe del fragmento original, el cual tiene un matiz de rivalidad. Sin embargo, mientras que en la obra de Safo el yo poético se dirige a una mujer inculta que no toma parte en las rosas de Pieria (es decir, en la poesía) y que, por lo tanto, no podrá ser recordada, la *aproximación* se dirige a un sujeto masculino que ya se dedica a la poesía y cuya fama no permanecerá después de su muerte. De esta manera, Pacheco parece hacer un monólogo dramático para juzgar su propia poesía, con lo cual le concede al fragmento de Safo un significado diferente, ya que se apega a la ironía que contienen los monólogos que escribió en *No me preguntes cómo pasa el tiempo [1964-1968]*.

Conclusiones

Como hemos visto en las comparaciones entre los fragmentos de Safo y sus respectivas *aproximaciones*, José Emilio Pacheco tiene una peculiar forma de “traducir”: algunas veces apeándose bastante a lo que dice la versión original y otras cambiando algunos pequeños detalles para, de esta manera, crear un nuevo poema a partir del fragmento original. Pero, para adentrarnos más en el análisis de estas comparaciones, primero tenemos que tomar en cuenta la intención que el propio Pacheco (1986: 10) destina a sus *aproximaciones*, ya que él quiere “producir textos que puedan ser leídos y juzgados como poemas en castellano”, como “reflejos” de sus originales, tomando como ejemplo las traducciones de Octavio Paz⁸⁶ y Jaime García Terrés.⁸⁷ Para ello, se apoyó de las versiones de otros traductores, ya sea a otros idiomas como el inglés o al mismo castellano.

Pacheco (1986) llama “académicas” a aquellas traducciones que, de alguna manera, son más meticulosas y cuidadas para acercarse lo más posible a su versión original. En otras palabras, se refiere a lo que Nida y Taber (1986: 29) definen como lo que debe hacer una traducción: “reproducir, mediante una equivalencia natural y exacta, el mensaje de la lengua original en la lengua receptora, primero en cuanto al sentido y luego en cuanto al estilo”.

Es por eso que Pacheco le llama *aproximaciones* a las versiones que él hace, para separarlas del concepto de traducción que le causaría tanto trabajo. Él no busca una equivalencia natural y exacta, sino, en palabras de Guichard (1999), crear un texto legible, sugerente y nuevo que satisfaga la lengua de llegada. Por lo tanto, para JEP, la traducción y la creación son operaciones gemelas. Sin embargo, también es relevante preguntarnos hasta dónde ha llegado este proceso de “creación” y qué tanto se interpone al mensaje original del autor o, en este caso, de Safo.

Como sabemos, el desafío más grande al que se enfrentan los traductores de Safo es el lamentable estado en que se encuentran casi todos sus fragmentos, haciendo que algunos ni siquiera pasen de tres palabras o no tengan un solo verbo que facilite su interpretación o su reconstrucción. Por lo tanto, una característica importante que encontramos en las *aproximaciones*

⁸⁶ Paz publicó sus traducciones bajo el título de “Versiones y diversiones” (1978).

⁸⁷ Quien publicó *Tres poemas escogidos de Giorgos Seféris* (1968) y la antología *Cien imágenes del mar* (1962), el cual contiene una selección de poemas que hablan sobre el mar.

es que Pacheco se esforzó especialmente por crear poemas cerrados con un inicio y un fin. A veces, incluso, asemejándose a un haikú: un poema corto que concentra una imagen utilizando un número limitado de palabras. Ejemplos de esto se encuentran en el Capítulo IX. Los poetas vivos y muertos,⁸⁸ donde Pacheco convierte un fragmento de cuatro palabras en un poema breve pero completo; o en el Capítulo XIV. Nunca más,⁸⁹ donde traslada un fragmento de sólo cinco palabras en un pequeño poema de tres versos.

El problema se encuentra cuando sucede lo contrario: cuando toma un fragmento más largo y completo y se concentra en una sola imagen o idea al plasmar su *aproximación*. Esto sucede claramente en el Capítulo II. Contra la guerra,⁹⁰ ya que Pacheco sólo toma la idea contenida en la última estrofa del fragmento de Safo, omitiendo el recurso del *priamel*, el ejemplo y la absolución de Helena y su ejemplo personal.

