



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
FACULTAD DE LETRAS

**“Rosa de capullos inviolados.
El género discursivo sáfico en el siglo XIX y principios del XX”**

TESIS

Que presenta:

ALEJANDRA GALINDO SANTOS

Para obtener el grado de:
MAESTRA EN ESTUDIOS DEL DISCURSO

Directora:
DOCTORA ARIADNA ALVARADO LÓPEZ

Morelia, Michoacán, junio del 2024



AGRADECIMIENTOS

A Lorena porque su amor, su compañía y su espíritu me han impulsado a concluir esta tesis. Sobre todo porque su ejemplo me ha llevado a buscar ser la mejor versión de mí. Todo mi amor y gratitud por compartirnos y elegirnos.

A Martina y Arturo porque su entereza ha sido inspiración para toda la vida.

A mis tíos y primas porque nunca han dejado de brindarme su apoyo y acompañamiento en cada travesía.

A la doctora Ariadna Alvarado López porque siempre creyó en este proyecto y esperó pacientemente a que se hiciera realidad. Su guía, enseñanzas y amistad han sido uno de mis grandes alicientes.

ÍNDICE

Resumen.....	i
Abstract	ii
INTRODUCCIÓN. Junto a la nítida y flagrante rosa la espina se halla	iii
La modernidad en Hispanoamérica y el conflicto literario	
¡Oh, gentil rosa blanca, quiero ser luminosa...!	vii
Estado de la cuestión de la poesía sáfica	
Otras rosas después y otros jardines.....	ix
La problemática femenina durante el siglo xix	
Brújula rosa marinera	xiv
Marco teórico. Concepto de género discursivo y métodos de análisis	
 CAPÍTULO I. Rosas, rosas, rosas a mis dedos crecen	1
Principios de la caracterización del GDS	
 1.1 Y la rosa emotiva que se abría.....	3
Problemática del homosexualismo en Safo	
1.2 Rosa marchita que el amante guarda.....	9
Safo dolorosa: María Rosa de Gálvez, Carolina Coronado, Joaquín Téllez, José María Esteva, Víctor Balaguer, Santiago Argüello y Manuel S. Pichardo	
1.3 Encendida rosa elegida.....	15
Elementos constituyentes de la Heroida xv	
1.3.1 De la imagen de Amor, ardiente rosa	16
Vetas de sensualidad sáfica en María Rosa de Gálvez, Carolina Coronado, Joaquín Téllez, José María Esteva, Eduardo Barra, Víctor Balaguer, Antonio Zozaya, Santiago Argüello, Manuel S. Pichardo y Mercedes Matamoros	
1.3.2 En las letras de la rosa está la rosa.....	27
La difuminación de Safo en la erotización femenina	
1.3.2.1 Es una rosa blanca, que se abre en silencio	28
La erotización femenina a través de las amorosas hermandades en María Dolores Cabrera y Heredia, Margarita Alma y María Concepción Jáuregui	
1.3.2.2 El nombre es arquetipo de la rosa	35
La fascinación masculina por el safismo: Francisco Villaespesa y Efrén Rebolledo	
1.3.2.3. De blancas flores, de purpúreas rosas	38
Escriben las mujeres del safismo. La sensualidad en Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou	
1.3.2.4 La concordia engarza rosas	45
Explicación masculina del safismo en José Juan Tablada y Ramón Asensio Mas	
 CAPÍTULO II. Prende en ellas una rosa y sus hechizos realza	53
Safo como mujer sensual al tiempo que fatal	
 2.1 O blanca rosa de un jardín borrado	55
Presentación de Safo amorosa y doliente	
2.1.1 La rosa primitiva de la ciudad que habito.....	55
María Rosa de Gálvez: historia literaria y las generalidades de la obra teatral <i>Safo</i>	

2.1.1.1 Abro a la vida el alma temblorosa, cual rosa de nómades fragancias	57
Safo sirve para evaluar las actitudes masculinas	
2.1.1.2 Sólo la rosa no es mentirosa, es rosa.....	62
A través de Safo se enjuicia la noción de matrimonio	
2.1.1.3 No eres efímera, rosa: lo mejor de ti persiste	64
Safo como estimación de la inteligencia femenina	
2.1.1.4 La rosa se inclina y en tu frente queda	67
Sacrificio sáfico (i): interpela a la mujer	
2.1.2 Deshojará una rosa allá por los rincones	70
Carolina Coronado: la modestia femenina	
2.1.2.1 Leve aroma exhala apenas la rosa.....	72
<i>Los cantos de Safo</i> de Carolina Coronado	
2.1.2.2 Una rosa en la vida. Otra rosa en la muerte.....	73
De cómo la poesía otorga la perpetuidad	
2.1.2.3 Yo, que corté la rosa para adornar su pecho	77
Safo denigra la genialidad, atisbos de humanización	
2.1.2.4 La rosa no huele a rosa	79
Adquisición de humanización en Safo	
2.1.2.5 Yo era la rosa que.....	81
Sensualidad sáfica desde el intelecto	
2.2 Para tu musa en rosa, me abro en rosa.....	82
Presentación de la corpórea sensualidad sáfica	
2.2.1 Es de rosas abriéndose en el agua	83
Joaquín Téllez: generalidades y de la organización de <i>La muerte de Safo</i>	
2.2.1.1 Con sus cabellos de rosa	84
Sensualidad, soledad y congoja sáfica	
2.2.2 Es, hechicera rosa, tu esencia pura	88
José María Esteva: cantos eróticos	
2.2.2.1 Tiñó de rosa tu semblante pálido.....	90
Sensualidad sáfica desde lo caótico	
2.2.3 Brotan rosas en mi árido desierto.....	93
Eduardo de la Barra y Lastarria: reconstrucción de los delirios	
2.2.3.1 Ardientes rosas te echarán en su llama	95
Los delirios de la creación	
2.2.4 Entonces se enviaban suspiros en las rosas.....	101
Víctor Balaguer: escribir por ellas	
2.2.4.1 Como los tiestos de rosas	103
Safo, creación de otra humanidad	
2.2.4.2 ¡Hice la rosa perfecta!.....	105
Reconocimiento de los miedos. La idealización del amante	
2.2.4.3 Las cubrieron de perlas y de rosas	109
Exploración a la abnegación. Idealización interna de Safo	
2.2.4.4 La rosa, ya en el aire, detenida	112
Sacrificio sáfico (ii): víctima del erotismo	
2.2.4.5 Marchitará la rosa el viento helado.....	116
La cabellera y la túnica aluden al safismo	

2.2.5 La rosa a la ceniza se resiste	119
Antonio Zozaya y You: filiación ideológica y simpatía femenina	
2.2.5.1 Rosa que estás aquí o en cualquier parte.....	120
El paso de iniciación: metáfora de la virginidad hacia la sexualidad	
2.2.5.2 ¿No te bastaba, oh rosa, tu hermosura?	121
Ritual de aceptación	
2.3 Vaya esta rosa lírica y ardiente	125
Recuento y encuentro del fatalismo corpóreo en Safo	
2.3.1 Rosa completa en olor.....	126
Mercedes Matamoros: escritura erótica en <i>El último amor de Safo</i>	
2.3.1.1 Y le da al enfermito agua de rosa.....	129
Safo ostenta orgullosa su fatalismo sexual en "Yo"	
2.3.1.2 La rosa debe adorarnos.....	132
Fatalismo activo sáfico en "La bestia"	
2.3.2 En la edad fugitiva de la rosa	135
Manuel Serafín Pichardo: cercanía modernista	
2.3.2.1 Mujer blanca, mujer rosa	135
Estructura de "El adiós de 'Safo'"	
2.3.2.2 Todas mis espinas han evolucionado a rosa	136
Distancia discursiva en que Safo abandona al amante	
CAPÍTULO III. Rosa de pétalos desnudos	142
Imágenes del erotismo y del safismo	
3.1 Abran mis rosas su frescura regia	144
El cuerpo como flor: metaforización del placer femenino	
3.1.1 Te veo, rosa, libro entreabierto	145
Breves notas de Santiago Argüello	
Estructura de "Habla Safo de sus tres amores"	
3.1.1.1 Y la rosa simbólica de mi única pasión	146
La pasión de Safo en tres momentos	
3.1.1.2. Como las rosas que desnudan su cráter	151
Metáforas sáficas del cuerpo erótico	
3.1.1.3. Las rosas que ayer abrieran	154
Safo abandona el erotismo divino	
3.1.2 Cándida rosa en el Edén crecida.....	156
Efrén Rebolledo: Caro victrix	
3.1.2.1 Y rosas, dos rosas venenosas	157
"El beso de Safo", su estructura	
3.1.2.2. Cómo en tus finas piernas siguen latiendo rosas.....	157
Hiperbólica figuración del encuentro sáfico	
3.1.3. Brotan espinas do la rosa brota.....	160
Juana de Ibarbourou: verbalización de lo femenino	
3.1.3.1 Y es ella dulce y rosa y muerde y besa	161
Estructura y alegoría del encuentro amoroso	
3.1.3.2 Yo te daré también una rosa	162

El cuerpo femenino desde la polisémica naturaleza	
3.2. La rosa que fragante al aura da su olor.....	165
Alusión al deseo femenino desde voces femeninas	
3.2.1. Vagando de rosa en rosa	166
Más de un safismo en la obra de Dolores Cabrera y Heredia	
3.2.1.1 Una rosa votiva para ti.....	170
Generalidades y estructura de "Un pensamiento" de Dolores Cabrera y Heredia	
3.2.1.2 La lluvia allí no es más que una rosa entreabierta.....	171
El deseo sáfico encubierto entre condicionales	
3.2.2 ¡Oh, rosa inmaculada del Paraíso!	174
La pureza del safismo en "Á mi amiga del alma"	
3.2.2.1 Purísima es la delicada rosa	176
Insinuaciones sáficas en "Á mi amiga del alma"	
3.2.3 Para el álbum de una Rosa.....	178
María Concepción Jáuregui	
Despedida en "Al partir"	
3.2.3.1 Ven, ven, ¡oh triste rosa!	179
Rastros del safismo en "Al partir"	
3.2.4 Rosa de los sentidos que prefiero	181
Impresiones masculinas a Delmira Agustini	
3.2.4.1 Aquí bebe la rosa mis nombres	183
Entrecruzamiento de "Íntima" a través de la lectura de San Juan de la Cruz	
3.2.4.2 Yo soy la rosa de Sarón.....	186
Preparación erótica: las noches como purificación. Celebración del erotismo	
3.3 De la rosa yo tengo mi teoría.....	193
Las voces masculinas anudan la perversión sáfica	
3.3.1 La rosa es una herida	194
El decadentismo de Francisco Villaespesa	
3.3.1.1 Hay rosas que se abren en selvas misteriosas.....	195
Sugerencia del safismo decadente	
3.3.2 De la danza sensual, la abierta rosa	200
El decadentismo de José Juan Tablada	
3.3.2.1 Y tú, rosa de púrpura y de fuego	202
Antecedentes de "Linda maestra!"	
3.3.2.2 Era como una rosa que se fuera mustiando	203
La provocación juvenil recae en el safismo "Linda maestra!"	
3.3.3 La rosa de los pétalos hirientes.....	207
Contradicciones del mundo femenino en Ramón Asensio Mas	
3.3.3.1 Rosa métrica del sol	208
La polimetría en "La oración de Safo" arroja la irónica visión masculina	
3.3.3.2 Tornóse en rosa espléndida la herida.....	209
Exotismo sáfico y desprecio a lo masculino	
3.3.3.3 Rosa de cristal frente al ocaso	212
El discurso de la nueva Safo por la abdicación al poderío masculino	
3.3.3.4 Toda rosa es de sombra y es fugaz, y se esparce.....	216
La perversión no es del cuerpo sino del pensamiento	

3.3.3.5 En cada fresco brote, en cada rosa erguida	219
El safismo, sinónimo de emancipación	
3.4 La rosa, roja y rosa, me provoca	225
El safismo como invitación al placer	
3.4.1 La espiral de fuego de la rosa.....	225
La legitimación a Delmira Agustini	
3.4.1.1 Lleno de rosas y de cisnes vagos	226
La aparente pasividad es conciencia del safismo	
3.4.1.2 Son pétalos de rosa ofrendados al pie de una armadura	227
La concreción del safismo activo	
CONCLUSIONES. Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas! Hacedla florecer en el poema	232
FUENTES HEMEROGRÁFICAS	241
ANEXO.....	264

RESUMEN

Durante el siglo XIX e inicios del XX la poeta Safo fue configurada como un personaje en cuya construcción resaltan los aspectos sensoriales y eróticos de la mujer. Partiendo de la recopilación de poemas y obras de teatro en los que la poeta es la protagonista, se establece como temática discursiva la sensualidad femenina. Por lo tanto, en esta investigación se propone la conjunción de estos como un género discursivo sáfico, los cuales según sus macroproposiciones se bifurcan en textos sáficos, dedicados a los horizontes amorosos de Safo, y los textos del safismo, consistentes en el reconocimiento de las pulsaciones eróticas y sexuales de voces femeninas ajenas a la poeta. Los textos sáficos se analizan a través de la Lingüística Sistémico Funcional y su derivada Teoría de la valoración en los que la poeta trasciende a la modernidad como una mujer que goza tanto del cuerpo como de su inteligencia; por su parte, en los textos del safismo se analizan las imágenes con que se encubre el deseo femenino no como un objeto sino como un sujeto sexual.

Palabras clave: Safo – discursos – sensualidad – metáfora – teoría de la valoración

ABSTRACT

During the nineteenth and early twentieth centuries, the poet Sappho was setup to be a character in which in her making sensorial and erotic aspects or women were highlighted. Starting from the compilation of poems and plays where she is the main character, it is established as the discursive theme the feminine sensuality. Therefore, in this investigation it is proposed the conjunction of these as a Sapphic discursive genre, which based on their macropropositions diverge into Sapphic texts, dedicated to the amorous horizons of Sappho, and the Sapphism texts, these consist in the acknowledgement of the erotic and sexual pulsation of feminine voices alien to the poet. The Sapphic texts will be analyzed through a Systemic Functional Linguistics and its derivative Appraisal Theory, in which the poet transcends to modernity like a woman that enjoys her body as much as her intelligence; in turn, in the texts of Sapphism images with which the feminine desire is concealed are analyzed not as an object but as a sexual subject.

Key words: Sappho – discourse – sensuality – metaphor – appraisal theory

INTRODUCCIÓN.

JUNTO A LA NÍTIDA Y FLAGRANTE ROSA LA ESPINA SE HALLA*

El siglo XIX representa un abanico de posibilidades artísticas. En cada una de ellas, prima el concepto de modernidad, y este, lo explica Octavio Paz, conlleva el impulso de ruptura, de separación, de búsqueda, de transformación, de progreso. Así visto, el concepto increpa lo anterior, dialoga con el pasado, lo revisa, lo evidencia, lo critica y, a su particular manera, lo deconstruye. Pero también lo hace consigo misma, dice Paz “la literatura moderna es una apasionada negación de la modernidad” (1990: 57) pues critica tanto en el objeto de la literatura –la sociedad burguesa– como en su objeto –el lenguaje. De esta manera, la modernidad es crítica y ruptura, formulación que genera la diversidad como principio de creación; en el arte moderno, en la sociedad moderna que no se aleja sino permea el arte, no hay un solo modelo, tampoco hay una totalidad del pensamiento, hay multiplicidad de esencias, colores, voces, texturas, discursos.

Tal es la ruptura gestada durante el moderno siglo XIX que se ha desglosado la centuria en momentos clave, los más importantes, el romanticismo y el modernismo.¹ Sin embargo, ambos se caracterizan por su individualización, una explicación del mundo desde el *yo* que genera la contradicción: se preponderan los sueños, unos cercenados por el futuro que siente nostalgia por el pasado; se exalta el nacionalismo al tiempo que se enfrenta el cosmopolitismo; se produce la angustia por la vida, la muerte, la religión. El segundo, explica Paz (1990), es un vacío espiritual proveniente de la entrada al mundo moderno en términos de

* Arturo Morales Toledo.

¹ Para Octavio Paz (1990), no existió un romanticismo en España e Hispanoamérica, al menos no en los paradigmáticos postulados ingleses y alemanes quienes tuvieron sus momentos de ruptura, contradicción y crítica. En el caso español, explica, la falta de modernidad se debió a que no se criticaron las sociedades burguesas, ni la moral reinante; les hacía falta “la visión de la analogía universal y la visión irónica del hombre” (p. 124). Respecto a Hispanoamérica, “el modernismo fue nuestro verdadero romanticismo” (p. 128). No es este el lugar para concentrar una problemática de esta índole, por lo tanto, señalo el hecho más no lo desarrollo; sin embargo, respecto al romanticismo español se puede consultar el trabajo de Juan Luis Alborg (1992), *Historia de la literatura española. El romanticismo*; lo mismo que el trabajo de Picon y Schulman (1984) *Las entrañas del vacío. Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*, para quien el modernismo “desempeña la función catalítica y transformadora equiparable con el romanticismo inglés o alemán” (pág. 47).

materialismo e industrialización, pero que también conllevó a la búsqueda de una ideología americana poscolonialista.² Contradicción discursiva entre la codiciada “otredad expresiva” y “los valores hegemónicos” (Schulman, 2002), que engendraron la subversión modernista. Subversivos al pasado poscolonial, al capitalismo, a los discursos académicos, a los valores tradicionales, la raigambre modernista se concreta en la ruptura desde lo autóctono, la desautorización, lo exótico, lo visionario, la transgresión.

Así, el lenguaje modernista reclama su libertad creativa por lo que dialoga, interroga, explora –construyendo y deconstruyendo– las inmediaciones de la sociedad a través de metafóricos símbolos en las que la incógnita de la vida se desvela entre mitos, entre eróticos instantes de satisfacción en los cuales no existe una respuesta autoritaria sino heterogéneas voces que configuran una realidad, la de cada autor o autora. Esencia de la “fuga” modernista en tanto se enmascara la incertidumbre a través de la yuxtaposición de imágenes, de sonidos, de artilugios, de sensaciones convertidas en simulacros de la realidad.³

Plenos en la subjetividad y la alteridad, los modernistas desarticulan la moral. Y para ello, escenifican lo erótico y la sensualidad, principalmente en la corrupción de la mujer a la que imaginan como la virgen sacrificada o la mortífera amante. Para el modernista, la mujer es la Otra, la que no corresponde a las pulsaciones masculinas, y en la que se representa la sensualidad. No se le niega,

² La vida moderna supone dos cuestiones importantes y experimentadas por los modernistas: por una parte, los proyectos de Nación entre cuyos propósitos estuvo la definición de estructuras sociales y políticas que fueron poco fructíferas en términos de una sociedad más equitativa debido, por otra parte, al pensamiento positivista que defendió “el libre comercio, la libertad del ciudadano y el método experimental, pero, como praxis, terminó (en algunos países como México bajo el Porfiriato) por sacrificar la libertad del hombre en aras del desarrollo económico” (Schulman, 1984: 51).

