

en P. Cavallero, R. Buzón, D. Frenkel y A. Nocito (eds.), *Koronís: Homenaje a Carlos Ronchi March*, Buenos Aires, Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2003.

## Me parece que aquél

por Pablo Ingberg

Lo que sigue forma parte de un trabajo más extenso en el que la colaboración de mi ex profesor Carlos Alberto Ronchi March fue decisiva. Su asombrosa y memoriosa versación en la poesía de Safo ofició no solamente de guía cuando fue necesaria o aconsejable, sino también como primer frontón de mis borradores: sólo persistí en una opinión cuando sus objeciones, si aún las había, me parecían igualmente opinables. Lo cual lo exonera, más que lo habitual en estos casos, de toda culpa, pero no de mi perpetuo reconocimiento.

El resultado completo de aquel trabajo se publicó en forma de libro como Safo, *Poesía lírica de la antigua Lesbos*, Santiago de Chile, RIL, 1997. Los derechos para el resto del mundo hispano pertenecen a Editorial Losada, que lo publicará con el título de *Antología* y ha dado el correspondiente consentimiento para que se incluyera aquí la traducción del fragmento 31 LP con sus correspondientes notas y comentario.

Una única aclaración sobre la forma en que la traducción está presentada: las itálicas en *hacia* indican que corresponde a una palabra conjetural en el texto griego.

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν  
 ἔμμεν' ὄνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι  
 ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδου φωνεί-  
 σας ὑπακούει

καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὰν  
 καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν·  
 ὥς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε', ὥς με φώναι-  
 σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει,

ἀλλ' ἄκαν μὲν γλῶσσα ἴεαγεῖ, λεπτόν  
 δ' αὐτίκα χροῖ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,  
 ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημ', ἐπιρρόμ-  
 βεισι δ' ἄκουαι,

ἴεκαδε μ' ἴδρωσ ψυχρὸς κακχέεται, τρόμος δὲ  
 παῖσαν ἄγρει, χλωρότερα δὲ ποίας  
 ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἴπιδεύης  
 φαίνομ' ἔμ' αὐτ[αι]

ἴἀλλὰ πὰν τόλματον ἐπεὶ καὶ πένηταῖ

4 Me parece que aquél es igual a los dioses,  
 el hombre que se sienta frente a ti  
 y cerca, mientras hablas dulcemente,  
 escucha,

8 y también mientras ríes deseable, lo cual  
 hizo saltar mi corazón dentro del pecho;  
 pues si *hacia* ti un instante miro, hablar  
 no me es posible,

12 mi lengua se hace trizas en silencio, y un fuego  
 sutil corre debajo de mi piel,  
 y con los ojos nada veo, zumban  
 mis oídos,

16 me baja un sudor frío, y un temblor  
 me agarra toda, y verde más que hierba  
 estoy, que necesito ya morir  
 me parece.

-----

Mas todo es soportable puesto que...

## NOTAS

**Fuentes:** Transmitido en el tratado *Acerca de lo sublime*, X, de autor incierto (en uno de los manuscritos consta: “de Dionisio o Longino”, evidencia de que se trata de una atribución del copista respecto de una obra que le ha llegado sin nombre de autor; se suele atribuir convencionalmente a “Longino” o Pseudo Longino) y fecha también incierta (probablemente alrededor del s. I d.C.). Citan fragmentariamente algunos versos, entre otros, Apolonio Díscolo y tres veces Plutarco. Un Papiro de la Sociedad Italiana, edición príncipe de Manfredi (1965, n° 2), contiene los vv. 14-16. Catulo, en su poema LI, ofrece una versión latina.

Contexto de la cita en “Longino”: “*Bien, examinemos ahora si contamos con algún otro medio que pueda hacer sublimes los discursos. Por consiguiente, puesto que en todas las cosas hay por naturaleza una parte que pertenece a sus materiales constitutivos, podríamos tener necesariamente una causa de lo sublime en el hecho de seleccionar siempre, de entre esos componentes, los más oportunos, y de poder hacer con ellos, mediante la combinación de unos con otros, como un cuerpo único; pues, con la selección de lo sustancial por una parte, y con la condensación de lo escogido por otra, se atrae al oyente. Safo, por ejemplo, toma los padecimientos que corresponden al enloquecer por amor a partir de aquello que lo acompaña y de la verdad misma. ¿Y cómo manifiesta su excelencia? Porque escoge maravillosamente de entre esas cosas las culminantes y sobresalientes y las liga entre sí:* (siguen los versos). *¿No te admira cómo a un mismo tiempo va en busca del alma, el cuerpo, el oído, la lengua, los ojos, la tez, cosas todas separadas como si fueran ajenas y, poseída por sentimientos contrarios, simultáneamente tiene frío y arde, enloquece, razona, pues (?) o teme o está casi muerta, de modo que no aparezca en ella un único padecimiento sino un conjunto de padecimientos? Todas estas cosas se dan en los que aman, pero la selección, como dije, de los elementos culminantes y su reunión en un mismo todo llevaron la eminencia a su perfección.*” (El texto griego así como los datos sobre la obra y su autor están tomados de: “Longinus”, *On the Sublime*, edited with Introduction and Commentary by D. A. Russell, Oxford, Clarendon Press, 1964; el signo de interrogación entre paréntesis señala un pasaje que se supone corrupto.)