Esto se debe a otra dificultad que se encuentra a la hora de traducir un fragmento de Safo, la cual también encontramos en los demás poetas arcaicos griegos: plasmar correctamente el contexto al que el poeta se encuentra adscrito y, así, evitar los anacronismos, como explica Gentili (1996: 486):

Cuando el acto de traducir se ejerce sobre originales pertenecientes a una cultura, como lo fue la griega arcaica, profundamente distinta de la nuestra en sus modos de comunicación oral, en sus estructuras lingüísticas y sus fenómenos de carácter y personalidad; [...] siempre está presente el riesgo de introducir en la traducción de forma anacrónica, conceptos, lexemas y estilemas propios sólo de nuestro lenguaje y nuestra cultura.

Sin embargo, hemos notado que Pacheco omite no sólo las referencias de la vida personal de Safo (por ejemplo, las menciones de las chicas de su *thiasos*, como Anactoria en el Capítulo II. Contra la guerra), sino también la mayoría de los ejemplos y referencias mitológicas, como la mención de Helena en el capítulo antes mencionado, la mención del Aqueronte y el diálogo de Afrodita en el Capítulo VIII. Gratitud⁹¹ y las rosas de Pieria en el Capítulo XV. Fama póstuma.⁹²

⁸⁸ Pág. 56.

⁸⁹ Pág. 74.

⁹⁰ Pág. 19.

⁹¹ Pág. 51.

⁹² Pág. 77.

Referencias como las anteriores requerirían algún comentario al pie de página (el recurso que suelen utilizar los demás traductores de Safo) que explicara, por ejemplo, quiénes son Anactoria o Helena, qué es el Aqueronte, o que las rosas de Pieria es una metáfora para nombrar a las Musas. Sin embargo, JEP no suele recurrir a las notas al margen en ninguna de sus *aproximaciones*, ya que él prefiere que el texto se lea y se entienda por sí mismo, como si fuera un poema escrito originalmente en castellano. Por eso, en las *aproximaciones* a Safo, él decide omitir las referencias (o sustituirlas, como sucede en el Capítulo XV. Fama póstuma, donde cambió la metáfora de las rosas de Pieria por la “corona de laurel”, una referencia más al alcance del autor y del lector, aunque recurra a un anacronismo) que necesiten una explicación más profunda. Esto, por supuesto, a excepción de la referencia mitológica que se encuentra en el Capítulo I. El poema de la Aurora,⁹³ ya que Pacheco explica el mito de la Aurora y Titono en el mismo artículo del *Proceso*, antecediendo su pequeña antología de Safo.

Por otro lado, uno de los problemas más grandes de las *aproximaciones* es el aparente desconocimiento de Pacheco del contexto y la lengua de los fragmentos originales, el cual es un requisito indispensable en cualquier traducción, según explica Nida (2012: 151):

El primero y más obvio requisito para cualquier traductor es tener un conocimiento satisfactorio de la lengua de partida. No es suficiente con que capte «el sentido general» del significado o que sea experto en la consulta de diccionarios (esto tendrá que serlo en todo caso). Debe comprender no sólo el contenido evidente del mensaje, sino también las sutilezas del significado, los valores emotivos importantes de las palabras y los rasgos estilísticos que determinan el «sabor y el sentir» del mensaje.

De hecho, él mismo se defiende de este problema de la siguiente manera: “No presumo de saber lenguas que desconozco, no pretendo calificar como erudito ni como filólogo: si por mí fuera preferiría mil veces que estas páginas colectivas se publicaran anónimas⁹⁴” (Pacheco, 1984: 6). De esta manera, al escribir sus *aproximaciones*, Pacheco intenta “romper el tabú de las traducciones de traducciones”.

⁹³ Pág. 11.

⁹⁴ Aquí venos una leve referencia al poema de JEP contenido en *Los Trabajos del Mar [1979-1983]* y titulado “Carta a George B. Moore en defensa del anonimato”, en el cual Pacheco, al negarse a hacer una entrevista con un periodista estadounidense, explica que prefiere que sus poemas sean anónimos porque, una vez publicados, pertenecen al lector: “Y yo quisiera [...] / que la poesía fuese anónima ya que es colectiva / (a eso tienden mis versos y mis versiones)”.