³ Este influjo proviene, por un lado, de los parnasianos de quienes acondicionaron el placer y el dolor de la vida, por lo que los modernistas mostraron el pesimismo, las dudas, la apariencia de la muerte y el desprecio por la sociedad. Por el otro, del estilo decadentista como contraposición al estándar de lo bello; se sublima lo mórbido, anómalo y raro; retoman las criaturas fantásticas como las quimeras, las sirenas, los cíclopes, los sátiros, los faunos para representar el mundo en decadencia y a la vez la visión de otro nuevo. Para Juan Pascual Gay estas representaciones sirven para exponer “lo horrible y deforme, pero no tanto para exponer la fealdad misma, sino para exhibir la belleza de esa misma fealdad, acorde a la crisis del fin de siglo” (2012: 131).

sino que aparece contemplada con mayor fascinación y extrañeza. Esa configuración de lo femenino está vinculada con las pasiones más oscuras, más íntimas y, al mismo tiempo, más temerosas del hombre mismo porque sólo en ella puede descargar los enigmas, los fracasos, las figuraciones más atrevidas de la naturaleza humana. La mujer es entonces un medio, una trasposición artística para explorar el alma humana en cualquiera de sus vertientes y con la asimilación de su entorno.

Debido a que en el siglo se bifurcó la imagen femenina en los polos de *mujer frágil*, aquella sin sexo –al menos no genéricamente ya que era vista como la representación del amor puro– a la *mujer fatal* se le escenifica como un objeto sexual, una mujer que sirve para un ideario de satisfacción por lo que habrá de castigársele por corromper el deber ser que por nacimiento se le había estipulado. Sin embargo, no todas las *mujeres fatales* sufren un castigo, tal es el caso de la figuración que de Safo se hizo en el siglo XIX.

La sensualidad que se describe en las periferias sáficas se ven cargadas en algunas ocasiones de un íntimo erotismo por parte de la voz lírica, lo cual permitió una vorágine artística construida a partir de prototipos sáficos, y aunque la mayoría de las obras se centran en el suicidio de la poeta, resaltan los grados de sensualidad de Safo como personaje, inmersas algunas en las descripciones de las relaciones mantenidas con otras mujeres, y que darán pie a un corolario de propuestas respecto a la sensualidad de las mujeres sin que medie la figura de la Lesbiana. A todas estas enunciaciones, las denomino género discursivo sáfico.⁴

En este sentido, el propósito de esta investigación se centra en establecer el GDS como el entrecruzamiento de obras artísticas cuya construcción y estilo resaltan los aspectos sensoriales y eróticos de la mujer. Esto, por tanto, manifiesta no sólo el posicionamiento de las y los autores al momento de definir las relaciones femeninas, sino la presencia de un discurso que cuestiona y replantea la visión de las pasiones humanas en las cuales la sensualidad sáfica se engalana con la

⁴ En adelante GDS.

extravagancia de la *mujer fatal*, pero que se desnuda desde los horizontes amatorios de Safo; es decir, en imágenes abarcadoras en las cuales la sensualidad femenina, irradiada por la libertad, reconoce sus pulsaciones eróticas y sexuales, por lo cual hay un descubrimiento del autoplacer que desemboca también en el compartirse con el otro(a).

Ahora bien, aunque la atracción por Safo se puede rastrear desde el siglo XVIII (Barrero, 2005), y si bien el modernismo incorporó una apertura a la sexualidad mediada por la mujer fatal, de cuya derivación aflora el safismo, lo cierto es que hablar de un GDS representa un campo de investigación relativamente nuevo. Por lo tanto, considero que la modernidad retomó la figura sáfica sin condenarla al lesbianismo como pérdida de la feminidad; más bien el safismo es expresión enunciativa de la carnalidad que se alaba y es también intimidad, en el caso de las escritoras pues se captan desde una mirada personal que no requiere la exteriorización avasallante sino la particularidad de la metáfora que revela la satisfacción femenina. Entonces, resulta conveniente determinar cuáles fueron las estrategias discursivas, las configuraciones poéticas, que dan pie a una diferenciación en la cual Safo es transición del erotismo, volviéndose la otra mujer en la cual se encarnan los deseos, las vivencias, las lujurias, las cercanías del cuerpo sin la marca condenatoria.

Ante ello aclaro un punto esencial en la investigación. La tipificación del GDS es un trabajo de recolección de bibliografías en algunos casos desconocidas, otras veces obviadas o estudiadas como parte de un discurso sensualista que poco analiza las imágenes de un goce estrictamente femenino enmarcado por la libertad, la autocomplacencia y la entrega. Por ello, lo sitúo principalmente en poemas y dos obras de teatro con características comunes: 1) en textos del siglo XIX y principios del XX donde Safo es la protagonista de un suicidio amoroso, desprovisto de sensualidad de tipo carnal; 2) en poemas donde Safo no aparece sino como marca textual que describe la sensualidad y la sexualidad femenina desde efervescentes metáforas. Para la recuperación de los textos utilicé las plataformas de la

Hemeroteca Nacional Digital de México (HNDM), la Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España (BNE), la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (BVPH), la biblioteca de internet Archive.org y el repositorio HathiTrust Digital Library.

¡Oh, gentil rosa blanca, quiero ser luminosa...!*

Anteriormente comenté que el GDS es un término relativamente nuevo; esto se debe a la ausencia de análisis de los enunciados dentro de los textos en los cuales la poeta es la protagonista y se desprendan los discursos internos que entre ellos los hilan. Los estudios dedicados a la figura de Safo como personaje en poemas coinciden en el apogeo “sáfico” durante el siglo XIX y principios del XX, además de señalar que la poeta era un modelo para las escritoras.

Entre los artículos más destacados están los de Óscar Barrero “Imágenes de Safo en la literatura española (I). El siglo XVIII” del 2005, “Imágenes de Safo en la literatura española (II). El romanticismo” de 2004 e “Imágenes de Safo en la literatura española (III). La segunda mitad del siglo XIX” del 2007. En los tres el autor muestra a las y los escritores que de una u otra manera retomaron a Safo dentro de sus obras; en el primero sobresalen los nombres de Marcelino Menéndez, Benito Jerónimo Feijoo, Nicasio Álvarez de Cienfuegos, María Gertrudis de la Cruz Hore y María Rosa Gálvez; en el segundo Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellanera, Juan Arolas y Ramón de Campoamor; y en el tercero Víctor Balaguer y Carlos Pizarroso y Belmonte. Entre ellos, hay, además de esbozos de análisis de las estéticas ilustradas y románticas, posturas interesantes: i) de Safo se escribió desde el siglo XVIII desconociendo la realidad histórica, por lo que se fijaron más en la leyenda que en su obra; ii) las escritoras vieron en Safo una imagen a seguir para luchar por un lugar en la literatura española, aunque, en el caso de Campoamor, Safo es “poco más que un nombre que añadir a la lista de figuras que ya no pueden servir como pretexto de consideraciones emocionales”

* En el álbum de una pálida, Juan B. Delgado.

(Barrero, 2004: 74); iii) el mito sigue triunfando aun cuando ya se tenían datos históricos.

Por su parte, Ma. Jesús Soler Arteaga (2009) en “Safo en las poetisas románticas españolas”, señala no sólo a las poetisas mencionadas por Barrero (de Hore, Gómez de Avellaneda y Coronado), añade a Amparo López del Baño, Eduarda Moreno, Rogelia León, Mercedes de Velilla y Josefa Ugarte Barrientos de quienes presenta fragmentos del tratamiento trágico en cada una. Según explica Soler, Safo se convirtió en modelo debido a que las autoras no tenían uno en su momento, por lo que volvían a la antigüedad grecolatina para adquirirlo y porque, a través del “amor apasionado y no correspondido [...] expresar[on] sus propios sentimientos puestos en los labios de la poeta griega” (Soler, 2009: 109).

De los tintes sensuales se ocupa ligeramente Osvaldo Cleger (2011) en “Safo en el trópico: imagen post-victoriana del cuerpo en la poesía de Mercedes Matamoros”. En el artículo, además de explicar las imágenes pictóricas que se tienen de la poeta, expone que Safo interesó para “fundir los arquetipos emergentes de una nueva erótica femenina” (Cleger, 2011: 557), aunque, recuerda el autor, del cuerpo de Safo no hay registro histórico o pictórico. Por lo tanto, este ha servido para que se construya un tópico imaginario de la belleza, la desnudez, los momentos amorios o la contemplación que desemboca en “una nota homoerótica o autoerótica muy velada y, por lo tanto, efectiva” (Cleger, 2011: 563).

Razones para entrever la fascinación erótica que Safo ha despertado lo muestra Rosa de Diego (2007) en “El mito de Safo en el relato decadente”, en este realiza un recorrido histórico de la presencia de Safo en la literatura francesa (Baudelaire, Verlaine, Pierre Louÿs, Renée Vivien, Alphonse Daudet) de fines de siglo y señala algunas de las características del lesbianismo en la novela decadente. Para la autora, la imagen de la lesbiana se genera a partir de la atracción del decadentismo por el andrógino en tanto este representa la dualidad entre lo femenino y lo masculino, ‘un deseo de perfección’. De esta intersección de los sexos, el safismo es descrito mediante el travestismo de una mujer independiente,

casi como regla general. Este travestismo no solo es camuflaje del cuerpo sino adopción del pensamiento masculino; en algunas ocasiones la mujer vuelve a su calidad femenina para romper las normas tradicionales y, por supuesto, generar el escándalo. La lesbiana está imaginada en la época entre la autodestrucción y la obsesión pues “se trata de un deseo artificial, contra natura, un ideal imposible” (De Diego, 2007: 89).

Otras rosas después y otros jardines*

El siglo XIX, como bien señaló José Manuel Camacho (2006), es la centuria de las mujeres. Durante este periodo proliferaron diversas prácticas discursivas desde las cuales se buscó descubrir la esencia de lo femenino. Por lo que el constante estudio de su función dentro de la sociedad convirtió a la mujer en un otro, una tangente visión del mundo diferenciada del orden de lo masculino. Desde los ámbitos legales, sociales, políticos, económicos, sexuales y artísticos el siglo XIX fue un siglo de tensiones, de cuestionamientos, de implantación de nuevos órdenes heredados del pensamiento del siglo XVIII.⁵

En el orden social, la imagen femenina “era icono simbólico del nacionalismo criollo” (Franco, 1994: 19), una procreadora y educadora de los ciudadanos de las naciones independizadas. Imagen romántica que se traslada a lo artístico permitiendo la configuración de un “deber ser femenino” cuya esencia era la honestidad, la espiritualidad, la bondad, el apego al hogar, y, por ende, a la familia; era el “bello sexo” tanto por su fisonomía como por el alma pura que en un principio se le atribuía. Sin embargo, como lo advierte Lilia Granillo, “las mujeres, a pesar de ser generalmente ‘buenas’, tienen todas un ‘fondillo de malevolencia’” (2010: 149), por lo que eran también consideradas peligrosas para el orden social.

* Hojas marchitas, Rosalía de Castro.

⁵ El final del siglo XVIII promulga la libertad, la insurrección, el capitalismo industrial que reacomoda la división social del trabajo mediante las ideas de la revolución. En lo que respecta a las sociedades hispanoamericanas fue el comienzo de nuevas naciones a partir de la creación de escenarios políticos propios y a la introducción en el ideal de modernidad europea.

La mujer representa un peligro por su autonomía en lo social y lo sexual, como un principio revelador de la degeneración propiciado por el desarrollo urbano del siglo XIX en el que “se difunde la idea de que las ciudades y la vida urbana favorecen el desarrollo de enfermedades y la degeneración” (Morilla, 2012: 24). La degeneración de la mujer era entendida como consecuencia del trabajo y su sexualidad. El trabajo, aunque siempre realizado,⁶ se convirtió en una necesidad para las clases medias y bajas; sin embargo, era también un lugar propicio, según el pensamiento masculino, para la perdición femenina pues descuidaba las labores del ‘ángel del hogar’. Esta afirmación era comúnmente reforzada en diversos artículos periodísticos como el de C. Jiménez Anguiano de 1886:

La mujer es la reina del hogar, amable compañera del hombre [...]; la exquisitada flor cuyo aroma delicado conforma y dulcifica, el ángel abnegado y humilde [...], cuya dulzura y sensibilidad no deben ir más allá de sus propios deberes, so pena de hundirse quizá en la degradación más vil de la mujer, la vanidad y la coquetería. Así es que, intentar que ella salga de heroína fuera del hogar, dándole una esfera de acción tan amplia ó más que la del hombre, quizá sea torcer su destino, quizá sea corromperla nosotros mismos, al querer concederle franquicias tan ajenas á su modo de sér, como inadecuadas á su índole tan solo delicada y susceptible.⁷

La transformación del espacio ‘privado’ hacia uno ‘público’, como el que suponía la entrada al mundo laboral, significó una incursión a las labores preponderantemente masculinas que en sí mismas deterioraban la idea de esta como un ser frágil, débil, dulce y sensitivo pues demostraba no sólo las capacidades físicas sino también las mentales.⁸ Los detractores aseveraban que esto traería males al hogar, la salud, la fecundidad, el matrimonio y a la sociedad en

⁶ Véase al respecto Joan W. Scott (2005), *La mujer trabajadora en el siglo XIX*.

⁷ Breves consideraciones sobre la educación moral de la mujer. En *La familia*, año III, núm. 41.

⁸ Esto produjo una serie de discursos respecto a la educación de la mujer en los cuales se popularizó la idea de una educación moral mucho más poderosa y efectiva que la referente a la académica; por lo tanto, si la mujer se instruía, si trabajaba, no por ello obviaba su deber primordial de sustento moral para las sociedades.

tanto en ella se despertarían “la pasión del orgullo” por sentirse superior al hombre quien se dejaría reinar por la ociosidad y el vicio.⁹

El otro peligro lo constituía la sexualidad femenina que se definió mediante los estudios médicos que consideraron el placer y el cuerpo femenino como una patología que debía ser normada.¹⁰ Nutridos por estudios médicos europeos y norteamericanos, en España e Hispanoamérica se consideró a la mujer como víctima de la voluptuosidad del deseo. Los médicos se convirtieron en guardianes no sólo de la salud sino también de la sana moral pues estos emplearon “ideológicamente su conocimiento sobre el cuerpo humano para dictar formas de vida consideradas sanas de acuerdo con el sexo, la raza y la clase social de los individuos” (López, 2007: 32). Para los médicos, eran el útero y los ovarios los causantes fisiológicos de las afectaciones morales en la mujer.¹¹

Ambos males, trabajo y sexualidad, propiciaron una literatura constante en la que la idea de una pasividad femenina se cuestiona a tal grado que se crearon personajes femeninos cuya conciencia de sexualidad la despojó de su aire virginal. De esta manera, la feminidad se componía por la dicotomía entre la *mujer frágil* “asociada a la maternidad, asexual, etérea” (Chaves, 2000: 29), y la *mujer fatal*, como promesa de satisfacción sexual.

⁹ Véase al respecto el artículo de Haroldo, “Misión del Feminismo. Mujer en las sociedades modernas” publicado el 11 de mayo de 1901 en *El diario del hogar*. En este se critica a los partidos liberales por seguir los modelos anglosajones y pretender instruir a la mujer en órdenes fuera del hogar.

¹⁰ El único momento de placer para la mujer era el orgasmo, constituyente necesario según la medicina de principios de siglo para la procreación; sin embargo, con los adelantos en el campo de la sexualidad se descubrió que este no era necesario, por lo que también fue normado.

Respecto a las condiciones médicas de la época véase los trabajos de Pedro Felipe Morlau (1858). *Higiene del matrimonio o el libro de los casados*. Madrid: M. Rivadeneyra; Olivia López Sánchez (2007). *De la costilla de Adán al útero de Eva. El cuerpo femenino en el imaginario médico y social del siglo XIX*. UNAM, para el caso mexicano; a Yvonne Knibiehler (2005). *Cuerpos y corazones*. En Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres en Occidente*. Taurus.

¹¹ Por ejemplo, del primero se pensó que era una “prodigiosa esfera de la perpetuidad de la especie [...], determina los atributos físicos [...], preside á todas sus funciones, la que desarrolla las modificaciones de su instinto, en fin la que manda é influye imperiosamente en sus pasiones, gustos, apetitos, ideas, propiedades é inclinaciones [...]. De manera que la brillantez de los dotes morales y físicos de la muger, debe considerarse como en razon directa con el desarrollo del centro sexual que fija sus destinos” (De Viguera, 1827: 16).

La mujer frágil es la exaltación de la entrega femenina al matrimonio (y por ende a la procreación), a las virtudes, al hogar donde salvaguardará al hombre del terrible mundo exterior que carcome su alma. En las publicaciones decimonónicas, ya sea de arte, urbanidad, de sociedad, la mujer era un modelo:

La mujer debía estar dotada de atributos como el amor, el sacrificio, la entrega, la sumisión, la abnegación, la resignación, la espiritualidad [...], debía ser romántica y soñadora pero, llegado el caso, firme ante los problemas y las tragedias domésticas, siendo capaz de apoyar al marido en sus tribulaciones mundanas y de preservar la paz y tranquilidad dentro del hogar (Speckman, 2005: 61).

La fragilidad de este tipo femenino radica en la pasividad, en el aníñamiento concebido por la mente masculina que lo dotaba de toda permisibilidad para volverse su guardián, guía y protector. Este tipo femenino era perpetuamente virgen aun cuando estuviese casada; los impulsos sexuales en ella constantemente aparecían reprimidos, pues, de externarlos y hacer gala de la sensualidad o deseo erótico, la conferirían a la demonización.¹²

Otra característica está en la invalidez femenina. Ya sea bajo la premisa de la enfermedad -invalidez física-, ya dentro del ostracismo -invalidez de acción-, la mujer aparecía confinada a la debilidad. La percepción de este tipo de mujer se daba desde la contemplación; el hombre la admiraba por su cuerpo demacrado, en virtud de su aura virginal, y la idealizaba más por la nula incidencia de pensamiento, de arrobo ante las pasiones, lo que la convertía en un cadáver mudo, intocable, incorruptible. Como lo explica Bornay (2001: 72), esta era “Una apariencia de debilitamiento físico, de vigor disminuido, casi de constante desmayo representaba para muchos el colmo de la feminidad, e incluso era el reflejo de suma espiritualidad, de una ‘santa disposición del alma’”.

¹² Una de las imágenes más empleadas está en la equiparación de la mujer a la naturaleza, por concebirla como un “útero infinitamente receptivo y abrigo de semillas de una tierra abrasadora” (Dijkstra, 1994: 82). Con esto, la mujer frágil es una flor, un cuerpo convertido en pasividad dentro de una belleza descomunal; un cuerpo-flor, representante de la virginidad, la pureza y el encanto.