**Metro:** estrofa sáfica.

Los manuscritos (códices) presentan numerosos errores de copia; sólo se registran en el texto griego y se mencionan aquí los más significativos y que no han podido ser enmendados satisfactoriamente por los eruditos.

1. Menos literalmente: *me parece igual a un dios*, pero de ese modo se perdería la ubicación central en el verso de *aquél* (cf. comentario *infra*).
2. *se sienta: está sentado* (en el original en el verso siguiente).
5. *deseable*: literalmente *deseablemente*, esto es, de un modo que produce deseo.
7. Literalmente: *cuando... miro, entonces que yo hable; hacia*: conjetura Lobel, corrigiendo de ese modo una falla métrica; en los manuscritos: *cuando te miro*.
8. *no me es posible*: literalmente *nada (ni una < sola palabra >) ya es posible* (omitido *ya*; agregado *me*, para dar la idea de primera persona del singular, perdida en la traducción al final del verso anterior).
9. Omitido al inicio *sino que*; el centro del verso presenta seguramente un error de copia: un hiato (fin de una palabra y comienzo de la siguiente en sendas vocales), impensable en Safo, no registrado en ningún pasaje que se conserve de su obra; *lo cual*: puede referirse tanto al encanto del hablar y reír de la muchacha como a los sentimientos que despierta al yo poético el hecho de que el hombre esté sentado frente a aquélla escuchándola.
10. Omitido *en seguida*.
13. Verso hipémetro (le sobran tres sílabas), evidente corrupción de copia.
15. *que necesito ya morir*: literalmente *por poco necesitada de morir*; *necesitada*: conjetura Hermann; en los manuscritos: *por poco necesitar morir (que casi necesito morir)*.
16. Más literalmente: *<me> parece a mí misma*; el papiro editado por Manfredi ha echado luz sobre este verso: sólo no se leen las dos primeras letras, que sí están en los códices de “Longino”, y las dos últimas.
17. *es soportable*: o bien *hay que soportarlo* (así, p. ej., Treu). Si efectivamente el poema continuaba, este verso presenta una corrupción de copia, porque excede el metro en una sílaba y no parece hacer sentido: *Mas todo es soportable puesto que al pobre*. En los códices, eso es lo que sigue a *<me> parece*. Como el poema está transcrito en forma de prosa, no permitiendo la diferenciación visual de su fin, se conjeturó mucho tiempo que era una

corrupción de copia y que se trataba del reinicio del texto de Longino, y se intentó consecuentemente corregirlo en ese sentido de varias maneras sin llegarse a un resultado suficientemente satisfactorio. Por lo tanto, se volvió sobre la idea de que era efectivamente un verso corrupto hacia el final (hasta *puesto que* el metro es correcto), y que el poema continuaba. Tal es la idea hoy generalmente aceptada por todos los entendidos y con buenos fundamentos, y por ende es difícil oponerse a ella. El principal argumento en contra es de índole poética: si el poema terminara en v. 16, el comienzo y el final estarían regidos por una misma palabra, y esa palabra es la cifra de todo el poema, esto es, el parecer de quien allí habla; todo sucede a partir de lo que el yo poético ve y escucha (percibe), y sucede dentro de él (o ella, si se prefiere). De todos modos, una nueva estrofa bien podría retornar al principio en otro sentido más amplio: retomando el inicio de la escena. Otro argumento, de poca validez en verdad, pero que no hay por qué dejar de lado por completo: la versión de Catulo, que no es literal y apunta a una ambientación romana, sigue sin embargo paso a paso los elementos que va introduciendo Safo hasta el v. 12; luego, agrega una estrofa donde introduce su propio nombre y un tema netamente romano, el *otium* (ocio); con todo, su poema tiene cuatro estrofas, dieciséis versos, ¿la misma extensión que el de Safo? Por tales dudas sobre la continuidad o no del poema luego del v. 16 es que en la traducción puede verse debajo de él una línea separadora, y en el texto griego el v. 17 está encerrado entre cruces completo y no sólo la parte final métricamente incorrecta.