No hay duda de que traducir una traducción es más fácil que la traducción directa. Primero, porque el primer traductor ya ha traducido las partes mejores, las que le hacen sentirse avergonzado e inferior, y le da miedo estropear el estilo del texto original. [...] En cuanto a la traducción de una traducción, se reducen las vacilaciones del traductor frente a los rasgos del texto producido. Segundo, se refiere a las dificultades de comprensión del sentido. Los traductores hacen a menudo anotaciones que no aparecen en el texto original, para evitar dificultades o ambigüedades del texto; y que ayudan a comprender mejor (Xun, 1996: 394).

Ésta es la razón por la que, precisamente, Pacheco incurre en ambigüedades y pequeños errores que un lector no especializado o que desconozca el fragmento original no notaría. Un ejemplo de esto es un pequeño detalle dentro del Capítulo I. El poema de la Aurora, cuando Pacheco sustituye “rodillas”, cuyo buen funcionamiento tenía una gran importancia en el mundo griego, por “piernas”, que carece de importancia tomando en cuenta el contexto.

Sin embargo, un aspecto aún más importante que se pierde en las *aproximaciones* es el carácter epitalámico de varios fragmentos, el cual constituye una parte importante de la obra de Safo. Esto sucede en el Capítulo V. Inalcanzable,⁹⁵ donde la *aproximación* parece hablar acerca del amor platónico en lugar de ser un halago hacia la novia; en el Capítulo VI. Como la flor,⁹⁶ donde el poema, en lugar de comparar a una flor con la virginidad perdida de una mujer, se convierte en un lamento del yo poético por alguna violencia sufrida; y en el Capítulo XIII. Juventud,⁹⁷ donde la *aproximación* es un lamento por la juventud y no por la virginidad perdida de la novia.

Estos últimos cambios también se deben a la peculiaridad de todas las *aproximaciones* de JEP, ya que éstas, en palabras de Guichard (1999), comienzan como un ejercicio traductorial y acaban siendo texto propio con presencia intertextual tanto en el tema como en la forma. Guichard también nos da como ejemplo el epigrama 27 Pf. de Calímaco, cuya *aproximación* dice de la siguiente manera:

Alguien dirá
Detesto la prosa de los pedantes. Me río
del poema plantígrado. Me jacto
de no haberme sumado al coro

⁹⁵ Pág. 38.

⁹⁶ Pág. 42.

⁹⁷ Pág. 70.

de los poetas cortesanos.
Sólo tú eres hermosa, Cloris,
la más bella de todas.
Pero antes
de que repita el eco cuanto he dicho,
alguien dirá:
—No es tuya.

Por el otro lado, la versión de Tapia Zúñiga es la siguiente:

Odio el cíclico poema: ni en la senda me alegro
del cuál a muchos guía de esta manera y de esa,
detesto al amante que vaga por todas partes, ni de la
fuente bebo; tengo de todo lo popular, fastidio,
Lisantias, tú eres bello, bello; pero antes que diga
claramente esto el eco, dice alguien: “otro tiene”.

Según Guichard, el poema de Calímaco se refiere a un joven llamado Lisantias, lo cual lo convierte en un epigrama pederástico (por lo que está incluido en el libro XII de la *Antología palatina*, en el que se recogen los textos de amor homosexual). Sin embargo, entre otras cosas, Pacheco cambió el destinatario masculino por uno femenino, en este caso con el nombre de Cloris, el cual se encuentra en la tradición de las letras hispánicas.

El procedimiento utilizado en este epigrama es el más común en las *aproximaciones*: tomar la estructura del poema original y aportarle elementos nuevos que incluso se oponen a los de aquél, adaptando lo que pueda resultar extraño o chocante al lector moderno. De modo que lo hecho por Pacheco se asemeja mucho a las traducciones decimonónicas de poesía griega, en las que se actualizaban los elementos culturales, se eludía lo “procaz” y se respetaba sólo la estructura del poema. La adición de títulos, como acostumbra Pacheco, también era característica de aquellas traducciones. Las razones de los cambios, sin embargo, son diferentes en los árcades y en Pacheco: aquéllos aducían criterios morales o religiosos, éste, estéticos (Guichard, 1999: 20).

Muchas veces, sólo hace falta cambiar una sola palabra o unos cuantos detalles para que un poema cambie totalmente de sentido y éste es un ejercicio muy común en el trabajo de Pacheco. No sólo en los ejemplos mencionados anteriormente, donde Pacheco convirtió los epitalamios de Safo en

poemas elegiacos, si no también, por ejemplo, en el Capítulo XV. Fama póstuma,⁹⁸ donde, mientras Safo se dirigía a una mujer inculta que no sería recordada después de la muerte, Pacheco parece hacer un monólogo dramático para juzgar su propia obra.