La contraparte a la mujer frágil, cuya explosión se da con mayor reconocimiento que en otras épocas, es la mujer fatal cuya sexualidad activa,¹³ cargada de inteligencia, misticismo, crueldad y sensualidad le servirán para someter al hombre. Para Erika Bornay (2001), los referentes literarios los encuentra en el Esteticismo y el Decadentismo. Ambos se unen en el afán de refinamiento, en la ausencia de compromiso social, en la conciencia de crisis. Los primeros intensifican la experiencia artística en sí mismos, mientras que los segundos exploran una sensualidad morbosa que se intercepta con el homosexualismo, las perversiones, las ciencias ocultas y la apariencia andrógina femenina. La imagen de la mujer fatal, hija del delirio y el frenesí carnal, se describe

como una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como de color verde. En síntesis, podemos afirmar que en su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones.

En lo que concierne a sus más significativos rasgos psicológicos, destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal (Bornay, 2001: 115).

La definición de Bornay permite reconocer las generalidades de este arquetipo; sin embargo, es Mario Praz (1999) quien establece las rúbricas más importantes del mismo. Para el italiano la imagen de la mujer fatal se localiza en el ideal exótico y el ideal erótico. El exotismo lo sitúa en la fantasía fuera del tiempo y el espacio del artista quien busca en lo remoto la felicidad de sus sentidos; en tanto que el ideal erótico se imbrica a este exotismo para exteriorizar la naturaleza sensual. El éxtasis de esta combinación es la vibración de los sentidos “donde los más desenfrenados deseos pueden desahogarse y las más crueles imaginaciones asumen forma concreta” (Praz, 1999: 362).

¹³ Aunque se le da mayor reconocimiento durante el siglo XIX, la mujer fatal, como indicó Mario Praz (1999), no es exclusiva de este periodo; las formas discursivas que la nombran datan de la biblia, con Lilith, Eva, Dalila y Salomé y los mitos griegos con personajes como las Harpías, Pandora, Circe, teniendo presencia en el renacimiento y la época isabelina.

Aunque el nombre varíe, estas proscriptoras del ideal femenino mantienen como característica primordial el “doblega[r] al héroe masculino, que ve caer así sus sueños de trascendencia” (Chaves, 1997: 87); por ello, la desobediencia de estas mujeres era generalmente castigado con la muerte o la perversión total. Sin embargo, dada las variedades de estas mujeres, ¿es posible adscribirlas a todas como parte de un solo cúmulo, sin que en ellas existan diferencias trascendentales? En realidad, la historia de las mujeres fatales no es siempre la misma. Las características textuales enuncian otros patrones discursivos por los cuales es posible encontrar mujeres con una sexualidad activa cuyo final no es la degeneración sino la liberación de un estancamiento perpetuo.

Brújula rosa marinera*

Los géneros literarios desde la antigüedad han sido denominados como lírico, épico y dramático; concepciones de las que emanan las estructuras del texto, el tipo de estética al que pertenecen, el momento histórico en el que se inscribieron. Sin embargo, como lo señala Michal Glowinski (2002), la dificultad de clasificación depende justamente de la pluralidad de criterios, de las propiedades típicas concebidas como parte de un género, de la funcionalidad misma del género dentro de su contexto. Hablar entonces de géneros literarios provoca una discusión que no incumbe del todo en este trabajo, pero sí aporta una orientación suficiente para reconocer que en la postulación de un género discursivo se debe tomar a consideración que el discurso se ‘cristaliza’ en un género literario (Glowinski, 2002: 98), adquiriendo con ello una formalización que incluye tanto la construcción en el lenguaje como en el ordenamiento de los argumentos.

De ahí que retome a Mijaíl Bajtín (2005) quien destaca cómo los géneros están compuestos de enunciados que son las piezas clave de la composición de un discurso y provocan unos/otros sentidos a partir de la producción de cada hablante. Por lo tanto, los enunciados, advierte el teórico, no pertenecen sólo a un

* *Nocturno Rosa*, Xavier Villaurrutia

individuo sino a la comunidad de hablantes quienes lo reconfiguran en cada acto; con esta idea de no pertenencia de la palabra a un solo hablante destaca que el enunciado debe concebirse con cierta conclusividad la cual asegurará la respuesta del otro (2005: 266).¹⁴ En este carácter de respuesta, el enunciado expone un sin número de posibilidades no sólo de las palabras sino de los sentidos que explotan gracias a la intencionalidad del hablante y los cambios generados en el lenguaje de su época. Esto lo caracteriza el autor como construcción híbrida, la cual se da por la mezcla de “dos enunciados, dos maneras de hablar, dos estilos, dos «lenguas», dos perspectivas semánticas y axiológicas” (Bajtín, 1989: 121).

Entonces, el género discursivo se define tanto por la intención del sujeto discursivo como por la actitud que se toma frente al objeto del discurso, lo cual lleva a que se seleccionen los elementos compositivos (Bajtín, 2011: 45). Sin embargo, como advierte Isolda Carranza (2012), los géneros pueden presentar incrustaciones, alternancias e hibridaciones genéricas, con lo cual la organización del discurso se transforma de un momento a otro debido al embalaje cultural en el cual se creó. Así visto, el género establece relaciones, diacrónicas o sincrónicas, que abren los grados de acercamiento o distancia entre los géneros. Aparecen así productos cuya característica es vehiculizar un discurso -continuum discursivo-, lo mismo que aquellos marginales que se alejan del canon.

Derivado de la propuesta dialógica del enunciado, es posible entrever los textos como macroestructuras (ME) conformada a partir de otras macroestructuras;¹⁵ de cada divergencia se desprenden otras macroestructuras o estructuras locales que se subdividen en microestructuras. Esta propuesta la tomo de Teun A. van Dijk (1992), que implica tanto la unión de las estructuras

¹⁴ El otro es aquel a quien se responde, con el que se dialoga ante lo ya dicho y en quien se asegura este carácter inmediato de respuesta no sólo a los discursos del pasado sino a aquellos que podrían llegar a complementar o discutir lo expuesto. La presencia del otro es definitiva en la concepción de discurso para Bajtín puesto que en él se reconoce lo que el individuo es. A partir de esta disparidad de pensamientos nos acercamos a una conclusividad puesto que un ‘yo’ no aparece sin en el ‘otro’ como posibilidad.

¹⁵ En el caso de esta investigación, como textos con ME’1 (textos sáficos) y ME’2 (textos del safismo).

gramaticales como la semántica del texto. El autor propone estudiar los textos como una macroestructura (un todo temático), compuesta por una serie de macroestructuras menores (subtemas insertos dentro del tema) y de microestructuras (estructura superficial del texto), de las cuales el lector oyente emplea una serie de estrategias denominadas microrreglas, es decir, una reconstrucción mental con que se reduce la información compleja. De esta reducción aparecen las macroproposiciones, entendidas como parte del significado del texto en cuanto al sentido global (van Dijk, 1980: 84).

De esta manera, la macroestructura es una estructura abstracta que permite reconocer la serie jerarquizada de proposiciones unificadas dentro de un texto para dotarlo de un sentido global. Esto involucra no sólo el reconocimiento intuitivo de esas proposiciones (temas) sino a cómo se reconstruye la información en cada una de ellas; dado que la macroestructura no se refiere únicamente a un texto en específico, sino que puede abarcar más de uno en tanto mantenga el sentido global pues “una macroestructura determinada puede, en principio ‘basarse’ en un número infinitamente grande de textos ‘concretos’. Una macroestructura define un conjunto de textos, a saber, todos los textos que tienen el mismo significado global” (van Dijk, 1992: 63).

Concebir un texto como macroestructura conlleva cuatro funciones discursivas: a) la organización de la información según la retórica y estilística de cada autor; b) la reducción de los textos a una serie de macroproposiciones cuya finalidad deriva en c) la construcción de nuevos significados dentro de la macroestructura; y d) en la cual, además de establecer un sentido global en sí mismo, permite la construcción de una superestructura a partir de la creación de un sistema de categorías y reglas que co-definen un comportamiento lingüístico hasta convertirlo en un convencionalismo, ya sea sintáctico o cuasi-sintáctico, es decir, semántico y pragmático (van Dijk, 1992: 144).

Un texto es una macroestructura en tanto sea coherente lineal y globalmente. Esto supone que dentro del GDS cada poema, además de otorgar el

significado global, también explica parcialmente su importancia o relevancia a través de su microestructura; es decir, la correspondencia entre las oraciones y las relaciones de conexión que dan coherencia y consistencia temática a través de las macroproposiciones de cada texto.

Por su parte, para el análisis de los enunciados y macroproposiciones de los textos sáficos, me sirvo de la *Teoría de la valoración*, derivada de la Lingüística Sistémico Funcional.¹⁶ La LSF concibe el lenguaje como una herramienta de opciones a disposición de los hablantes/escritores dentro de un contexto social. El lenguaje, por lo tanto, representa un recurso para construir significados interrelacionados entre sí en una red estructurada del sistema de lengua, es decir “un sistema complejo que posee la propiedad formal de estar estratificado en niveles, estratos o (sub)sistemas funcionales que tienen entre sí una relación jerárquica y constitutiva” (Ghio y Fernández, 2008: 18).

Ahora bien, la postura de la LSF se basa no sólo en la elección de un término por otro sino en la visión del texto como producto –“un texto es el producto de su entorno y funciona con él”– y como un proceso –“texto es significado y significado es opción, una corriente continua de selecciones, cada cual en su entorno paradigmático de lo que pudo haberse significado (pero que no se significó)” (Halliday, 2014: 179)–, un evento de intercambio de significados, en el cual se unen la gramática, el discurso y el contexto social. Los tres componen distintos niveles de abstracción, forman capas de lo que denominan red de significados provenientes de la interacción social. Por ende, la situación comunicativa, los términos y los sentidos de un texto constituyen una evolución a la par de la cultura en que se han creado.

El punto de partida de esta teoría es la ‘metafunción’ del lenguaje, entendido este como un rasgo integral dentro del componente de significado que subyace en la arquitectura del lenguaje (Halliday & Matthiessen, 2014), subdividido en tres metafunciones proyectadas en la cláusula: ideacional,

¹⁶ En adelante LSF.

interpersonal y textual. El ideacional se relaciona a la interpretación de la experiencia del mundo, bien exterior o interior; el interpersonal con la negociación de las relaciones sociales, cómo interactúan y los sentimientos que comparten; y los textuales con el flujo de información, es decir, la forma en que los significados ideacionales e interpersonales se distribuyen dentro del texto (Martin & Rose, 2009: 24).

El análisis de las metafunciones parte del contexto de situación, rango donde se materializan las relaciones entre la estructura semántica y el entorno social. Para Halliday (2014: 33) tiene tres constituyentes: i) la acción social (campo), ii) la estructura de papeles (tenor) y iii) la organización simbólica (modo); estos son determinantes de los significados ideacionales, interpersonales y textuales. El campo se refiere a la actividad que se lleva a cabo y los propósitos a los que sirve dentro de esta actividad. En él se determinan los patrones de *transitividad*, término para definir los recursos gramaticales con que se construye la experiencia del significado ideacional. Este especifica la experiencia humana como un *proceso* en el que interviene un actor como *participante* activo y las *circunstancias* del proceso. Por su parte, en el tenor se analizan los *roles de los participantes* en la situación donde existe un intercambio y/o demanda de servicios; es decir, el hablante busca en el oyente una acción o una respuesta. Existen dos tipos: i) los roles de la actividad socio semántica (institucionales, de poder, de equidad o inequidad, de contacto, los sociométricos que relacionan el afecto positivo, negativo o neutral) y los valores de dominio entre interactuantes (Halliday & Matthiessen, 2014: 33). Por último, en el modo se especifican los recursos textuales empleados a partir de los significados ideacionales e interpersonales y que conllevan al flujo de información, de ahí que se focalice la organización de los mensajes según su estructura y cohesión.

En la LSF el sistema de transitividad permite que el hablante represente en la cláusula su experiencia a cerca de los fenómenos del mundo (Halliday & Matthiessen, 2014: 213). Dentro de este sistema las categorías semánticas son representadas de tres maneras dentro de la cláusula: el proceso (el grupo verbal);

los participantes (grupos nominales) y las circunstancias (frases preposicionales o grupos adverbiales). El proceso es el núcleo en el cual intervienen los participantes y las circunstancias. Dentro de los seis grupos en que se catalogan los procesos (material, relacional, mental, verbal, conductual y existencial), los mentales expresan la percepción de los fenómenos, los materiales los cambios que ocurren en el mundo y en los relacionales se indica la relación entre las entidades. Aunque los procesos mentales representan los pensamientos, creencias o presunciones para dotar de notoriedad la experiencia de las personas, esta no sólo se desarrolla en él, sino que puede irradiarse –proyectarse– en todo el texto a forma de significado sociosemiótico (Halliday & Matthiessen, 2014: 43).

De la función interpersonal se desprende la *Teoría de la valoración*, iniciada por J. R. Martin, que se encarga de estudiar cómo y con qué fines los hablantes adoptan una postura hacia el contenido de sus enunciados.¹⁷ La valoración, en este sentido, se interesa tanto en la puesta en escena de los sentimientos y valores del hablante o escritor, como en las relaciones de alienación que construye con sus hablantes o lectores potenciales (p. 2), con quienes adoptan una postura heteroglósica dispuesta a reconocer, responder, ignorar, anticipar, entre otros, los valores que representan.

La valoración se organiza en tres dominios interactuantes: la actitud (*attitud*), el compromiso (*engagement*) y la graduación (*graduation*). En el recurso actitudinal se evalúan los sentimientos, es decir, la forma en que los hablantes reaccionan emocionalmente a un acontecimiento, a personas o a cosas (Martin & Rose, 2003: 26). Por su parte, el compromiso se ocupa de las actitudes que se toman en torno a las opiniones en el discurso; en otras palabras, se reconoce que la comunicación verbal es de tipo dialógica en cuanto establecer la apertura ideológica del autor a través de la integración de otras voces (Martin & White, 2005: 92). Por último, la semántica de la graduación, también vista desde el

¹⁷ Para Halliday, la metafunción interpersonal se basa en el intercambio de bienes y servicios, mientras que en Martin la información se mueve hacia la negociación de los sentimientos (Hood y Martin, 2005).

dialogismo, posibilita ver si los hablantes/escritores se alinean fuertemente o no en la valoración del discurso (Martin & White, 2005: 94).

Los anteriores dominios se ramifican. El sistema actitudinal se compone del afecto, los juicios y la apreciación. El afecto es la dimensión emotiva donde se expresan los sentimientos bien sean positivos o negativos, tales como la alegría o la tristeza, el interés o el desinterés, etc. (Martin & White, 2005: 42); además, estos se presentan de forma directa o implicada, esta última a partir de la inferencia indirecta (Martin & Rose, 2003: 29). Estos se encuentran, gramaticalmente hablando, en la construcción de oposiciones entre procesos mentales y estados relacionales; en los emocionales participan tanto el *emoter* (sujeto que experimenta el sentimiento) como el *trigger* (fenómeno desencadenante).

Por su parte, los juicios se dan a comportamientos de acuerdo con varios principios normativos; se realiza en dos periferias: por una parte, están los juicios de *estima social*, derivados de la admiración (aspecto positivo) o la crítica (aspecto negativo), y los de *sanción social*, comportamientos que se aprueban o condenan. Los primeros se observan como estimación de normalidad (lo especial de una persona para ser clasificado como afortunado-desafortunado), capacidad (las capacidades de alguien de tipo vigoroso-débil) y la tenacidad (cuan independiente o dependiente es alguien). Respecto a los de sanción social o moral, estos se vinculan a las normativas del Estado o la iglesia, con penas y castigos contra quienes no cumplen con la reglamentación legal o moral (Martin & White, 2005: 52 y ss.). Los juicios aparecen generalmente con procesos relacionales. En otro punto se encuentra la apreciación, explicada como valoración social a fenómenos sociales o naturales. Estos se categorizan en reacción (relacionada con el afecto), composición (percepción de las cosas) y valuación (opinión) con sus respectivas clasificaciones.

En lo que respecta al compromiso Martin y White (2005) parten de la noción de que un texto es dialógico en cuanto a que lo dicho/escrito revela la influencia de lo que anteriormente se ha dicho/escrito, por lo que los hablantes participan en

las respuestas de otros; en otras palabras, si hay una alineación de pensamiento, si están en contra, indecisos o neutrales con los discursos previos. Con ello, se pretende saber, además, si la posición del hablante/escritor resulta novedosa, polémica o problemática o si es susceptible a cuestionarle o rechazarle (p. 93). Dentro de la categoría de compromiso explican que los textos pueden ser monoglósicos o heteroglósico, distinción que ayuda a establecer si se niega la referencia a otras voces o puntos de vista o si permiten el dialogismo. Los textos heteroglósicos los categorizan en dialógicamente expansivos, aquellos cuya emisión toma en cuenta posiciones dialógicamente alternativas, y los dialógicamente contractivos porque actúan para desafiar, defender o restringir el alcance de las alternativas vocales (Martin & White, 2005: 102).

Por último, la gradación describe cómo los hablantes gradúan o disminuyen el impacto de sus emisiones. En la gradación se categorizan estas emisiones según la fuerza o el foco. Según la fuerza, la actitud posibilita la intensificación de los significados evaluativos a través de intensificadores, el léxico actitudinal o las metáforas con los cuales se comparan las cosas o los sentimientos sobre algo o alguien. En la dimensión de foco se suavizan o agudizan las categorías de elementos que no tienen gradación.

Finalmente, empleo también la noción de metáfora de Paul Ricoeur. Para el autor, la metáfora no se queda en la palabra –en un nivel semántico– ni el simplismo del cambio de sentido en tanto ello la reduciría a un adorno (Ricoeur, 2001: 68); más bien se mueve en el espacio del discurso pues decir “otra cosa” es atravesar el sentido interno hacia uno externo del lenguaje. En otras palabras, la palabra sigue siendo necesaria para entender el sentido del discurso, pero esta se ancla en un enunciado que es, al final de cuentas, la unidad del discurso y donde se introduce la significación (p. 98). Pero esta significación no es fortuita. La metáfora, explica, es construida, una “instancia del discurso” (p. 132) en la cual hay una clara intención por parte del locutor –movimiento dialéctico–, quien busca unificar su pensamiento con el contexto o con los posibles contextos en que se

encuentre; por lo tanto, la metáfora, si es una habilidad, lo es del pensamiento (p. 111).