## COMENTARIO

Durante toda la antigüedad este poema fue tenido por la más acabada descripción del *páthos* amoroso. A eso apuntan todas las citas en tratados antiguos, entre ellos el de “Longino” arriba traducido. Page, no obstante, está en desacuerdo, especialmente con este último. Para él no hay elementos contradictorios como frío-calor y locura-raciocinio, ni una totalidad que los una. En cuanto a lo primero, baste en principio ver el fuego bajo la piel de vv. 9-10 y el sudor frío de v. 13; sobre locura-raciocinio volveré enseguida. Acerca de lo segundo, advierto una falla de doble faz en su juicio: interpretación excesivamente literal de las palabras de “Longino”, y pobre acercamiento estético al poema. El efecto de totalidad se produce en el lector por obra de la unidad de esta composición en su arte y en su tema; además, la suma de elementos enumerados, según afirma el autor de *Acerca de lo sublime*, como ajenos unos de otros y de la persona a que pertenecen, forman parte, y esto es demasiado obvio, de un único sujeto y de una apreciación única de un único estado.

Page sostiene que las virtudes de esta composición radican en otra característica: la “objetividad” con que describe aguda y “desapasionadamente” los síntomas físicos de una pasión extrema. Sin duda el error, lamentablemente tan difundido, de creer que es Safo, la persona real, quien habla en el poema de algo que le sucedió realmente y tal como allí lo describe, lo lleva a emplear palabras como “objetividad” y “desapasionadamente”. Ningún adverbio menos apropiado que éste (¿una pasión desapasionada?) para referirse a cualquier aspecto del poema en cuestión, y en cuanto a “objetividad”, nunca entendí en qué sentido puede aplicarse en materia de arte. ¿Cuál es la objetividad de un fuego sutil bajo la piel? ¿Cuál la de una lengua que se deshace en silencio? ¿Cuál la objetividad de las manifestaciones de los celos en un sujeto? Pues se trata de un sujeto (no de la Safo real, como da por sentado Page, sino de un yo poético), y de una apreciación absolutamente subjetiva de lo que le sucede. Ahora bien, lo que Page llama aquí “objetividad” es lo que está en la base no sólo de esta obra de Safo sino de todo gran arte: para decir “me vuelvo loca de celos” o “te amo” no es necesario escribir un poema; la poetisa de Lesbos presenta, en cambio, una serie de, por así llamarlos, síntomas físicos que percibe en sí mismo un sujeto ante una situación determinada (lo cual en absoluto quiere decir autobiográfica de la autora); y la forma en que lo hace evoca en quien lee, parafraseando una célebre frase de T. S. Eliot, los sentimientos que los provocaran. De allí a hablar de objetividad hay un océano estético, y cualquier desapasionamiento debe atribuirse antes a una incapacidad del lector que a un supuesto logro del poema. Quizá sea allí, en la relación arte-*páthos*, donde radique la oposición locura amorosa-raciocinio que encuentra “Longino” y no consigue encontrar Page.

Antes, y por encima, de la estrategia de presentación de los “síntomas”, hay una estrategia sintáctica. La tercera en discordia, aunque es el origen y la destinataria, aparece en tercer término y como caso pronominal oblicuo, e inmediatamente como sujeto tácito de participios (traducidos aquí en forma de proposiciones adverbiales) que dependen del escuchar del hombre, explícito (v. 4), y del ver del yo, punto de partida

implícito. Ella es el fiel de la balanza, el péndulo del reloj. El yo, que sólo aparecerá a lo largo del poema bajo forma desinencial o tácita, comienza, dirige el desarrollo y termina, bajo forma gramatical objetiva, como sujeto de una opinión o sentir: *me parece*. De las tres puntas del triángulo, sólo una tiene presencia como pronombre sujeto gramatical: *aquél*, y está en el centro del primer verso, y a partir de allí va esfumándose hasta quedar en las sombras.

Wilamowitz (y su discípulo Schadewaldt, entre otros, lo sigue) supuso (en realidad afirmó) que se trataba de un canto nupcial, es decir a ser cantado en una fiesta de bodas como homenaje a los novios. Conuerdo con Page en este punto: además de que ninguna prueba avala semejante hipótesis, cuesta imaginar en esta composición el homenaje a los recién casados durante su fiesta.

Volviendo, finalmente, a los antiguos, es su concepción del amor como un poder irracional que ataca al hombre igual que una enfermedad, señala Lesky, lo que encontraron expresado por Safo de un modo sublime. Varios de los elementos que ella utiliza en su enumeración estaban ya presentes en Homero para describir otros sentimientos, tales como temor, ira, pena; su hallazgo fue disponerlos y trabarlos con un nuevo sentido y con su arte de siempre.