Al igual que menciona Guichard, otra manera de introducir un ligero cambio en el sentido del poema es con el uso de títulos, de los cuales los fragmentos originales carecen. Ésto sucede en el Capítulo XI. Los poetas vivos y muertos,⁹⁹ donde el título parece inferir que la inspiración poética proviene de la tradición de otros poetas en lugar de por parte de las Musas. Este detalle también ha ocurrido con otras *aproximaciones*, como en su versión de Arquifloco, que Pacheco tituló “Candidato del PRI”:

Ahora en el país manda tan sólo Leófilo.
No se oye sino a Leófilo.
Todo repta a los pies de Leófilo.

En estos dos últimos casos JEP también adapta el poema para el lector del siglo XX y, de esta manera, acerca el poema hacia su propio estilo personal y los temas que él suele tocar en su poesía. O, en otras palabras, “las versiones de Pacheco hacen del poema original un punto de partida hacia el encuentro con esa voz en la lengua propia” (Zanetti, 2010: 5). Por eso Pacheco elige los poemas que trabaja con especial cuidado: no sólo para honrar a los poetas que él admira, sino también para adaptar la poesía para que parezca de su propia autoría, aunque, según menciona Paz (2003; 168), esto también sucede con muchos poetas que traducen poesía:

En teoría, sólo los poetas deberían traducir poesía; en la realidad, pocas veces los poetas son buenos traductores. No lo son porque casi siempre usan el poema ajeno como un punto de partida para escribir su poema. El buen traductor se mueve en una dirección contraria: su punto de llegada es un poema análogo, ya que no idéntico, al poema original. No se aparta del poema sino para seguirlo más de cerca.

Pacheco es un poeta apocalíptico y elegíaco, habla acerca de la muerte, la vejez y la forma en la que el tiempo cambia todo y nada permanece, ni siquiera su propia poesía, cuya pérdida a través del tiempo es un suceso inevitable. Al contrario de Safo, quien recurre constantemente al tema de

⁹⁸ Pág. 77.

⁹⁹ Pág. 62.

la memoria y cómo el arte (o el don de las Musas) logrará que su recuerdo siga vivo. En palabras del mismo José Emilio Pacheco (2005: 65):

Safo convierte lo que antes de ella era oración canto religioso o relato acerca de héroes y dioses en el poema personal. Con ella la poesía transita de la épica a la lírica. En sus versos habla por vez primera la interioridad de un ser humano. En este sentido, al crear el poema lírico Safo inventa el yo y al mismo tiempo habla por primera vez del mundo desde la perspectiva de una mujer.

Hay muchas diferencias entre Safo y Pacheco: una escribe en la Grecia del siglo VII a.C. y el otro en el México del siglo XX; la primera habla de la fuerza incomparable del amor y el segundo del paso inminente del tiempo. Sin embargo, hay que apreciar que Pacheco pudo encontrar un punto en el que convergieran ambos.

Aunque, finalmente, uno de los propósitos de Pacheco es utilizar sus conocimientos como poeta para rendirle homenaje a un autor *aproximándose* a él, a pesar de no considerarse un traductor filológico que sigue fielmente cada parte del texto original. Él le da “forma” a sus *aproximaciones* para que puedan ser leídas y disfrutadas como poemas completos por sus lectores modernos.

Cuando todo se ha dicho contra la traducción, queda en pie la certeza de que es el torrente sanguíneo en el cuerpo de la poesía. [...] En cada época y en cada país hay personas que nos salvan de vivir incomunicados como peces en un acuario y cumplen la función indispensable de abrir ventanas y tender puentes hacia lo que de otro modo permanecería desconocido (Pacheco, 1984: 7).

Al *aproximarse* a Safo, Pacheco también hace una “Celebración de Safo” y, por eso, titula de esta manera uno de sus poemas (con el que concluye la antología publicada en *Proceso* [2005]), el cual habla de que “el poema de la Aurora” de Safo, al ser encontrado (y reconstruido) hace poco, es realmente antiguo y, al mismo tiempo, extremadamente nuevo.

Lo ocultaba la masa audiovisual,
La nebulosa electrónica,
El estruendo vibrante
De instrumentos de guerra y música.