Ahora bien, en cuanto al concepto de metáfora es necesaria definirla como un procedimiento en el cual se describe el mundo, una emoción, un sentimiento, una situación, etc. y cuyo funcionamiento será el simbolizar esta concepción por medio de otra a través de un vínculo entre los términos; es decir, en la metáfora se busca generar una proximidad entre ambas realidades –conflicto o tensión entre lo semejante y lo diferente–, pero que al final de cuentas generará una fusión de sentido (p. 265).¹⁸ Así, en la metáfora se busca una interpretación dentro de lo que Ricoeur denomina un “estilo hermenéutico” con el cual la interpretación se mueve entre los campos de lo metafórico y lo especulativo, entendido este último como una “búsqueda del lugar en el que «aparecer» significa «generación de lo que crece» (p. 409); que entiendo como encontrar los sentidos ocultos dentro del discurso, en este caso mayoritariamente poético.

De estos postulados divido la tesis en tres capítulos. En el primero represento la visión general de Safo durante el siglo XIX; parto para ello de las traducciones de sus poemas con la finalidad de dotar de un marco contextual con el cual se demuestre la fascinación no sólo por la obra de la lesbiana, sino también por el cuestionamiento de su sexualidad. Aunado a lo anterior, destaco la traducción de las *Heroidas* de Ovidio, principalmente la “Carta XV” cuya trascendencia reside en trazar las directrices de los enunciados iniciales del GDS y que se ramifican en la imagen de dolida amante, de sensualidad y de erotismo.

Para la primera ramificación me centro en el drama trágico *Safo* de María Rosa de Gálvez (1804), “Los cantos de Safo” y “El salto del Leúcales” de Carolina Coronado (1843), “La muerte de Safo” de Joaquín Téllez (1855), “Safo” de José María esteva (1860), la tragedia Safo de Víctor Balaguer (1891), “Habla Safo de sus tres amores” de Santiago Argüello (1900), “El adiós de Safo” de Manuel Serafín

¹⁸ Existen, no obstante, metáforas muertas, aquellas que se han lexicalizado y por lo tanto naturalizado en el lenguaje. Por lo tanto, una metáfora viva es nombrada así porque “vivifica un lenguaje constituido” (p. 400).

Pichardo (1902); en la segunda anexo a los anteriores “Delirios de Safo” de Eduardo Barra Lastarria (1866), “Safo” de Antonio Zozaya (1892). En la tercera me centro en la tragedia de Balaguer, los poemas de Zozaya, Argüello, Pichardo además de agregar los poemas “Yo” y “La bestia” de Mercedes Matamoros.

En concordancia con las marcas discursivas de los poemas sáficos, es decir, creados desde la imagen de la poeta, destaco los momentos de quiebre distinguiendo la presencia de textos del safismo, aquellos donde la poeta no aparece como personaje principal, siendo así esencia de homosexualidad femenina. Por lo tanto, muestro cómo desde mediados de siglo XIX se crearon propuestas discursivas que ahondan en la entrega erótica entre mujeres. Para tal fin, subdivido los textos del safismo en: i) la presencia de textos escritos por poetisas femeninas cuyos textos pueden confundirse con la hermandad lírica del romanticismo, aunque representando metafóricamente el deseo por la otra, tal es el caso de “Un pensamiento” de María Dolores Cabrera y Heredia (1850), “Á mi amiga del alma” de Margarita Alma (1888), “Al partir” de María Concepción Jáuregui (1894); ii) la representación de Safo a inicios del siglo XX, es decir, en el auge del modernismo, en los cuales la poeta es el prototipo del homosexualismo femenino, por lo cual es fascinación masculina que se demuestra en “Ensueño de opio” de Francisco Villaespesa (1900) y “El beso de Safo” de Efrén Rebolledo (1916 [1999]); iii) caso especial son las voces femeninas modernistas que explotan la sexualidad femenina, la cual no se ciñe plenamente al erotismo entre mujeres, aunque tampoco lo niegan, esto lo particularizo en los poemas “Íntima” de Delmira Agustini (1907) y en “Otra estirpe” de 1913 para cerrar el tópico con el poema “Amor” de Juana de Ibarbourou (1919) en ellos la metaforización despliega la intimidad femenina; iv) el último punto resalta la contradicción a la hegemonía por parte de las mujeres en los poemas “Linda maestra!” de José Juan Tablada (1902) y en “La oración de Safo” de Ramón Asensio Mas (1910). En suma, en el capítulo primero hilo los enunciados que dan forma al GDS evidenciando la formulación diferenciadora de los prototipos femeninos de fragilidad y fatalidad.

Por su parte, el segundo capítulo corresponde al análisis de los enunciados; para ello, distingo las macroestructuras de los textos sáficos en macroproposiciones denominadas i) Safo doliente, ii) Safo doliente pero sensual y iii) Safo sexual. Dado que en los textos sáficos se repite el suicidio de la poeta como acontecimiento central, la triada la analizo a través del sistema de valoración que cada macroestructura local encubre. Con el fin de desarrollar la macroproposición de Safo doliente retomo los poemas de Gálvez y Coronado en los cuales se construye una imagen sin cuerpo definido; esto a raíz de que las autoras proyectan en la poeta juicios sociales a las imposiciones masculinas, evidencia directa de una contradicción a las convenciones culturales de su época e implicación de discursos heteroglósicos con que Safo y su enunciación son una voz autorizada para guiar a otras mujeres contra las maledicencias del hombre.

En la macroproposición de Safo doliente pero sensual la desarrollo en los textos de Téllez, Esteva, Barra, Balaguer y Zozaya. De ellos subrayo la transformación textual y discursiva, en principio porque los discursos dan relevancia al universo de referencia y no al sentimiento de la poeta debido al empleo casi exclusivo de la tercera persona; después porque en estos sobresale la sensualidad femenina enarbolada en la cabellera y la vestimenta que son elementos provocadores que remarcan parte de la carnalidad, así como la posibilidad del goce, y que generan otro tipo de juicios hacia la convencionalidad social.

La última macroproposición del capítulo, Safo sexual, la describo considerando la irrupción modernista, palpable en las huellas discursivas en el GDS de la cabellera y la vestimenta, y que aparecen en los textos de Matamoros y Pichardo. Dentro de esta macroproposición encuentro la construcción de discursos rebeldes en los cuales se valora positivamente la sexualidad femenina y que evidencio con el léxico feroz implementado por los autores. En ambos señalo el dialogismo entrañado en la notoria urgencia por desestimar los discursos hegemónicos del siglo y entreabrir nuevas posturas en lo referente a la feminidad y la sexualidad de estas, allende, por supuesto, a las propuestas artísticas femeninas.

El capítulo tercero lo dedico a los textos del safismo. En él me enfoco en las marcas eróticas provenientes no sólo de los textos sáficos sino también de las nuevas perspectivas de la sexualidad femenina. En el análisis detengo la postura valorativa para focalizarme en la construcción figurativa, es decir, en cómo se crean enunciados metafóricos del erotismo femenino, marcado inicialmente dentro de los parámetros del homoerotismo y que se diluye en huellas discursivas, así como en la temática en cada uno de los poemas. Para generar un análisis concreto, fragmento los temas en a) el cuerpo como flor, b) implicaciones sáficas, c) belleza perversa y d) invitación sexual.

La macroproposición del cuerpo como flor la localizo en los poemas de Argüello, Rebolledo e Ibarbourou. En ellos destaco la expresión erótica desde el cuerpo en tanto estos llegan a una fase de transformación hacia el hacer, por lo que proyectan una trayectoria del placer alejado del paradigma decimonónico de la condena. De esta manera, la palabra referencia al sujeto discursivo desde la corporeidad que, al tiempo, es placer compartido, existencial, potencializado en las metafóricas secuencias que encubren/descubren secreciones, olores, pulsaciones.

Por su parte, en la macroproposición de implicaciones sáficas describo cómo los enunciados no se articulan en la explicitación del cuerpo sino en la activa participación del deseo velado en los poemas de Cabrera y Heredia, Alma, Jáuregui y Agustini. En el análisis las formas de descripción como figura retórica dan pie a imágenes de un sentir amoroso con el cual se consigue un recorrido pasional que, como tales figuras, hacen “imaginar visualmente lo descrito” (Beristáin, 2013: 137) y concretizan al erotismo como posibilidad de acción.

A continuación, la macroproposición de belleza perversa la sitúo en los poemas de Villaespesa, Tablada y Asensio Mas. Considerándolos punto de escisión discursiva en estos resalto los excesos, decadentistas los primeros y modernista el último, cuyas depravadas imágenes, en el sentido de corrupción, buscan desequilibrar la noción de virginidad o de pasividad femenina que, por otro lado, también sirve para tensar los discursos emergentes del fin de siglo.

Para finalizar, la macroproposición de invitación sexual la concretizo en el segundo poema de Agustini. En este análisis los significados metafóricos como signo de transformación en el cual el safismo es modulación de la sensualidad y la sexualidad femenina. Por lo tanto, ubica en el discurso la agitación erótica como horizonte aspectual, equilibrio femenino, que condensa el recorrido del GDS en cuanto a mostrar a la mujer como sujeto gozoso para sí y para el otro. Hago una puntualización última: cada apartado lleva como nombre versos relacionados a la rosa en un juego de sentidos y dialogismo.

CAPÍTULO I.

ROSAS, ROSAS, ROSAS A MIS DEDOS CRECEN*

Soy quien muere de sed y quien derrama
El agua que le sirve de sustento,
Quien construye su gozo y su tormento,
Quien dispone los hilos y la trama.
-Carmen González Huguet

Los estudios de literatura griega coinciden al indicar que Safo pertenecía a los círculos de la aristocracia, que se casó con un rico comerciante del cual enviudó muy pronto y que tuvo una hija (Rodríguez Adrados, 2000; Hualde y Sanz Morales, 2008).¹⁹ Respecto a su biografía, sin embargo, existe una problemática específica la cual ha generado diversas teorías, especialmente por los comentarios que cuestionan su sexualidad desde la época clásica. Encontramos en algunos cómicos griegos referencias a una sexualidad desbordada y escandalosa entre las habitantes de Lesbos,²⁰ por lo que se le vinculó con la prostitución;²¹ igualmente aparecen obras donde se presenta a Safo enamorada de un joven llamado Faón quien la engaña, y desilusionada decide arrojarse desde la roca de Léucade.²²

La ambigüedad del sexo a quien dedica sus poemas amorosos, principalmente la “Oda a Afrodita”, acrecienta el debate, pues se ha interpretado como una declaración de amor entre mujeres; esto dio pie a la transposición de Safo como símbolo del homosexualismo femenino. Sin embargo, como enuncia

* El dulce milagro, Juana de Ibarbourou.

¹⁹ Fernández Merino (1884), sin embargo, desacreditó la idea de un matrimonio, y por ende la procreación de una hija, argumentado que tal consideración aparece únicamente entre algunos cómicos quienes jugaron con el nombre del supuesto marido haciendo referencia a la lujuria adjudicada a las mujeres de Lesbos (p. 14).

²⁰ En lugar de emplear el término de autores griegos prefiero la especificación de cómicos siguiendo el pensamiento de Fernández Merino (1884). Para el autor español, los cómicos están encargados de censurar la vida privada teniendo como primera facultad el herir y desacreditar aun a los más venerados nombres (p. 20s). En este sentido, cabe recordar que entre los trágicos y los filósofos no hubo alguno que no glorificase la obra de la poeta, por lo que considero la distinción totalmente acertada.

²¹ Las referencias en torno a la sexualidad de las mujeres de Lesbos aparecen en Anacreonte, fr13, Aristófanes en *Las avispas* y *Las ranas* (cfr. Morales, 2008).

²² Entre los escritores cómicos que recrean la historia de Safo y Faón se encuentran Meandro quien al parecer ayuda a deducir que Safo fue la primera en arrojarse del monte de Léucade; están también la obra de Antífanos, *Faón*, y la del cómico Platón que lleva el mismo nombre que la anterior (Cfr. Fernández Merino, 1884). Esta idea también la plantea Ovidio en sus *Heroidas*.

Marta González (2003), desde la antigüedad hasta los cristianos existió la idea de limpiar la imagen de la autora proponiendo la existencia de dos Safos;²³ bajo esta premisa se construye la imagen de una Safo educadora para comprender la unión tan cercana a las compañeras a quienes les dedicó algunos de sus versos.²⁴

Reconocida por su genio poético, la historia de la poeta está enmarcada en nebulosas que unen realidad con especulación. De esta manera, Safo se vuelve una imagen atrayente para algunos escritores hispanoamericanos del siglo XIX tanto por el rescate de su obra como por las versiones de su vida. De ambos rubros me es posible señalar que Safo sirve para analizar dos posturas conexas al precepto de feminidad que discurrieron durante este periodo: el de la mujer dolorosa y el de la mujer sensual. Como veré más adelante, en los textos en los que Safo está presente, ella oscila entre la castidad, la pureza y el amor -heterosexual- y la sensualidad como recurso inmanente; la variante esencial en este punto es el grado de acercamiento a las costumbres homosexuales que se le adjudican y cómo se construyen los discursos sáficos. Antes de dar cuenta de la presencia de Safo en la literatura hispanoamericana, considero necesario observar los distintos panoramas que de ella se tuvieron debido a las traducciones para así describir las tonalidades discursivas de los poemas en que aparece.

²³ En el léxico de la *Suda* aparece la entrada que enmarca la existencia de dos Safos, siendo una de Mitilene, casada y poeta. La otra, arpista y de la isla de Lesbos, fue la que se enamoró de Faón y al no verse correspondida se suicidó desde el Léucade (cfr. Adrados, 2000; González, 2003; Barrero, 2007; Morales, 2008). Al respecto, me parece interesante rescatar por separado el comentario de Joan DeJean (1987) para quien esta duplicación sirve para distinguir la sexualidad femenina entre la mala reputación y la respetable; además, señala, esto coacciona la diferenciación entre la sexualidad femenina y el genio poético como castigo a Safo por acercarse a la fama literaria que sólo parecía destinada a los hombres.

²⁴ Aunque la imagen de Safo educadora no se referencia en ninguno de sus poemas esta idea se concibe a partir de los textos de Ovidio y de Máximo de Tiro. La problemática al respecto se puede apreciar en "Sappho Schoolmistress" de Holt N. Parker (2003).

1.1 Y la rosa emotiva que se abría*

La controversia en cuanto a la sexualidad de Safo se puede observar desde los siglos XVI y XVII con la escuela helenista francesa que figuró como una pionera en cuanto a la traducción de las obras de la poeta. La primera traducción al respecto es de Louise Labé quien en 1555 presenta a una Safo heterosexual.²⁵ Otro texto reconocido es el de Tanneguy Le Fèvre publicado en 1660, *Abrégé des vies des poètes grecs* donde, destaca Joan DeJean, el texto de Le Fèvre plantea la idea de una Safo enamoradiza y, en cierto sentido, bisexual: “that Sappho was of a very amorous complexion, and that not being satisfied with that which other women find in the company of men who are not disagreeable to them, she wanted to have mistresses” (1989: 55n). La traducción de Jacques Du Four de La Crespelière, 1670, no se adentra a las controversias, aunque sí demuestra una traducción del fr. 31 como una “Ode de Sapho à son Amie”, aceptando con ello la idea de una homosexualidad en Safo.

Una de las traducciones más importantes es la de Anne Le Fèvre Dacier en *Les Poësies d'Anacréon et de Sapho*, de 1681. Su propuesta niega las teorías anteriores –entre ellas las de su padre– aduciendo que la tan mencionada homosexualidad de Safo no era otra cosa sino un rumor iniciado por otros poetas para desacreditar a la autora (Most, 1996: 19). Este pensamiento lo retoma Carolina Coronado en su texto “Los genios gemelos: Safo y Santa Teresa de Jesús”, publicado el 24 de marzo de 1850 en el *Semanario Pintoresco Español*, al aseverar:

En la sola oda que de los grandes volúmenes que escribió Safo respetaron los siglos, se han fijado con avidez los ojos de sus contrarios y de sus parciales para descifrar el enigma de su pasión terrible. Unos han creído hallar en cada palabra espresado distintamente el sentido de criminales deseos, y otros el amoroso delirio de una ternura insaciable (p. 90).²⁶

* Armonía de la palabra y el instinto, Julia de Burgos.

²⁵ Cfr. Tin, 2012: 419.

²⁶ En los textos citados respeto la ortografía de la época.

La influencia de esta traducción, aunada a la postulación del arrepentimiento de la poeta por los desvaríos con sus compañeras que presentó Ovidio en sus *Heroidas*,²⁷ provocaron que en distintas lenguas las traducciones de Safo impugnaran por su heterosexualidad.

La primera traducción al español de la “Oda I” y la “Oda II” pertenece a Ignacio de Luzán, 1770 y fue publicada en *El parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, tomo IV.²⁸ Luzán no relata ni da cuenta de la vida de Safo. “La Oda I” mantiene la ambigüedad del sexo del amado por lo que la voz lírica pide a Venus:

¿Quién te enoja, me acuerdo, me decias:
Quién te maltrata, ó Safo?
Si acaso de tí huye,
Sobre mí fé que luego trás de tí venga.
Si no recibe dádivas, darálas;
Y si no siente amor, amaré luego,
Y hará quanto quisieres
(Luzán, 1770: 170).²⁹

²⁷ En la carta de Ovidio aparece de la siguiente manera. Utilizo la traducción de *Un mexicano* [seudónimo de Anastasio Ochoa y Acuña] de 1828:

Ya la cándida Cidno, hermosa jóven,
Ya la grata y bellísima Anastoria
Fastidiosas me son; no ya mis ojos
De la hermosísima Atis se enamoran.

Ni ya otras ciento en fin, á quien un tiempo
Amé sobrado tierna y estremosa,
A mi pecho interesan, pues tú solo
Te arrebatáras el amor de todas.

²⁸ El trabajo de Marta González, citado con anterioridad, sirve para reconocer las variantes filológicas de las traducciones en España. Para no incurrir en equívocos, me limito a comentar las diferencias respecto al sexo del amante en la “Oda I” y, en los casos necesarios, a presentar las concepciones que de la vida de Safo tenían los traductores.

²⁹ Los versos de Safo se caracterizan en su estructura por ser estrofas sáfico-adónicas, divididos en cuatro endecasílabos y un heptasílabo. Luzán por su parte utiliza la silva, combinando los versos heptasílabos y endecasílabos. Algo que destaca es el empleo de divinidades latinas, intercambiando a Afrodita por Venus y a Zeus por Júpiter.