Pero entre las galaxias del mercadeo,
El concierto
De Babeles que se hunden y se renuevan
Todos los días
Y millones de páginas y páginas
Trituradas hasta ser pasta,
Magma de nuevo,

Surgió como de entre las aguas del primer día
—Nuevo otra vez, renacido—
El juvenil poema de Safo
Que habla de amor como una adolescente
Y apenas tiene
Algo así como dos milenios y medio.

Bibliografía

1. Ediciones, comentarios y traducciones

Safo

- Bernabé Pajares, A. y Rodríguez Somolinos, H. (1994). *Poetisas griegas*. Madrid: Bibliotheca Graeca.
- Edmonds, J. M. (1922). *Lyra Graeca I (Terpander, Alcman Sappho, Alcaeus)*. London: William Heinemann. New York: G. P. Putnam's sons (Loeb Classical Library: 142).
- Ferraté, J. (2000). *Líricos griegos arcaicos*. Barcelona: El Acantilado (El Acantilado, 30).
- García Gual, C. (1998). *Antología de la poesía lírica griega: Siglos VII. IV a.C.* Madrid: Alianza: 65-74.
- Luque, A. (2004). *Safo: Poemas y testimonios*. Barcelona: Acantilado.
- Montemayor, C. (1986). *Safo*. México: Trillas.
- Pacheco, J. E. ([1980] 1986). "Lectura de la antología griega", en su libro *Tarde o temprano*. México: Fondo de Cultura Económica: 308-332.
- Pacheco, J. E. (2005). "Safo y la invención del yo", *Proceso* 1497: 64-67.
- Rayor, D. J. y Lardinois, A. (2014). *Sappho: A New Translation of the complete works*. New York: Cambridge University.
- Rodríguez Adrados, F. (1980). *Lírica Griega Arcaica (Poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*. Madrid: Gredos (Biblioteca clásica Gredos: 31).
- Rodríguez Tobal, J. M. (2005). *El ala y la cigarra: Fragmentos de la poesía arcaica griega no épica*. Madrid: Hiperión (poesía Hiperión, 492).

Otros autores

- Brioso, M. (1986). *Bucólicos griegos*. Madrid: Akal.
- Espinosa Polit, A. (2016). *Virgilio. Obras completas*. Madrid: Cátedra.
- Fernández-Galiano, M. (1993). *Antología Palatina*. Madrid: Gredos.
- García Gual, C. (1998). *Antología de la poesía lírica griega: Siglos VII. IV a. C.* Madrid: Alianza.
- García Romero, F. (1988). *Baquílides. Odas y fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Moralejo, J. L. (2007). *Horacio. Odas. Canto secular. Épodos*. Madrid: Gredos.

- Perea Morales, B. (1986). *Esquilo. Tragedias*. Madrid: Gredos (Biblioteca clásica Gredos, 97).
- Pérez Vega, A. (1994). *Ovidio. Cartas de las Heroínas. Ibis*. Madrid: Gredos.
- Sánchez Pacheco, A. (1996). *Demetrio. Sobre el estilo*. Madrid: Gredos.
- Segalá y Estalella, L. (1908). *Homero. La Ilíada*. Barcelona: Montaner y Simón.
- Soler Ruiz, A. (1993). *Catulo. Poemas.; Tibulo. Elegías*. Madrid: Gredos (Biblioteca clásica Gredos, 188).
- Tapia Zúñiga, P. C. (1984). *Calimaco. Himnos y epigramas*. México: UNAM.
- Tapia Zúñiga, P. C. (2017). *Homero. La Odisea*. México: Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana.
- Vianello de Córdova, P. (2012). *Hesíodo. Los trabajos y los días*. México: Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana.
- Voigt, E. M. (1971). *Sappho et Alcaeus: Fragmenta*. Amsterdam: Athenaeum-Polak and Van Genneep.