La segunda traducción pertenece a los hermanos José y Bernabé Canga Argüelles bajo el nombre *Obras de Sapho, Erinna, Alcman, Stesicoro, Alceo, Ibico, Simonides, Bachilides, Archiloco, Alpheo, Pratino, Menalipides, traducidas de el griego en verso castellano*,³⁰ publicada en 1797. En su introducción destacan la imagen de una Safo dolorosa ante la pérdida del amor: “La sensibilidad extrema de su corazon le ocasionó la muerte: pues habiendo concebido un vivo amor á Phaon, y no pudiendole vender á sus instancias, desesperada tentó el salto de Leucades, en donde pereció” (p. 1). Al igual que el texto de Luzán, no explicita el sexo de la persona amada:

Y tú bañada de una afable risa
 Me preguntabas por mi mal piadosa,
 Y porque tanto fervorosamente
 yo te llamaba.
 Porque tan triste en mi dolor gemia;
 Á quien tentaba enamorar, y quienes
 Mal me trataban. „ ¿Dime quien te agravia
 „ mísera Sapho?
 „ Que si te huye, volverá al momento,
 „ Dará regalos, lejos de admitirlos
 „ Y amará luego, si de amor no siente
 „ cándida llama.”
 (Canga, 1797: 5-6)³¹

Obra menos conocida es la de José Musso Valiente quien a decir de Torre Serrano realizó la traducción de las dos Odas conocidas de Safo posiblemente antes que los hermanos Canga Argüelles (2006: 554). En su traducción, Musso Valiente afirma que el amado es hombre:³²

³⁰ Una situación particular en cuanto al nombre de Safo en las traducciones la expresa Joan DeJean (1987) pues el nombre al principio se escribía doble P (Sappho), pero con el tiempo, y en aras de eliminar toda connotación a una sexualidad perversa, se comenzó a emplear el nombre con una sola ‘P’ para así eliminar cualquier implicación homosexual.

³¹ Los hermanos Canga Argüelles sí respetan las estrofas sáficas aunque emplean divinidades latinas, Venus y Jove. Traducen además la “Oda II” (fr. 31), que nombran “De sí misma”; aparece en sus traducciones la “Oda III”, llamada “Á Venus”; “Oda IV”, titulada “Á sí misma” y la “Oda V”, “De la rosa”.

³² El texto lo retomo de Esteban Torre Serrano (2006) “Los fragmentos 1 y 31 de Safo y su traducción por José Musso Valiente”.

Y al descender, suave y dulce riso
mostrando, oh diosa, el eternal semblante,
por qué te invoque –tierna preguntabas-,
qué me afligía:

“¿De ti qué espera al frenesí entregado
el pecho triste? ¿A quién armar intento
red amorosa? ¿Quién, por ventura,
Safo, te ofende?

Si de ti huye, seguirate ansioso;
si esquivo dones, dártelos ha luego;
si no te ama, te amará rendido;
y lo que mandes.”

(Musso Valiente, 2006: 555-556)³³

Mismo sentido en José Antonio Conde en 1797 con la traducción de “Oda I”:³⁴

Tus celestiales ojos
con apacible risa
me miráron, Señora,
y luego me decias:
qué tienes, qué padeces?
qué quieres, Saffo mia?
tu corazon amante
qué anhela, qué suspira?
qué persuasion deseas?
qué encantos solicitas?
quién te agravia, mi Saffo?
quién te ofende, ó esquivo?
te seguirá furioso
quien de tí se retira,
quién desdeña tus dones
pedirá los recibas,
aquel que no te amaba
que por tu amor suspira,
y lo que tú quisieres

(Conde, 2003: 286)³⁵

De las traducciones de Safo en el siglo XIX destaca la de José del Castillo y Ayensa (1832) titulada *Anacreonte, Safo y Tirteo*, traducida del griego en prosa y verso y publicada en la Imprenta Real de Madrid:

³³ Igual que los hermanos Canga Argüelles usa la estrofa sáfica y por dioses a Jove y Venus.

³⁴ El texto lo retomo del estudio de Marta González (2003).

³⁵ Conde emplea el romancillo para la estructura del poema. También utiliza a Jove y Venus.

Y tú, bañando tu inmortal semblante
 Dulce sonrisa,
 «¿Cuál es tu pena? ¿tu mayor deseo
 «Cual? Preguntabas: ¿para qué me invocas?
 «¿A quien tus redes, oh mi Safo, buscan?
 «Quien te desprecia?
 «¿Húyete alguno? Seguiráte presto.
 «¿Dones desdeña? Te dará sus dones.
 «¿Besos no quiere? Cuando tú le esquives
 Ha de besarte.”
 (Castillo y Ayensa, 1832: 185, 187)

Aunque en esta obra se mantiene el género masculino, en la traducción de la “Oda I. Á Vénus”,³⁶ llama la atención la configuración de Safo propuesta por el autor en la “Oda II” y que constituye la imagen de Safo dolorosa del siglo XIX:

Una muger como Safo, que se enagena al ver el objeto de su amor; que pierde el habla, la vista y el oído; que se abrasa, y suda y se hiela á un tiempo; que está próxima á espirar, es un objeto de ternura y compasion; pero que no excede las fuerzas, ni se sobrepone á los sentimientos de la naturaleza; y que de léjos de sorprender y arrebatarse el ánimo por su elevacion, como hacen los objetos rigurosamente sublimes, nos excita mas bien á la piedad (Castillo y Ayensa, 1832: XVI, XVII).

La segunda traducción más importante corresponde a M. Menéndez Pelayo publicada en 1878 en sus *Estudios poéticos*:

“¿Arde de nuevo el corazón inquieto?
 ¿Á quién pretendes enredar en suave
 Lazo de amores? ¿Quién tu red evita,
 Miserable Safo?
 “Que si te huye, tornará á tus brazos,
 Y más propicio ofreceráte dones,
 Y cuando esquives el ardiente beso,
 Querrá besarte.”
 (Menéndez, 1878: 2)

³⁶ En el siglo XIX la “Oda I” será nombrada como “Oda a Afrodita”, mientras que la “Oda II” se conocerá como “De sí misma” (González, 2003). Castillo y Ayensa utiliza, como se puede ver desde el título, una visión latina de la traducción de la “Oda I”, mientras que a la “Oda II” la nombra “Oda de los celos” a consideración de la pasión que él ve expresada en los versos, según lo constata en una nota al pie de página.

El autor no incurre en la problemática de las traducciones respecto a quién se dirigen los versos; sin embargo, es el prologuista, Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar, quien otorga la nota para debatir en cuanto a las voces que denuncian una veta homosexual en Safo:

Mal se avienen estos atendibles testimonios con las repugnantes liviandades que escritores de épocas muy posteriores han atribuido a Safo. Le han aplicado, encarnizándose con ella, aquel terrible dicho, acaso humorístico, de Luciano: 'No es a los hombres a quienes aman las lesbianas'. ¿Quién sabe si las acusaciones contra ella fulminadas, habrán nacido exclusivamente de su famosa oda A la amada? Esta oda es sin duda el modelo más acabado de las composiciones eróticas, pero ¡qué triste amor expresa! El amor de la sensación y no del sentimiento.

Algunos han creído que el verdadero título de esta oda no es A la amada, sino Al amado.³⁷ No sé qué pensar. Me holgaría que así fuese. No tendría, al menos, el disgusto de imaginar que la antigüedad impúdica nos ha legado una obra que, por preciosa que por su forma sea, parece precursora de la monstruosa literatura que ha producido en nuestros días la novela titulada *Mademoiselle Girod, ma femme* (Menéndez, 1878: XVII, XVIII).

Aunque el prólogo no incide en la forma dolorosa de Safo, sí establece un juicio muy importante para la época: la aparente negación a encontrarse –en el ambiente literario y social– con esas “monstruosidades” de exploración hacia otras sexualidades, femeninas o masculinas; de realizarse, quedaría desmentido el postulado heterosexual que el recato obligaba a la sociedad decimonónica y que se reflejará en la proliferación de obras en las que Safo aparece unida a la figura de Faón.

Estas versiones dan cuenta de la problemática en las primeras traducciones al español de la obra de Safo. En el aspecto estructural, se aprecia la incorrección de la métrica en las estrofas sáficas; los hermanos Canga-Argüelles, Castillo y Ayensa y Menéndez Pelayo fueron los más apegados. Igualmente se observa la variación entre las divinidades griegas y latinas.³⁸ Referente al sexo de la persona

³⁷ Pierron, *Histoire de la Litterature Grecque* aparece así en el original.

³⁸ Esto se presta a pensar que no hicieron una traducción solo del griego, sino que echaron mano tanto de versiones griegas como latinas.

amada, la conveniencia de los traductores estuvo mediada por la autocensura.³⁹ Esto resultaría benéfico, pues al no introducir el sexo femenino esgrimirán la supuesta homosexualidad de la poeta; con ello, las normas sociales, que veían en el homosexualismo una perversión, se verán congradadas ante la incomodidad de asimilar una sexualidad no normativa en Safo, figura tan importante y reconocida en el arte.

Las traducciones y los comentarios expresados por los prologuistas o autores destacan que en la tradición literaria hispanoamericana ya se unía a Safo con el homosexualismo. Esto se patentizó en las primeras traducciones de su vida a modo de fragmentos, mientras que la transformación de la poeta como emblema del homosexualismo no tendrá plenamente eco sino hasta finales del siglo XIX y principios del XX cuando a Safo se le dote de mayor sensualidad, derivando en ocasiones en el safismo.

1.2 Rosa marchita que el amante guarda*

La tradición grecolatina hereda a la literatura hispanoamericana una imagen de Safo como mujer enamorada, engañada, sufrida, suplicante, abandonada y suicida proveniente de la “Carta XV” de las *Heroidas* de Ovidio.⁴⁰ Todo ello tiene un significado esencial en la visión de lo femenino durante el Romanticismo, y de la presencia de Safo en varios textos, porque, como señala Galí Boadella (2002) en su introducción al libro *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*, “los rasgos idiosincráticos de la mujer –sensibilidad, intuición,

³⁹ Marta González (2006) señala que las traducciones de los clásicos grecolatinos han sufrido censuras o modificaciones por parte de los escritores con el fin de evitar un conflicto con las costumbres sociales, y sexuales, que los griegos pudieran provocar en la cultura española. En la mayoría de los casos empleaban una traducción adecuada a la norma española. En caso de no poder eliminar los pasajes considerados obscenos realizaban una advertencia en el prólogo o los transcribían en latín.

* Rosa marchita, Leopoldo Lugones.

⁴⁰ Ovidio es indudablemente el autor más importante para conocer la biografía de Safo desde que *Las Heroidas* fueron traducidas en el siglo XVIII por Alexander Pope (González, 2003). En la elegía se aprecia el distanciamiento con el arte, los amoríos con otras mujeres, la relación de la poeta tanto con su padre como con su hermano y la idea del suicidio.

sentimentalismo, capacidad de sufrimiento, espiritualidad– resultaban ser algunas de las cualidades más valoradas por la escuela romántica” (p. 27). El hecho de que Safo despreciara las artes por el amor, rogara por él y sucumbiera al suicidio dieron a la emoción romántica una fuente de inspiración que se adecuaba a estos conceptos de feminidad, aunque lidiaran con el fantasma del supuesto homosexualismo de la poeta. Fijo aquí mi atención exclusivamente a los pasajes literarios que entornan la aflicción y muerte de Safo, siendo estos los elementos que la caracterizan como una dolorosa.⁴¹

María Rosa de Gálvez publica en 1804 el drama trágico *Safo*. En esta obra, la autora respeta la esencia ovidiana del dolor de Safo por el abandono de Faón e introduce personajes adyacentes que aportan un calor más encarnecido al drama.⁴² En uno de los diálogos se reproduce una esencia femenina romántica:

Si tú Aristipo en juveniles años
Has llegado á gozar los embelesos
De amar correspondido; si has logrado
Las delicias que logra quien viviendo
Solo en su amante, en él se vivifica,
Lleno de amor, y de deleytes lleno;
No extrañarás que yo que así me he visto,
Piense morir quando gozar no espero
(Gálvez, 1804: 45-46).

Rasgo contundente en la visión romántica de Safo, y que la vuelve dolorosa, es la sentencia de muerte que ella ha jurado al no conseguir el amor de Faón. Encuentro este sentido en el poema “El salto de Leúcales” de Carolina Coronado de 1843:

Los brazos tiende, en lúgubre gemido

⁴¹ Retomo el término de Ramón de Campoamor, quien definió las doloras como “una composición poética en la cual se debe hallar una ligereza con el sentimiento y la concisión con la importancia filosófica” (Sueiro, 1996: 212).

⁴² El personaje de Cricias, padre de Faón, será el encargado de promover la idea del suicidio en Safo; Aristipo por su parte es un sacerdote que intentará convencer a Safo de no realizar tan cruel destino. Un joven aparece como propuesta de salvación, Nicandro, pero él se ve despreciado por la poeta. Faón representa la candidez del enamorado que también ha sido engañado; al descubrir la participación de su padre lo rechaza y sufre junto a Safo sus últimos momentos.

Misteriosas palabras murmurando;
Y el cuerpo de las rocas desprendido,
"Faon" dice, á los aires entregando.
(Coronado, 1843: 54)

Este rasgo se repite también en "La muerte de Safo" de J. Téllez de 1855.⁴³ El dolor de Safo se enfatiza al despedirse de su lira:

En su mano y su lira la cabeza
Apoyando, lamenta la fiereza
De su destino, Safo desolada (vv. 2-4).
[...]
Por el amante pérfido suspira;
Se alza, sus manos delicadas junta,
Y ciega de dolor, al mar se arroja
(Téllez, 1855: 1, vv. 12-14).

El soneto "Safo" de José María Esteva la presenta derrotada, aunque reconociendo el esplendor de su presencia:⁴⁴

Con la mirada vaga y delirante,
Seguro el paso, noble la postura,
De la roca Leucádes en la altura
Safo aparece, desgraciada amante
(Esteva, 1860: 2, vv. 5-8);

compartiendo rasgos con el final del poema de J. Téllez, la voz lírica realiza un cambio en este al jactarse del amor como premisa de la valoración que al sentimiento debe dársele:

Por su ingrato Faon tierna suspira
Y orgullosa de amarle, aunque olvidada
se arroja al mar y con su amor espira

⁴³ Publicado en *El Siglo Diez y Nueve* el 20 de julio de 1855. El periódico fue fundado en 1841 por Juan Bautista Morales y Mariano Otero. Ampliamente conocido por el carácter liberal de sus publicaciones, que "reunió a políticos-literatos de tendencia liberal como Juan B. Morales, Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez, Francisco Zarco, Luis de la Rosa, Mariano Otero, Manuel Orozco y Berra, José María Lacunza. *El Siglo Diez y Nueve* tuvo vida como periódico hasta 1896, siendo 'el más representativo de su tiempo'" (Suárez, 2005, c. p. Hernández del Ángel, 2022: 60).

⁴⁴ Publicado el 31 de marzo de 1860 en *La Sociedad*. El periódico *La sociedad periódico político y literario* comenzó a publicarse el 1 de diciembre de 1855. Los redactores del diario fueron partidarios de la monarquía y durante el Segundo Imperio se encargó de reproducir la información oficial del Diario del Imperio.

(Esteva, 1860: 2, vv. 12-14).

La tragedia *Safo* de Víctor Balaguer de 1879 presenta un soliloquio por parte de la poeta. La forma de lamentarse se contrapone a las tradiciones ya mencionadas pues, aunque el destino será igual de trágico, agrega una descripción de la pasión vivida junto a Faón:

Ser yo sin ti no es ya posible... A veces...
á veces me sucede que, dormida,
te siento junto á mi, te encuentro y toco,
con tu cuerpo quemándome mi cuerpo,
con tu carne incendiándome la carne,
mas despierto de pronto, y, loca entonces,
te busco, y me lamento... y llamo... y grito!...
(Balaguer, 1891: 307)

La conclusión de esta obra sigue siendo la misma: el mar, el sometimiento ante los dioses a quienes se ofrece por el dolor y esa súplica ante el destino a quien pide:

¡Tu abismo ábreme, oh mar, y que tu seno
mi tálamo y mi tumba á un tiempo sean!.
(Balaguer, 1891: 308)

La propuesta del dolor en “Habla Safo de sus tres amores” de Santiago Argüello precisa el padecimiento de Safo en cantos más extendidos,⁴⁵ entremezclando fragmentos de la “Oda a Afrodita” al comparar su dolor con otros personajes míticos:

Tú, Afrodita, ¡mi madre! no dejes
Que se burle de mí!... tengo miedo
De ese buitre feroz que implacable,
Va clavando su garra en mi pecho.
Me dijiste: verás, y no he visto!
Ofreciste á mis manos el cetro,

⁴⁵ Recogido en la *Revista Moderna*, 1900. La *Revista Moderna* se fundó en julio de 1898 por Bernardo Couto Castillo y Jesús E. Valenzuela; su primera época va del año de fundación hasta 1903; su última publicación es de 1911. En esta revista publicaron autores como José Juan Tablada, Alberto Leduc, Luis G. Urbina, Amado Nervo, Efrén Rebolledo. Las publicaciones de esta primera época son consistentes con el Decadentismo. Véase Porfirio Martínez Peñaloza (1981) “La Revista Moderna” en Litkav.

Y soy sierva infeliz, y me mata
 Con su torva mirada el Desprecio.
 Nadie sufre tal cual yo! Ni en su roca
 Pudo tanto sufrir **Prometeo**;
 Ni en sus áridas peñas **Andrómeda**,
 Ni las lividas furias de **Preto**,
 Ni el **Titán** angustiado, ni **Marsias**
 De dolores y envidias muriendo!
 Dame una égida, madre, y ampárame!
 Que no abrasen las llamas mi seno!
En tu carro de blancas palomas,
 Tú me puedes llevar a mi cielo
 (Argüello, 1900: 383, vv. 67-84. El énfasis es mío).

La comparación de la poeta con Prometeo, Andrómeda, Preto, Titán y Marsias la sitúa en una posición de sufrimiento pues en todos ellos se reconoce el dolor humano;⁴⁶ esta Safo está ansiosa ante la desdicha experimentada, parece desprotegida por su diosa. Sin embargo, la evocación de la “Oda a Afrodita” en

⁴⁶ Prometeo fue primo de Zeus y bienhechor de la humanidad. Dos veces engañó a Zeus para ayudar a la humanidad y, por lo tanto, fue castigado por el dios quien lo encadenó en el Cáucaso, enviando un águila a que diariamente devorara su hígado. Al ser liberado por Heracles, Zeus ordenó a Prometeo que llevase un anillo fabricado con las cadenas y un trozo de la roca en que había sido encadenado. El centauro Quirón cedió su inmortalidad al titán y este logró congraciarse con Zeus al profetizarle que no debía tener un hijo con Tetis porque este sería más poderoso que él y lo destrozaría (Grimal, 2008: 455).

Andrómeda es hija de Cefeo y Casiopea. La madre juraba ser más hermosa que todas las Nereidas, por lo que pidieron a Poseidón que la castigara. El dios envió un monstruo a asolar las tierras de Cefeo, así que este sacrificó a su hija atándola a una roca. Perseo se enamoró de la joven y le prometió a Cefeo que la liberaría si le era entregada por esposa. Perseo la liberó utilizando la cabeza de la medusa, pero antes de casarse con ella enfrentó a Fineo, hermano de Cefeo y a quien se le había prometido la mano de la joven. A él también mostró la cabeza de la Gorgona y lo transformó en piedra (Grimal, 2008: 27).