2. Bibliografía general

- Acharki, Z. (2011). “Una mirada sobre la poesía de José Emilio Pacheco (Homenaje al Cervantes 2010)”, *Magriberia* 4: 229-239.
- Beristáin, H. ([1985] 2006). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Bernabé Pajares, A. y Rodríguez Somolinos, H. (1994). *Poetisas griegas*. Madrid: Bibliotheca Graeca.
- Bocchetti, C. y Forero, R. (2007). “Nuevos fragmentos de Safo: traducción y análisis”, *Byzantion Nea Hellás* 26: 23-40. Universidad Nacional de Colombia.
- Bundy, E. L. (1961). *Studia Pindarica*. University of California Publications in Classical Philology 18.1 y 2: Berkeley.
- Burris, S. y Fish, J. (2014). “Sappho 16.13-14 and a Marginal Annotation Attributed in PSI 123 to Nicanor”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 189: 29–31.
- Campbell, D. A. (1967). *Greek Lyric Poetry. A selection of early greek lyric, elegiac and iambic poetry*. Glasgow: Macmillan St. Martin’s Press.
- Carrillo Juárez, C. D. (2014). “Aproximaciones a poetisas japonesas”, en *José Emilio Pacheco: reescritura en movimiento*. Yvette Jiménez de Báez (ed.). México: Colegio de México: 117-134.

- Carrillo-Torrea, C. V. (2014). “Tiempo y memoria en la poesía de José Emilio Pacheco”, *La Colmena* 83: 19-23.
- Consbruch, M. (1906). *Hephaestionis enchiridion cum commentariis veteribus*. Leipzig: Teubner.
- Di Benedetto, V. (1987). *Saffo. Poesie*. Rizzoli: Milano.
- Fernández-Delgado, J. A. (2015). “The New Sappho Papyrus of Cologne or the Eternal Youth of Poetry”, *Museum Helveticum* 72: 130-141.
- Fränkel, H. (1993). “La lírica de Lesbos”, en su libro *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor (La balsa de la Medusa, 63): 170-185.
- García Gual, C. (1998). *Antología de la poesía lírica griega: Siglos VII. IV a.C.* Madrid: Alianza.
- García Gual, C. (2006). “El último poema de Safo”, *Letras libres*: 43-45.
- García Velázquez, A. (2000). *Himnos homéricos, Batracomiomaquia*. Madrid: Akal (Akal/Clásica: 56).
- Gentili, B. (1996). *Poesía y público en la Grecia antigua*. Trad. Xavier Riu. Barcelona: Quaderns Crema (Biblioteca general, 15).
- Gianotti, G. F. (1991). *Il mestiere del poeta*. Loescher.
- González, A. (2001). “Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa mexicana”, en *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional: actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 octubre 1998*. Carlos Alvar Ezquerro (ed.). Alcalá de Henares: Congreso internacional Lyra mínima: 323-332.
- Gronewald, M. y Daniel, R. W. (2004). “Ein neuer Sappho-Papyrus”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 147: 1-8.
- Guichard Romero, L. A. (1999). “Tradición clásica y poesía mexicana: de un siglo a otro” en *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*. María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias (eds.). Murcia: Universidad de Murcia: 189-197.
- Guichard Romero, L.A. (1997). “La poesía, colectiva y anónima: José Emilio Pacheco y los clásicos”, *Habitar la memoria* 48: 17-25.
- Hardie, A. (2005). “Sappho, the Muses, and Life After Death”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 154: 13-32.
- Hoeksema, T. (1993). “Señal desde la hoguera: la poesía de José Emilio Pacheco”, en *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*. Verani, H. (ed.). México: Era: 81-101.

- Instituto Cervantes. (2017). “Biografía de José Emilio Pacheco”, *Bibliotecas y documentación*. Disponible en: <https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/jose_emilio_pacheco.htm>.
- Jiménez de Báez, Y. (2014). “José Emilio Pacheco, poeta elegíaco”, en su libro *José Emilio Pacheco: reescritura en movimiento*. México: Colegio de México: 93-115.
- Lardinois, A. (2008). “Someone, I say, will remember us. Oral memory in Sappho’s poetry”, en *Orality, Literacy and Memory in the Ancient Greek and Roman World. (Orality and Literacy in Ancient Greece, vol. 7)*. E. Anne Mackay (ed.). Boston: Brill: 79-96.
- Lesky, A. (2009). “El canto lesbio”, en su libro *Historia de la literatura griega. Vol. I*. Madrid: Gredos: 231-261.
- Macleod, C. W. (1974). “Two comparisons in Sappho”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 15: 217-220.
- Martínez-Millán, J. (2012). “Notas en torno a la metapoésía de José Emilio Pacheco en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*”, *A contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos* 10(1): 504-517.
- Méndez Dosuna, J. (2008). “The Literary Progeny of Sappho’s Fawns: Simias’ Egg (AP 15.27.13-20) and Theocritus 30.18”, *Mnemosyne* 61: 192-206.
- Monterroso, A. (2006). *Lo demás es silencio*. México: Era.
- Nagy, G. (2013). *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Negrín, E. (2014). “Huellas del 68 en textos de José Emilio Pacheco”, en *José Emilio Pacheco: reescritura en movimiento*. Yvette Jiménez de Báez (ed.). México: Colegio de México: 171-192.
- Nida, E. (2012). *Sobre la traducción*. Madrid: Cátedra.
- Nida, E. A. y Taber, Ch. R. (1986). *La traducción: teoría y práctica*. Trad. A. De La Fuente Adánez. Madrid: Cristianidad.
- Oviedo, J. M. (2012). “La obra de José Emilio Pacheco, en sus «aproximaciones»”, *ABC Sevilla*. Disponible en: ABC <https://www.abc.es/hemeroteca/historico-24-04-2010/abc/Cultura/la-obra-de-jose-emilio-pacheco-en-sus-aproximaciones_14090216503.html>.

- Pacheco, J. E. ([1980] 1986). “Nota”, en su libro *Tarde o temprano*. México: Fondo de Cultura Económica: 9-11.
- Pacheco, J. E. ([1980] 2009). *Tarde o temprano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pacheco, J. E. (1984). *Aproximaciones*. México: Penélope.
- Pacheco, J. E. (2005). “Safo y la invención del yo”, *Proceso* 1497: 64-67.
- Paz, O. (2003). “Traducción: literatura y literalidad” en *El reverso del Tapiz: Antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria*. László Scholz (ed.). Barcelona: Tusquets: 157-166.
- Pintacuda, M. y Venuto, M. (2019). *Il nuovo Grecità. Storia e testi della letteratura greca. I. L'età arcaica*. Palermo: Palumbo Editore.
- Piña, A. y Segovia, F. (2008). “Más sobre un poema de Safo (Un ejercicio de traducción al alimón)”, *Letras libres* 118: 115-116.
- Privitera, G. A. (1974). *La rete di Afrodite: studi su Saffo*. Palermo: Aracne.
- Rayor, D. J. y Lardinois, A. (2014). *Sappho: A New Translation of the complete works*. New York: Cambridge University.
- Rodríguez Adrados, F. (1980). *Lírica Griega Arcaica (Poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*. Madrid: Gredos (Biblioteca clásica Gredos: 31).
- Ruiz de Elvira, A. (2015). *Mitología clásica*. Madrid: Gredos.
- Salazar Rincón, J. (2001). “Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de oro”, *Revista de literatura* 63 (126): 333-368.
- Santamaría Álvarez, M. A. (2007). “La suerte de Titono en torno al nuevo poema de Safo sobre la vejez”, en *Munus Quaesitum Meritis: Homenaje a Carmen Codoñer*. Gregorio Hinojo Andrés y José Carlos Fernández Corte (eds.). Salamanca: Universidad de Salamanca: 785-794.
- Sanz Morales, M. (2008). “Safo. Poemas y fragmentos”, en *La literatura griega y su tradición*. Pilar Hualde Pascual y Manuel Sanz Sorales (eds.). Madrid: Akal (Akal Universitaria): 47-84.
- Snell, B. (2007). “El despertar de la personalidad en la lírica griega arcaica”, en su libro *El descubrimiento del espíritu: Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*. Barcelona: Acantilado: 103-150.

- Suárez de la Torre, E. (2002). “Mujer y poesía: el círculo femenino lesbio”, en su libro *Antología de la lírica griega arcaica*. Madrid: Cátedra.
- Verani, H. J. (2014). “Crónica de la fugacidad: la poesía de José Emilio Pacheco”, en *José Emilio Pacheco: reescritura en movimiento*. Yvette Jiménez de Báez (ed.). México: Colegio de México: 69-91.
- Voigt, E. M. (1971). *Sappho et Alcaeus: Fragmenta*. Amsterdam: Athenaeum-Polak and Van Gennep.
- West, M. L. (2005). “The New Sappho”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 151: 1-9.
- Xun, L. (1996). “Traducciones de traducciones”, en *Teorías de la traducción: Antología de textos*. Dámaso López García (ed.). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 394-396.
- Zaid, G. (2008). “Un poema de Safo”, *Letras libres* 109: 36-39.