Preto es un rey de Tirinto, hijo de Abante y hermano gemelo de Acrisio. La vida de este rey estuvo marcada por la lucha encarnecida con su hermano Acrisio y las aflicciones causadas por la enfermedad de las hijas que tuvo con Estenebea. Según Grimal, Ovidio dejó una leyenda distinta de la vida de este rey en la cual Preto atacó a Acrisio, sitiándolo en la ciudadela de Argos; cuando este se presentó en auxilio de su abuelo, transformó a Preto en una estatua de piedra (p. 451).

Titán es el nombre que se utiliza para referirse a cualquiera de los seis hijos varones de Urano y Gea que perdieron el poder ante los Olímpicos (Grimal, 2008: 521).

El mito de Marsias se relaciona con Atenea pues esta creó la flauta, pero, después de la burla que Hera y Afrodita le hicieron por cómo se transformaba su rostro al tocarla, la arrojó amenazando de castigo a quien la recogiese. Marsias hizo caso omiso de la advertencia y, escuchando la bella música que la flauta producía, desafió a Apolo a producir una igual con su lira. Apolo aceptó la afrenta condicionando que el ganador podría tratar al vencido a su antojo. En un principio Marsias parecía ganar la batalla, pero Apolo la resolvió tocando la lira boca abajo, acto que Marsias no pudo realizar por lo que su castigo fue ser colgado de un pino y desollado (Grimal 2008: 334).

Argüello tiene un carácter especial. Al igual que en el original, Safo 'reclama' a la diosa por no obtener los favores tal y como lo desea,⁴⁷ lo cual tiene como resultado la exhortación para que en su "carro de blancas palomas" la una de nuevo a Faón.

Por su parte, Manuel S. Pichardo trastoca la pesadumbre de Safo en su poema "El adiós de 'Safo'" al modificar el suicidio de la poeta,⁴⁸ originada no por el abandono, sino por la conciencia de que este llegará a ocurrir por la diferencia de edad entre ellos:

¿No ves que ya me voy poniendo vieja
y tu eres, mi adorado, casi un niño?
(Pichardo, 1902: 5, vv. 27-28).

Safo sacrifica el amor y decide llevarse con ella lo que nombra la llama viva de la pasión:

Al pensar que te dejo, desvarío
Y corro hacia tus brazos, lo confieso...
Pero ya es imposible... ¡Adiós!... un beso!...
'¡El último, en el cuello, dueño mío!'
(Pichardo, 1902: 5, vv. 53-56).

Estas imágenes demuestran una configuración de Safo como una mujer llena de quejas y dolores explícitos resultantes de sus exacerbados sentimientos. Por su desmedida muestra de amor, en Safo parece encarnarse el ideal femenino del sacrificio y la entrega sin razonamiento; siendo entonces representada como la mujer del intelecto, de la gracia en el arte y la virtud de la entrega. Sin embargo, en

⁴⁷ Para Stanley (1976) la "Oda I" presenta un reclamo por parte de la poeta el cual se da gracias a la asimilación de Safo en la diosa. Esto para ella constituye una autodramatización del pensamiento y sentimiento de Safo, marca idiosincrásica de su obra (p. 319).

⁴⁸ *El adiós de Safo*, publicado en *El mundo ilustrado* el 18 de diciembre de 1902. *El mundo ilustrado* perteneció a Rafael Reyes Spíndola; el primer número se publicó el 14 de octubre de 1894. Publicaron en la revista José Juan Tablada, Manuel Flores, Amado Nervo, Rubén Darío, Enrique González Martínez, José Santos Chocano, María Enriqueta, Justo Sierra, Ramón del Valle Inclán, Ángel del Campo y Manuel José Othón. La publicación en general se dirige a un público "atraídas lo mismo por la literatura que por las modas" (pág. 48-9) en que se incluían representación de ensayos, narraciones, cuentos, artículos teatrales, reseñas literarias; de este último, explica Hellion (2008), tuvo como acierto la crítica no sólo de los propios escritores y los ensayos de crítica social de una ciudad en plena transformación (p. 49).

las imágenes de Safo dolorosa advierto una transición en cuanto a su construcción en tanto al personaje se le reconoce la sensualidad de su cuerpo. Esto la acerca a la imagen de la mujer fatal con quien su figura comparte aspectos sexualmente más explícitos sin que por ello en todos los casos devenga una sentencia ante la atracción que despide.⁴⁹ Me detengo en la sensualidad que se le atribuye a través de los discursos del siglo XIX y principios del XX.

1.3 Encendida rosa elegida*

La “Carta XV” (*Safo a Faón*) de Ovidio establece una tradición discursiva en torno a la vida de Safo; esto tiene como resultado que algunos autores reconstruyan el mismo acontecimiento de manera tal que cada uno presente una/ otra visión de la poeta. Los textos conservan cuatro aspectos más o menos constantes:

1) el enamoramiento:

Ni ya otras ciento en fin, á quienes un tiempo
Amé sobrado tierna y estremosa,
A mi pecho interesan, pues tú solo
Te arrebatáras el amor de todas.
(Ovidio, 1828: 18)

2) el ruego a Afrodita:

Y tú, Ericina Venus, adorada
De Sicilia en los montes, bella diosa
Préstame tu favor, séme propicia,
Tu poetisa soy, no me desoigas.
(Ovidio, 1828: 23)

3) el alejamiento de la lira –símbolo de la poesía en Safo:

La musa que otro tiempo me inspiraba
Para versificar, está ya sorda:
Entorpecióse con la pena el plectro,
Y á mi lira el dolor enmudecióla.

⁴⁹ La relación de Safo con la mujer fatal la abordo en el capítulo II.

* Oda V, de la rosa, Safo.

(Ovidio, 1828: 36)

y 4) el suicidio en la roca del Léucade:

Avísame á lo menos, ó inhumano,
De tu mano una linea matadora,
Que mi único remedio es muerte cierta
De Léucate buscar entre las ondas.

(Ovidio, 1828: 38)

La comunión entre estos aspectos se da con el fenómeno de adopción de la sensualidad de Safo que se convierte en el quinto y esencial elemento, el cual aparece en múltiples planos, abarcando desde el amor por Faón hasta alcanzar el erotismo extremo, principalmente en las imágenes dedicadas a la mujer como se verá en seguida.

1.3.1 De la imagen de Amor, ardiente rosa*

En *Safo, drama trágico en un acto* de María Rosa de Gálvez (1804), no aparece explícitamente un reconocimiento a la sensualidad de la poeta ni mucho menos al pasado de Safo en cuanto a sus amoríos con otras mujeres; sin embargo, llama la atención la petición que realiza:

¡Oh mugeres de Leucadia!
Vosotras que mirais en mí el exemplo
De la negra perfidia de los hombres,
Abominad su amor, aborrecedlos;
Pagad sus rendimientos con engaños,
Pagad su infame orgullo con desprecios;
Giman á vuestros pies; vengadme todas;
Humillad para siempre esos soberbios.

(Gálvez, 1804: 50)

Aunque la Safo de Gálvez ha sido examinado como parte de una manifestación protofeminista (Harden, 2011), además de una reivindicación de la mujer creadora en la sociedad (Barrero, 2007), lo cierto es que esta visión negativa del

* Al verano, Francisco de Rioja.

comportamiento masculino permite cuestionar ¿a quién amarán entonces esas mujeres? Resultaría erróneo aseverar que la obra postula la idea de que la mujer al ser despreciada por el hombre habrá de refugiarse en los brazos de otra mujer, aunque dicha idea ha perdurado en el imaginario colectivo como forma de explicación al homosexualismo femenino. Por el contrario, los últimos versos demuestran una invitación abierta que deja en claro la venganza como una forma de emular la conducta masculina que, explícitamente, ha hecho daño a la poeta.⁵⁰ De esta manera, la invitación da pie a que cada mujer adopte la posición que desea, bien con hombre o bien con mujer.

Otro aspecto por considerar es la sensualidad de la Safo de Carolina Coronado (1843) que está inmersa en la devoción, en el no nombrar la pasión con exacerbación sino a modo de reconocimiento. Esta Safo es la belleza del intelecto, de la mujer que disfruta la admiración, más si viene del amante:

¡Cómo á mis ojos inefable llanto
Gota por gota el corazón destila,
Si un instante su faz dulce y tranquila
Brilla gozosa al escuchar mi canto!...
(Coronado, 1843: 49, vv. 13-16).

El arrobo de Safo se convierte en contradicción; es entre el embeleso y el despecho una mujer terrenal que exige a la diosa una sentencia:

Amante diosa que el amor preside,
Tú la invocaste de tu fé testigo...-
Mi injuriada pasión venganza pide;
Su hollada magestad pide castigo
(Coronado, 1843: 54, vv. 13-16).

Resalta el hecho de que Gálvez terrenaliza la venganza poniéndola en manos de las mujeres; en tanto Coronado, por el contrario, da la potestad a lo divino para que sea este quien otorgue el castigo. Ambas miradas afrontan el actuar femenino: la

⁵⁰ Esto también es observable cien años después en el poema de Ramón Asencio Mas. En este, la voz lírica propugna por la venganza, un extrañamiento de la conducta dócil femenina llevada a la emulación de las propiedades masculinas de desprecio y dominación; el cambio que en este sentido aparece es que con Asencio Mas sí se deriva a la homosexualidad.

Safo de Gálvez se despliega contra lo masculino a través de esta exigencia hacia las mujeres de privar al hombre del amor, físico y espiritual, después de que ella ha sufrido el desprecio convocando a la toma de consciencia de las mujeres para que ellas se asuman y responsabilicen. Por su parte, la Safo de Coronado no toma consciencia de sí misma, tampoco se responsabiliza de sus acciones por lo que cede su destino, y el de lo femenino, a la venganza divina. Con estas primeras apreciaciones de Safo como mujer vengativa, la configuración de los discursos sáficos se transforma creando con ello nuevos paradigmas respecto a la sensualidad expresada por la voz lírica.

Los indicadores que enuncian la apropiación de la sensualidad en Safo los encuentro en “La muerte de Safo” de J. Téllez (1855), principalmente en la fijación de la voz lírica en la cabellera:

Su negra cabellera destrenzada
Cae en su seno de sin par belleza
(Téllez, 1855: 1, vv. 5-6).

lo mismo ocurre con el soneto “Safo” de José María Esteva (1860) que va más allá en la descripción:

Suelto el cabello, pálido el semblante
En desorden la blanca vestidura,
Caído y mal sujeto a la cintura
Ligero el velo de crespón flotante
(Esteva, 1860: 2, vv. 1-4).

Aparece también al inicio del poema “Delirios de Safo” perteneciente a Poesías líricas de Eduardo Barra (1866):

Safo en la cumbre del peñon, sagrado
Suelta en desorden la melena al viento,
Las crespas olas del profundo ponto
Triste contempla
(Barra, 1866: 40, vv. 1-4).

En los tres casos, la cabellera dota de atracción a la mujer; es el símbolo de la juventud, la disponibilidad, el reconocimiento de la sensualidad, así como del tiempo y de lo animal. Visto el cabello suelto, ondulante y ligero, se presentan así tres momentos de la sensualidad femenina. En el caso de Téllez, la cabellera puntualiza la belleza del cuerpo femenino, idealizado, amado y vanagloriado por el hombre; mientras que en Esteva, el fin trágico de la poeta anuncia la sensualidad antes del fallecimiento, ese placer de admirar la belleza estática e incorruptible que la muerte otorga al observador; por su parte, en Barra, la cabellera advierte la melancolía como enfermedad del fin de siglo, una forma de evaluación de los momentos anteriores, ya sea cargados de placer o de dolor. Esta tríada cataliza la concepción decimonónica de la mujer fatal que, señalada en el cuerpo de Safo, concentrará la erotización de lo femenino también hacia otras mujeres.

El monólogo de Víctor Balaguer (1891), "Safo", confiere a la poeta una sensualidad también dirigida a las mujeres; la cabellera y la ropa ligera se unen otra vez como símbolo de esta nueva visión. En este fragmento, ella habla abiertamente de las relaciones mantenidas con sus compañeras, aunque aborreciendo su pasado:

[...] y ya después, la insana
sensualidad y el báquico desorden
de las lesbianas voluptuosas fiestas.
Allí me creo aún, torpe Bacante,
mis besos prodigando y mis caricias,
mi cabellera destrenzada al viento,
mi túnica inhonesta desceñida,
con todos y con todas amorosa,
sin velo y sin pudor, teniendo en brazos
á mi Corina, nunca más hermosa,
y viendo allí, de la olorosa cera
á la chispeante luz, y de la mesa
del saturnal festín danzando en torno,
á la bastarda multitud de hetairas
pasar alegres, con sus vestes sueltas,
desnudas con sus gasas transparentes,
en turba loca y en montón revueltas
(Balaguer, 1891: 304-305).

La presencia de las mujeres en la vida de Safo, imagen consistente en la carta de Ovidio, manifiesta la apertura del género discursivo sáfico hacia otra vertiente donde la sensualidad de la mujer también se entrega a otra similar. Los tres adjetivos señalados demuestran cómo la sensualidad de la mujer se aborda desde una postura negativa en la visión masculina, en cuyo caso el lector se encuentra frente a la reprobación de la sensualidad entre mujeres, por lo que únicamente esta se glorifica con la intermediación del hombre:

Ser yo sin ti no es ya posible... A veces...
á veces me sucede que, dormida,
te siento junto á mi, te encuentro y toco,
con tu cuerpo quemándome mi cuerpo,
con tu carne incendiándome la carne.
[...]
Busco tu boca entonces, delirante,
para beber en ella con tu aliento
mi manantial de vida
(Balaguer, 1891: 307).

La importancia de esta obra radica en el reconocimiento de esa otra sexualidad atribuida a Safo, lo cual permitirá a otros autores mimetizarla en otros nombres, otros momentos y bajo otras circunstancias, como se verá en el capítulo tercero.

Así mismo, el poema “Safo” de Antonio Zozaya (1892) descubre el deseo de la poeta por disfrutar de los amores en un juego de ambigüedades al no descubrir por quién recae esa aspiración:

Diana, tras lenta marcha, su diadema
Hunde en el ancho mar; amante y sola,
Safo lanza al espacio, apasionado
Canto sublime.
-Pálida cual la cera, por mis venas
Corre fuego sutil; el sudor frío
Báñame temblorosa, espesa nube
Vela mis ojos.
'Venus eterna de dorado carro,
Hija de Jove que volaste al éter,
¡Ven a escanciar en copas de rubíes

Néctar de amores'
(Zozaya, 1892: 7-8).

La petición resulta inusual en comparación con los poemas de Gálvez y Coronado pues en este no se clama por la venganza. La presencia de Diana y Venus determinan el valor de la solicitud en la que Safo se reconoce ávida de pasión pues la primera, Diana, representa la virginidad, obviamente derrotada al enviar su diadema al mar, mientras Venus significa el apasionamiento entre los seres vivos. El ardiente canto desprendido por la poeta concretiza una sensualidad femenina sin traspiés en tanto ha sido liberada de la virginidad resguardada por Diana. Libre del claustro de la virginidad, del arrobamiento de la pasividad de su cuerpo, esta Safo glorifica la pasión física que ante ella se abre, y dejando atrás el sentido de venganza, se ofrece al disfrute y al gozo.

Por su parte “Habla Safo de sus tres amores” de Argüello de 1900 es el culmen de la sensualidad atribuida a la poeta. El poema se divide, como su nombre anuncia, en tres amores. El primero es la lira y para la voz lírica, asimilada en Safo, significa la poesía, esa gracia que los dioses le entregaron para componer las mejores melodías. Esto se demuestra con la repetición de los símbolos del *ave*:

¡Yo te adoro, sacra lira! De tus cuerdas
Vuela el pájaro gentil de la armonía:
Es el ave de la dulce nota eólica.
Que las almas soñadoras acaricia.
Todo dices ¡Oh melómana! En tus músicas!
Cual los cánticos de una alma alabastrina
(Argüello, 1900: 381, vv. I: 1-6).

El epíteto en “pájaro gentil” permite ver la relación armónica entre el cielo y la tierra, es decir dioses y poeta (Chevalier, 1986: 154), que culmina en el verso sexto con “los cánticos de un alma alabastrina”. Este otro epíteto determina la creación como un regalo divino. Pero de este don la Safo de Argüello obtiene algo más que el reconocimiento. La lira es en Safo un instrumento de composición al tiempo que una herramienta de conquista:

Tu seduces y enamoras. Con sus notas
Va arrullando tu canción sedeña y mística
(Argüello, 1900: 381, I: vv. 9-10).

Sirve para la envidia, lo mismo que para abrir los oscuros recuerdos de la poeta:

Tú sondeas el abismo, pitonisa:
El abismo de los tiempos ignorados
En que estragos hecatómbicos germinan.
Vibran besos en tus dúlcidos bordones:
Ora besos maternos, de las niñas
En los labios inviolados, ora besos
De flotantes cabelleras purpurinas,
Que se extienden y calcinan y devoran
En famélicos incendios de lascivia.
(Argüello, 1900: 381, I: vv. 24-32).

Partiendo de la imagen de la seducción dotada por la lira, la voz lírica enfatiza en la descripción de los besos. Con la hipérbole en los “besos maternos” intenta disminuir los epítetos de “labios inviolados” y “de flotantes cabelleras purpurinas”; ambas imágenes establecen la virginidad heterosexual mas no la homosexual, pues las cabelleras representan al sexo de mujeres, principalmente con la conclusión de que “se extienden y calcinan y devoran” como si fueran dos bocas abiertas.

Mientras tanto, como segundo amor aparecen las mujeres. Con ellas inicia el canto:

Oh vírgenes de Lesbos!.... Adoradas
Y encantadoras vírgenes! Vosotras
Prendéis en el fanal de mi pupila
Esa vívida lumbre de las diosas!
(Argüello, 1900: 382, II: vv. 1-4).

[...]
Cuando bajan en densos espirales,
Del cabello, las víboras, que enroscan
Sus anillos de seda en vuestro cuello:
Esas ávidas víboras que flotan
Como oscuros afluentes del Cocito,
O cual rayos de una alba esplendorosa,
Buscando sobre el seno palpitante

La miel de Hymeto en la colmena roja.
(Argüello, 1900: 382, II: vv. 9-16).

Sobresalen en este apartado Athis, Anactoria, Gyrina y Cydno, todas mujeres que forman parte del poema. A ellas la voz lírica las nombra como “ávidas víboras” que buscan satisfacerse entre sí como aparece en los dos últimos versos. Esto delata un ruego a la entrega de los cuerpos:

venid a refrescar este desierto
de mis áridos labios con las pompas
humedosas de miel de vuestros pechos!
(Argüello, 1900: 382, II: vv. 72-74)

[...]
Y los besos que sangran... Y las sangres,
Embriagantes y dulces, más que rojas!...
Y la estrechez gratísima... y el lánguido
Desmayo de la dicha enervadora....
Y el hondo frenesí que al reino vuela
Donde tiene el Delirio su corona!
(Argüello, 1900: 382, II: vv. 102-107)

En esta segunda parte el sexo mantiene su manifestación explícita. Al unir la metáfora de “colmena roja” y la derivación de palabras en sangran-sangres se observa el sexo abierto de la mujer, lugar del que desciende la sangre y que sirve como vehículo a las pasiones (Chevalier, 1986: 910). Este último beso en el sexo femenino es el del desfallecimiento –el delirio– del orgasmo, establecido en el verbo desmayo, punto último del momento amatorio.

No obstante, el tercer amor mantiene como efectiva la leyenda del romanticismo y presenta a una Safo enamorada de Faón. La dicha del primer canto y la satisfacción del segundo se eliminan por el dolor. La lira es olvidada:

en obscuro rincón ella tiene
la postura yaciente de un muerto
(Argüello, 1900: 383, III: vv. 27-28);

las amantes pasadas detestadas:

y las pobres hetairas desnudas!...

mis bacantes de ayer! las detesto!
(Argüello, 1900: 383, III: vv. 33-34),

para dar paso al clamor por Faón:

No me huyas, Faón, no me huyas!
Me devoran las llamas del pecho,
Y consúmense allí mis entrañas
En el fuego voraz del incendio
(Argüello, 1900: 382, III: vv. 1-4)

que concluye con la asimilación de Afrodita en Safo:

Que yo tengo mi Olimpo en sus brazos;
Y es Olimpo de luz, como el vuestro.
¡Qué allí beba mi néctar de diosa
En el rico festín de sus besos!...
Pero nada!... te vas, esperanza!
(Argüello, 1900: 383, III: vv. 85-89).

Safo se asume como Afrodita en la tierra al tiempo que configura a Faón como Zeus a quien está dispuesta a entregar todos los dones que posee. Si Afrodita es la diosa imantada de sensualidad, aquella cuya sexualidad está iluminada por el sol como la describe Kinsley (1989: 198), que da vida a la vida misma,⁵¹ esta Safo también se ve como la irradiación de la pasión: es la mujer convertida en diosa consciente de su sexualidad, del placer erótico del cuerpo que se asimila en Afrodita para crear el deseo en la humanidad, ofrecido exclusivamente a este otro dios que en Faón escenifica. El padecimiento final, la pérdida de la esperanza, es lo que le recuerda su aspecto terrenal, la incapacidad de cumplir sus deseos de sensualidad en Faón que sólo corresponden a la diosa.

En este sentido es posible hablar de una negación de la sexualidad terrenal de la mujer en tanto se le niega el gozo, mismo que solo puede darse en la transmutación de la mujer en la diosa. Esto conlleva a la descripción de una mujer que no se responsabiliza de su sexualidad ni de su placer pues no lo obtiene

⁵¹ Para Kinsley, Afrodita escenifica no sólo la pasión erótica, sino también la creación de la vida en tanto ella, con su poder de persuasión, evoca la procreación tanto del hombre como de la naturaleza.

plenamente si no es a través de la diosa. La obra de Argüello sostiene el continuum discursivo sobre la base de una mujer cuya sensualidad y deseos canta primero hacia las mujeres y después hacia Faón, imprimiendo en ambos casos el sentido del goce físico.

Por su parte, el poema de Manuel S. Pichardo (1902) “El adiós de Safo” consume a la poeta en la pasión no sin antes advertir la duda de:

si la que sufre es mi alma convertida
o es acaso mi carne pecadora
(Pichardo, 1902: 5, vv. 7-8);

para esta visión de Safo, la declaración del amor se anuncia en la carne lo mismo que en la conciencia:

Que llevo por igual, con sangre impresos,
Absorbiendo de un todo mi existencia,
Tu cariño ideal en la conciencia
Y tu amor voluptuoso hasta los huesos.
Ausente, no estoy sola: viva llama
Á mi pasión enardecida presta
Tu incitante recuerdo... ¡aún me resta
El olor de tus rizos en tu cama!
(Pichardo, 1902: 5, vv. 9-16).

Confirmando que las sensaciones del cuerpo son igual de importantes que la idealización del amor. Ya no sólo se canta al sentimiento sino al acto de entregarse, y en este sentido parece que es Safo en quien mejor puede elaborarse este discurso pues su leyenda contiene tanto la pureza del amor como la satisfacción que el cuerpo otorga.

Por otra parte, la obra de Mercedes Matamoros me permite retomar dos fragmentos de este engranaje de la sensualidad sáfica. El primero en el poema “Yo”:⁵²

Mi cuerpo es una sierpe tentadora,
Y en el mórbido seno se dobléga
Lánguidamente el cuello como un lirio.

⁵² Publicado en el Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga en 2003 y que aparece en Morilla (2012).

(Matamoros, 2012: 365, vv. 9-11).⁵³

La adopción de la imagen como “sierpe tentadora” remite a la tradición hebrea donde la mujer es la culpable de la pérdida del paraíso; no obstante, también se relaciona con la imagen de las “ávidas serpientes” que antes vimos como manifestación de la entrega entre iguales.

El seguimiento que Matamoros da a la imagen de la sensualidad sáfica se extiende en “La bestia”, donde la poeta despliega también la sexualidad:

¡Amémonos así! ¡Ven y desprende
De mi ajustada túnica los lazos,
Y ante mi seno tu pupila enciende!
¡Es el amor que humilla y que deprava!
¡No importa! Lleva a Safo entre tus brazos
(Matamoros, 2012: 389, vv. 9-13).

El título aprehende un indicador con el que equiparo a Safo con la mujer fatal del modernismo, la sexualidad femenina desde la animalización, principio esencial que zoomorfiza a la mujer como seña de que esta mujer fatal se alimenta del hombre. Por ello, puede decirse que una vez asumido el gozo de manera consciente la culpa desaparece. En el mismo poema, al compararse la poeta con la leona, se logra una expresión de ferocidad en el sentido sexual que lleva la figura de Safo a la exuberancia de su cuerpo:

¿No escuchas a lo lejos al sombrío
león, que con rugido apasionado
responde a la leona, en el callado
y hondo recinto de su amor bravío?
(Matamoros, 2012: 389, vv. 5-8).

⁵³ El poema tiene una variación en dos de los versos que resalto. El verso uno del primer terceto dice: “Mi cuerpo es hecho de azucena y rosa”, mientras que en el segundo terceto aparece: “¿Y aún hay quien diga que no soy hermosa?”. Morillo al respecto explica que, en la primera publicación en *El Fígaro* del 20 de julio de 1902, Mercedes Matamoros quería variar por “Mi cuerpo es una sierpe voluptuosa”, pero al parecer fue el editor del diario, Manuel S. Pichardo, quien eligió el adjetivo “tentadora”. El cambio en el segundo terceto, según lo explica Morilla a través del trabajo de Cataharina Vallejo, indicando que esta variación “implica una coquetería señal de placer por placer, y cuestiona la tradición patriarcal de la belleza femenina, además de la proximidad del posesivo ‘tu’” (2012: 368).

La sensualidad de Safo es trascendental y al mismo tiempo delicada. Como se percibe en los fragmentos pasados, algunos autores destacan su erotismo, bien ensalzándola como reconocimiento al placer, bien siendo una carga ampulosa con la que sobrevive en su ruego de amor al hombre. Sin embargo, en ocasiones su figura se entremezcla con una aparente inocencia de quien conoce el placer de su cuerpo, provocando que la desesperación sea, más que la lejanía del amante, la pérdida de esa carnalidad.

Las distintas imágenes de Safo que se han consignado en este apartado me permiten exponer cómo se configura este GDS. A partir de la figura de Safo, como se observó, se construyen discursos en torno a la sensualidad femenina que bien se explora con el hombre o con otra mujer; por supuesto, reconozco que en los discursos existe más la referencia al deseo por el hombre, pero la elaboración de estos abre las posibilidades de una afirmación del erotismo femenino cualquiera que sea su variante. Además, muestran la percepción y reorganización de la leyenda sáfica. Esto tiene como consecuencia que en estos primeros discursos exista en general, como lo denomina Isolda Carranza (2012), un *continuum* discursivo pues se repiten las instancias del amor por Faón, la muerte de la poeta y su arrepentimiento del pasado, no sin antes demostrar su sensualidad y asumir el gozo de su sexualidad.

1.3.2 En las letras de la rosa está la rosa*

En el apartado anterior observé, al menos en los textos aquí congregados, cómo el imaginario decimonónico concretó en Safo momentos decisivos de la sensualidad femenina. Sin embargo, entre cada uno de los poemas que hacen referencia a Safo aparecen propuestas literarias que cantan a esa otra sexualidad bajo metáforas diversas que no enmarcan a la poeta pero sí a la erotización entre mujeres. Con los siguientes poemas concluyo la descripción GDS, no sin antes advertir el cambio en

* El golem, Jorge Luis Borges.

la presentación de los poemas de un orden cronológico a una organización de modelos expresivos para describir la pasión entre mujeres.

1.3.2.1 Es una rosa blanca, que se abre en silencio*

Los poemas “Un pensamiento” de María Dolores Cabrera y Heredia de 1850, “Á mi amiga del alma” firmado por Margarita Alma de 1888 y “Al partir” de María Concepción Jáuregui de 1894 comparten la singular característica de estar dedicados a otra mujer; en estos, la presencia de la hermandad lírica⁵⁴ da pie a la ambigüedad al momento de interpretar los poemas más si estos se conciben, como

* Amigo, Pablo Neruda.

⁵⁴ El fenómeno de la hermandad lírica se originó en España a mediados del siglo XIX, cuando las mujeres comenzaron a ganar terreno en el ámbito literario. Según lo relata Kirkpatrick (1991), entre los factores que influyeron para la detonación de la literatura femenina, y la posterior hermandad, aparece el reconocimiento a las renombradas autoras de la antigüedad –entre ellas Safo–, en quienes veían un modelo a seguir; otro factor es el acompañamiento entre las escritoras de la época –como lo hiciera Carolina Coronado quien a través de las cartas que recibía de otras mujeres, las inspiraba y ayudaba a publicar sus poemas. El término lo reconoce Antonio Manzano Garías al recoger la correspondencia de Vicenta García Miranda y encontrar que las mujeres con quienes se escribían solían nombrarse “con el dulce título de hermana” (Kirkpatrick, 1991: 88).

Los poemas de estas “hermanas” se caracterizan por las dedicatorias en las que reconocían la inspiración de una u otra poeta. También por el sentimiento de opresión y la preocupación ante el destino femenino, uno doloroso tanto en el ámbito social –la mujer no podía romper con la imagen de devoción familiar– como intelectual. De esto último cabe resaltar la insistencia de publicaciones en las que se insta a la mujer a abandonar sus pretensiones literarias pues, como apareciera en el periódico *Correo de las damas*, con fecha de 13 de noviembre de 1833, “Una muger que consiente en ser inspirada en vez de inspirar, abdica un imperio; desciende un escalon por lo menos de su trono; cae al rango de poeta, pudiendo ser la misma poesia”.

Además de lo anterior, estos poemas relatan el deseo femenino, con lo cual, como destaca Zecchi (2002), se deconstruye el modelo del ángel del hogar en tanto se expone no sólo la erótica femenina desde una visión íntima –es decir, transformando la imagen de asexualidad del ángel del hogar hacia la sexualidad–, sino que además se ahonda en un cambio de paradigmas en torno al objeto de deseo y al sujeto poético; esto a razón de que el sujeto es una mujer que “afirma su propia subjetividad [...] forjando una identidad femenina en contraposición con la masculina” (p. 42). Respecto al objeto de deseo, la expresión de amor en estos poemas se da entre mujeres, con lo cual se excluye al hombre como objeto poético.

Esta hermandad, no obstante la fuerza con que se engendró, terminó por sucumbir a finales de siglo debido a la masculinización de la literatura, una estrategia con la cual los escritores y críticos delataban “la necesidad de mejorar los estándares estéticos de las novelas con una mayor virilidad textual” (Jagoe, 231, c.p. Zecchi, p. 36); por lo tanto, la mujer que deseaba conformar parte de la historia literaria debía masculinizar su escritura –alabar el nacionalismo y el autoritarismo masculino–, cuya consecuencia estaba en perder su autoridad como sujeto poético. Influencia para la pérdida de este espacio lo representan las novelas publicadas en la década de los setenta en las cuales la sensualidad femenina, evidenciada por esta hermandad, la enmarca en el adulterio, la prostitución, en otras palabras, en el antecedente de la mujer fatal.

en la mayoría de los casos, como parte de las amistades románticas entre las escritoras.

En el artículo “Las amistades románticas: un mundo equívoco”, Marina Mayoral (2005) destaca que el problema de la interpretación de estos poemas radica “en gran parte del uso de un lenguaje y unas fórmulas expresivas tomadas de la poesía erótica masculina” (2005: 641). Pero no todos los poemas aparecen dotados de ese lenguaje masculino que menciona Mayoral; en algunos de los casos, como veré en el tercer capítulo, la sensibilidad de la mujer explota como una necesidad por otra, lo que representa en sí una declaración emergente a una relación que va más allá de la mera amistad.⁵⁵

Vemos en el poema “Un pensamiento”, de Cabrera y Heredia que aparece dedicado a M^a. de la Concepción Ozcariz,⁵⁶ como este dista mucho de enunciar una amistad romántica como lo quiere presentar Mayoral. El tono erótico de esta declaración de amor hacia otra mujer se establece en cómo la voz lírica introduce las imágenes a modo de sinestesia provocada por los sentidos de la vista y el tacto.

La sensación corpórea juega un papel esencial pues la voz lírica fija la atención a la necesidad de un cuerpo sobre el otro. De ahí que cada uno de los cuartetos trace una trayectoria de ese cuerpo que se desea y se enmarque por los subjuntivos –modo verbal con que entreteje el deseo, la aspiración que se tiene y lo que podría suceder. En el primer cuarteto están las manos:

Si hoy, como en mejores días,
Pudiera afectuosamente
Estrechar tu mano ardiente
Con pasión entre las mías:

⁵⁵ Visión contraria a la de Mayoral es la de Barbara Zecchi, para quien las mujeres no reproducen plenamente los estándares masculinos, por lo que es posible encontrar una veta de deseo sáfico en estos poemas. En primera, porque estas poetisas emplean un “yo” poético femenino en lugar de uno masculino, como lo hacían los hombres; en segundo, porque contrario al objeto de deseo masculino, en estos poemas las mujeres tienen nombre, es decir, no se corresponden a una musa desconocida, imaginada y atemporal. El nombre las dota de sustancia, de personalidad y, por supuesto, de realidad. Argumenta, para la permisibilidad de un deseo sáfico, que la homosexualidad femenina no resultaba en una amenaza para el orden masculino.

⁵⁶ El poema aparece en el libro *Las violetas. Poesías de la señorita doña Dolores Cabrera y Heredia*.

(Cabrera y Heredia, 1850: 143, vv. 1-4).

El deseo se matiza con el adverbio *afectuosamente* como indicador de que ha habido previamente este sentimiento que brota con el roce de las manos; sin embargo, la tonalidad del deseo asciende en la declaración final pues exponen la urgencia del contacto inicial entre las manos ardientes y pasionales.

El segundo cuarteto se dirige al pecho, lugar donde se ubica el corazón, y en cuyas vibraciones de la cercanía hará sentir el primer arrebatado, de forma tal que se explícita este contacto de los cuerpos:

Si junto a tu corazón
Latiese el mío agitado,
Sintiéndose arrebatado
De alegría y de emoción:
(Cabrera y Heredia, 1850: 143, vv. 5-8)

Mantiene el tono de deseo gracias a los verbos *latiese* y *sintiéndose* como marca de esa declaración de amor, posibilidad de entrega que se descubre entre cuerpos agitados y arrebatados. Después sube hacia la cara y en ella explota el deseo:

Si pudiese contemplar
Tus ojos negros y bellos,
Y tu frente, y tus cabellos,
Arrebatada besar
(Cabrera y Heredia, 1850: 143, vv. 9-12);

La libertad de los cabellos ansiosamente buscados para besarlos parece el culmen del placer, imagen que recuerda a los cabellos-víboras de Argüello que, por una parte, describen a la mujer objeto del poema y del deseo, y por la otra, al deseo mismo. No obstante, en el último cuarteto se establece la pasión por esa otra mujer:

Y el viento hiciese mover
Tus rizos sobre la mía...
El placer me mataría,
Si es que nos mata el placer!!
(Cabrera y Heredia, 1850: 144, vv. 10-13).

En él se declara una atracción más física que espiritual que se comprende en los dos primeros versos. La voz lírica pide al viento mover las cabelleras, sí, pero el problema está al final cuando dice *sobre la mía*. Este posesivo no tiene coincidencia con los ojos, la frente o los cabellos del cuarteto anterior; a esto hay que agregarle la marca de pícaro pudor que establece con los tres puntos suspensivos finales para no indicar dónde el viento hace mover los rizos. Presenta el argumento final de esta petición con el reconocimiento del placer, el cual no las matará ya que es sólo un momento orgásmico el que vivirán.

La ausencia de la mujer deseada también aparece en el poema “Á mi amiga del alma”, firmado por Margarita Alma en 1888.⁵⁷ En él, la voz lírica asegura cómo el amor compartido entre ambas podrá sobrevivir:

Yo sé que he de volver entre tus brazos,
Yo sé que tu cariño es siempre mío,
Que nuestros dulces amorosos lazos
No podrá desunir el hado impío.
(Alma, 1888: 381)

La constante aseveración de la fortaleza del amor expresado por la autora se explica desde la metafísica con que lo enuncia. A manera de discurso platónico sabe que su alma, aun antes de llegar a la corporeidad del cuerpo, ha elegido un destino con el cual regirse y ni el hado impío las alejará.⁵⁸ Con la materialización

⁵⁷ El poema aparece publicado en *Violetas de Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 32 (15 de julio de 1888). El periódico inició sus publicaciones en 1887 con el nombre *Las hijas del Anáhuac*, en 1888 se convirtió en *Violetas de Anáhuac* bajo la dirección de Laureana Wright en su primera época y por Mateana Mirguía en su última. Fue uno de los primeros periódicos escritos por mujeres. Los temas eran variados entre ensayos literarios, literatura (cuento, novela, poesía), vida doméstica, política, ciencias, crónicas sociales, etc., destaca que la visión del periódico estaba el adentrar a la mujer hacia la vida pública, expresando también sus derechos y la necesidad de mejorar la educación femenil en México. Al respecto, véase el artículo de Lucrecia Infante Vargas (1996), “Las mujeres y el amor en Violetas del Anáhuac. Periódico literario redactado por señoras (1887-1889)”; Fanny Arango-Keeth, “Discurso libertario e imaginario político en *Violetas del Anáhuac* y en *Los Andes*”.

⁵⁸ El hado para Platón es la ley de la naturaleza humana. En la *República*, el alma elige un cuerpo que señala el genio o manera de ser con que se desarrollará; esta elección determina las inclinaciones y pasiones del futuro humano. En *Las Leyes*, cada alma tiene la posibilidad de cambiarse según su propio movimiento. Esto indica que los seres tienen la decisión de trasladarse a la virtud derrotando al vicio.

del cuerpo, entrega el amor hacia esta otra mujer a quien le confirma el gozo de su destino:

Yo sé que nuestro amor es un tesoro
Que inmaculado desde el cielo vino;
La realidad de mis ensueños de oro
Que coronó de dicha mi destino
(Alma, 1888: 381).

El amor no es una carga para la autora y mucho menos le representa un vicio o pecado, toda vez que es un amor “inmaculado que del cielo vino”; esto explícita la relación amorosa predestinada que se enmarca por el posesivo *nuestro* el cual configura el amor como un tesoro inmaculado. Por lo tanto, parece bastar el conocimiento de encontrar por fin esa otra alma con la cual comunicarse, a la cual expresarle el amor:

¡Oh, mi contento, mi ilusión, mi anhelo,
Inmensa dicha de la vida mía:
Para nosotras, el cielo abierto
De tan predestinada simpatía!
(Alma, 1888: 381)

Como el destino y el cielo las han unido no hay necesidad de desaprobación la vida o confabular contra ella. La presencia del cielo les confiere el aire de libertad para vivirse y amarse sin la mancha de un pecado, pues para ellas, “el cielo abierto” es la expresión radical de un “nosotras” que pueden amarse en libertad dada su simpatía predestinada. Lo único que espera es el retorno de las almas en unión:

Que llegue, amiga, el esperado instante
De oír tu voz apasionada y pura,
De contemplar tu poético semblante
Y arrobarme con toda tu hermosura
(Alma, 1888: 381).

Otra enunciación de la declaración femenina por el deseo hacia otra mujer emerge en el poema de María Concepción Jáuregui de 1894 quien le dedica el

poema a M.⁵⁹ La partida de la angelical María, como le nombra, provoca el sufrimiento de la autora quien se cuestiona cómo vivir sin la presencia de esta mujer:

¡Vas á partir! y en tu fatal ausencia,
¿cómo, niña, tus gracias olvidar?
Yo no puedo vivir sin tu presencia....
me hace falta tu dúlcido mirar
(Jáuregui, 1894: 735).

El tercer cuarteto expone, con su pregunta retórica, el hecho de que el sufrimiento se da por la ausencia de la mujer amada y no por el hecho de amar a otra mujer:

Dime por qué te alejas, niña hermosa,
de mí ser que te adora con delirio?
¿Qué, no contemplas la mi faz llorosa
que te revela mi fatal martirio?
(Jáuregui, 1894: 735)

Esto indica que esta ausencia es ambigua pues no se explica si es un distanciamiento espacial o un alejamiento emocional, es decir, el final de una relación sin la explicación de las razones, pero en donde aparecen las expresiones del amante suplicante por no ser abandonado. Su argumento es la adoración prodigada y el martirio que la ausencia le dará:

Qué, no veré ya más de tu semblante
esa sonrisa dulce y expresiva,
y de tus ojos esa luz radiante
con que tu ser mi corazón cautiva?
(Jáuregui, 1894: 735)

⁵⁹ El poema aparece publicado en *La Lira Michoacana* en la p. 735. *La Lira Michoacana* comenzó a publicarse en 1894 desde la imprenta de Mariano de J. Torres. Desde sus inicios se decantó por ser un periódico con el cual se realza la literatura del estado de Michoacán y del que, contrario a otros periódicos de la época, se excluye la política. En la presentación de la revista Mariano de J. Torres declara que “De un modo especial dedicamos nuestros trabajos á las señoritas; porque ellas, con la bondad que siempre caracteriza al corazón de la mujer, sabrán recibir con una sonrisa cariñosa el humilde presente que venimos rendidos á tributarlas” (p. 3). Entre sus páginas se publicaron desde poemas, obras teatrales, leyendas, biografías de michoacanos célebres hasta consejos de jardinería, cocina, pensamientos morales, entre otros.

La imposibilidad de tener cerca la sonrisa y los ojos de la amada son el conflicto de la voz lírica que no encuentra otra acción sino el rogar por su regreso:

A Dios le pediré con toda el alma
que vuelvas pronto á mis amantes brazos,
y así reobre su perdida calma
mi pobre corazón hecho pedazos
(Jáuregui, 1894: 735).

Como se ve, el sufrimiento se sigue dando por la ausencia del ser amado, pero a diferencia de la Safo primigenia, a quien le dolía el abandono de Faón, en estos poemas, es la ausencia de la amada lo que hace doblemente explícito el amor entre dos mujeres, mismo que ya se insinuaba en los versos revisados anteriormente.

El amor que estos poemas presenta podría entenderse como parte de la amistad romántica tan defendida por Mayoral y que bien identifica como modelos masculinos de los cuales muchas autoras se apropiaron. Sin embargo, al menos en los tres poemas aquí referidos, el hilo conductor entre ellos es la necesidad de la presencia de ese otro cuerpo femenino a quien le dedican los poemas. La pasión, explícitamente declarada, está presente en las tonalidades eróticas con que enmarcan el cuerpo femenino. Al fijar la atención en el cuerpo, más que en la idealización de una amistad, lo que demuestran es la importancia de recobrar la sensación de la piel que en algún momento se imprimió o se deseó tener.

Bajo esta premisa, es preciso destacar cómo para estas autoras ya no es necesario que la mujer terrenal se convierta en una diosa para vivir el amor –no como ocurría con Safo– porque este es el que llega divinizado e inmaculado a ellas para su disfrute sin culpa; es decir, es la mujer terrenal que adquiere toda la capacidad del goce amoroso.

Esto, no obstante, no significa que todas las escritoras que dedican poemas a otras mujeres experimentaron una atracción amorosa entre ellas. En todo caso, las autoras que expresan un deseo por otra mujer me parecen casos aislados que deben leerse con detenimiento para no incursionar en equívocos; para ello, considero importante comprender que entre los textos de muchas mujeres y los

modelos masculinos bien puede existir una distancia concerniente al tono emocional y volitivo con que algunas, como las aquí vistas, enunciaron un deseo hacia otra mujer.

1.3.2.2 El nombre es arquetipo de la rosa

Los poemas “Ensueño de opio” de Francisco Villaespesa de 1900 y “El beso de Safo” de Efrén Rebolledo de 1916 asimilan a Safo como emblema del homosexualismo femenino, convirtiéndola en un topoi.⁶⁰ En este sentido, lo que ellos realizan es un llamado a esta mítica mujer para crear imágenes con alusión directa a la entrega entre mujeres. Al nombrar la esencia de la sexualidad de Safo construyen discursos marginales (Carranza, 2012),⁶¹ ya que se alejan tanto de la normatividad sexual como del canon literario que en la mayor parte del siglo XIX unió a Safo con Faón para su representación, aun con las variantes dedicadas a la pasión que sintió por otras mujeres.

En “Ensueño de opio” Francisco Villaespesa dialoga en el tiempo con Teófilo Gautier, quien en su novela *La señorita de Maupin* configura la bisexualidad femenina gracias al travestismo.⁶² El ideario decadentista de Gautier le permite al español crear un ensueño misterioso y temible; un paraíso en el que configura a una mujer dual en cuyo edén convive una aparente corrupción femenina, la bisexualidad:

Sus rojos labios sáficos, sensitivos y ambiguos,
a la par piden besos de hombre y de mujer,

⁶⁰ El topoi argumentativo es un término que Ducrot explica como creencias de una comunidad o grupos que sirven como garantes en una inferencia.

⁶¹ El discurso marginal es la transgresión a las convenciones y la heterogeneidad de los géneros. Siguiendo la lectura de Carranza, que bien se unifica y consigue una mayor trascendencia a lo enunciado por Bajtín, los géneros actúan de modos dispersos con lo cual rastreamos las continuidades de un tema o un estilo. En el caso del GDS, lo que consiguen estos textos son grados de aislamiento a la idea de Safo unida a Faón, manteniendo con ello la eficacia del pensamiento común de nombrar las relaciones entre mujeres como sáficas o lésbicas.

⁶² Para De Diego el lesbianismo en los escritores decadentes es signo de monstruosidad en la cual la mujer para seducir debe travestirse pues por su condición femenina sólo puede tener acceso a la otra por medio del artificio y el engaño (2007: 88).

sintiendo las nostalgias de los faunos antiguos
cuyos labios sabían alargar el placer
(Villaespesa, 1916: 95).

El poema muestra un erotismo mítico que se refuerza con la presencia de los faunos como representación de lo abiertamente sexual. De ahí que la mujer aparezca sumamente erotizada al punto de no poder detenerse ante el deseo; por el contrario, los prolonga compartiéndose como se aprecia en el epíteto *de labios sáficos* cuya carnalidad está dispuesta para complacerse con uno u otro sexo.

La concreción de esta (bi)sexualidad se construye en términos de esta lengua roja y móvil, que recuerda, como en poemas pasados, el erotismo que se desprende a través de la lengua en movimiento. Aquí la mujer vibra ante la premisa de una sexualidad gozosa que no está determinada por la entrega hacia un sexo específico, por el contrario, concibe la atracción y el gozo con cualquiera de ellos:

De súbito su cuerpo de amor vibra y se inflama
al ver, entre los juncos, temblar como una llama
la lengua roja y móvil de algún tigre real
(Villaespesa, 1916: 96)

El otro poema de este apartado es de Efrén Rebolledo de 1916, “El beso de Safo”. El título anuncia de antemano la idea de la sensualidad femenina, de él emana el sentido sensual y homosexual del gozo. Al no dotar de un nombre a estas mujeres, y al ser de un autor masculino, la imagen de las dos mujeres entregándose no corrompe ni trastoca la moralidad, por lo que se permite ser explícito, más si se considera que la relación física entre mujeres fascina a la mirada del hombre. Por lo tanto, lo coloca como espectador en un mundo del que no tiene conocimiento, pero que al mismo tiempo le atrae y le permite experimentar del placer:

Más pulidos que el mármol transparente,
Más blancos que los blancos vellocinos,
Se anudan los dos cuerpos femeninos
En un grupo escultórico y ardiente
(Rebolledo, 1999: 297).

Si la entrega o la unión de los cuerpos femeninos es explícita, lo es también su perfección, suavidad y calidez; para la voz lírica, la unión sexual entre dos mujeres, a la que califica como “grupo escultórico y ardiente”, no es otra cosa sino el sinónimo de la perfección, por lo tanto, deseable al no ser condenado ni señalado impúdicamente. Al tratarse de una mirada fascinada ante la entrega de los cuerpos, la voz lírica requiere describirlos en términos de voracidad, de lo exuberante y lo feroz. De ahí que retome la presencia de las cabelleras, cuyo torrente habla ya de la recuperación de este símbolo que, junto con el de las serpientes (pitones), maximiza la erotización de los cuerpos femeninos, el placer y el gozo de las mujeres amándose:

Ancas de cebra, escorzos de serpiente,
Combas rotundas, senos colombinos,
Una lumbre los labios purpurinos,
Y las dos cabelleras un torrente.

En el vivo combate los pezones
que embisten parecen dos pitones
trabados en eróticas pendencias
(Rebolledo, 1999: 298).

La ferocidad de estos cuerpos femeninos denota la transgresión. Al estar representadas con atributos de fiereza se les enuncia como mujeres abiertamente carnales; la entrega de sus cuerpos fascina y hace bullir la imaginación. El cabello vuelve a jugar un papel importante como indicador de la sensualidad pues el sustantivo *torrente* crea la imagen no sólo de los cabellos que se esparcen sino de las secreciones corpóreas que se derraman en el encuentro al tiempo que el combate de los pezones explícita el erotismo del trance amoroso. El poema concluye con esta imagen:

Y en medio de los muslos enlazados,
Dos rosas de capullos inviolados
Destilan y confunden sus esencias
(Rebolledo, 1999: 298).

La inviolabilidad del sexo femenino en este discurso representa la idea de pureza en esta entrega. Nada tendrá de pecaminoso que dos mujeres se posean pues sin la penetración no existe una falta; también resalta la no necesidad del hombre para la satisfacción sexual femenina.

Concebidos estos cuerpos como perfectos en su fisionomía, lo mismo que hermosos en la entrega, en estos poemas se demuestra la fascinación de los autores por los cuerpos femeninos que se otorgan entre sí. Esta gradación del discurso sáfico representa un desenvolvimiento en el que los hombres exploran y explotan esa otra parte de la sexualidad femenina a partir de imágenes sumamente eróticas que remiten a Safo, en virtud del *topoi* que de ella se creó. En el caso de las mujeres, como se verá a continuación, no existe una reminiscencia a la poeta, sino que se elaboran metáforas más imbricadas para crear una imagen del amor entre mujeres.

1.3.2.3. De blancas flores, de purpúreas rosas

Las poetas modernistas Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou aportan al GDS una/otra visión de la sensualidad femenina. Contraria a las “amistades románticas”, y a la fascinación masculina que despiertan los cuerpos femeninos entregándose, estas autoras juegan con la ambigüedad de sus imágenes para develar, tras las palabras de la voz lírica, un discurso erótico puramente sensitivo, expectante, provocador y femenino, cuya extensión es de descubrirse plenas. En este sentido, la omisión de un amante particular tiene un papel importante pues a partir de ella se encabalgan las imágenes que dan cuerpo al safismo; este último, sirva la aclaración, no lo es en el sentido homoerótico, sino por la exposición de la sensualidad y la sexualidad femeninas. Más si se considera, reminiscencia singular, lo iniciado por la hermandad lírica cuando la mujer no es un objeto artístico sino sujeto poético, el cual escenifica la adquisición de la identidad femenina donde se habla de las emociones amorosas a forma de autodescubrimiento.

Agustini publica en 1907 el poema “Íntima”, en este la voz lírica comienza por delinear el miedo al descubrimiento de la sensualidad y a lo que el goce, en el terreno sexual, le puede dotar:

Yo te diré los sueños de mi vida
en lo más hondo de la noche azul...
Mi alma desnuda temblará en tus manos,
sobre tus hombros pesará mi cruz.

Las cumbres de la vida son tan solas,
¡tan solas y tan frías! Yo encerré
mis ansias en mí misma, y toda entera
como una torre de marfil me alcé.
(Agustini, 1907: 89)

La turbación del reconocimiento presenta en la segunda estrofa el ensimismamiento, la duda, la necesidad de reconocer las sensaciones que el alma intenta exponer pero que están resguardadas tras el cuerpo. Es decir, la voz lírica presagia que hay una contradicción entre la pureza que le supone su condición de alma femenina, y el arrebató corpóreo, aquella que le llevará a los inexplorados caminos de la sensualidad que, no obstante, también supone un alma. Al hacer explícito este sufrimiento, la desolación de irse abriendo ante sí misma, se apoya en la figura del amante:

Hoy abriré a tu alma el gran misterio;
Tu alma es capaz de penetrar en mí.
En el silencio hay vértigos de abismos:
Yo vacilaba, me sostengo en ti
(Agustini, 1907: 89).

Este amante, ambiguo e irreconocible, cuya alma “penetra” en la voz lírica, la acompaña en el tránsito de la inocencia hacia la soltura de la sensualidad; de ahí que el temor vaya perdiendo fuerza y sea capaz de sostenerse en un alma pasional y similar con quien comparte el deseo. Por lo tanto, el ser amado se definirá en la quinta estrofa:

Y sé que en nuestras vidas se produjo

El milagro inefable del reflejo...
En el silencio de la noche mi alma
Llega a la tuya como un gran espejo
(Agustini, 1907: 90).

Al introducir el reflejo como un hecho milagroso se asienta la idea expuesta líneas arriba: el ser amado es similar en alma y deseos; visión platónica de amantes especulares, en la que el amante está también lleno de deseo ante la expectante dicha de poseer los cuerpos. Por lo tanto, la imagen del reflejo convierte a los cuerpos en transporte de su aceptación erótica:

Imagina mi amor, mi amor que quiere
vida imposible, vida sobre humana,
tú sabes que si pesan, si consumen
alma y sueños de Olimpo en carne humana
(Agustini, 1907: 90)

Del cuerpo en tanto lugar sagrado como el Olimpo emanará lo sacro y será realizable en la carne humana. No hay mejor recipiendario de lo sagrado que lo humano, de tal suerte que el lugar del amor es la carne –“¡Todas las llagas del pasado ríen/ al sol naciente por sus labios rojos!”, exclama victoriosa la voz lírica. De esta manera, en el poema hay una aceptación de la sensualidad, de ahí que al final se exhorte a la intimidad que sólo les pertenece a las almas encontradas en la ofrenda de los cuerpos, cuya anticipación se dio en la primera estrofa, aquella en que promete abrirse para reconocerse y, por último, para satisfacerse, como lo atestiguan los últimos versos:

Vamos más lejos en la noche, vamos
donde ni un eco repercute en mí,
como una flor nocturna allá en la sombra
me abriré dulcemente para ti
(Agustini, 1907: 91).

Por su parte, en el poema “Otra estirpe” Agustini de 1913 patentiza la pletórica sensualidad femenina. Si en “Íntima” se asumió la posibilidad de satisfacción corpórea, en este poema se inscribe el deseo sexual, este que sin

mediaciones se abrió, no sólo con la dulzura percibida en la intimidad, sino con la fiereza de la realización.

Como preludio, la voz lírica convoca a Eros. El dios, supone la tradición, ha de guiar a los amantes, convocarlos, enternecerlos, avivarlos; sin embargo, la atribuida ceguera atestigua que la voz lírica –encarnación femenina– ha de tornarse vidente y guía en tanto ella es quien manda y sólo ella puede atravesar las puertas del placer:

Eros yo quiero guiarte, Padre ciego...
Pido á tus manos todopoderosas,
Su cuerpo excelso derramado en fuego
Sobre mi cuerpo desmayado en rosas!
(Agustini, 1913: 25)

De esta manera, convoca a los amantes –cualquiera– a que se otorguen en el amor “derramado en fuego”; es decir, un festín de placeres que los venza, los arrope y, entre todos, el de ella que yace desmayado en las rosas, *locus amoenus* creado por este deseo personificado en la mujer, pero también para ella.

Como guía de Eros, el yo poético se realiza en una ofrenda volcánica. El cuerpo –su cuerpo– se expone como espacio dotado para el placer, pero no exclusivo para el otro, sino también para sí; en otras palabras, concebido para el autoplacer:

La eléctrica corola que hoy despego
Brinda el nectario de un jardín de Esposas;
Para sus buitres en mi carne entrego
Todo un enjambre de palomas rosas!;
(Agustini, 1913: 25)⁶³

⁶³ Una versión preliminar se publicó en la revista *Caras y Caretas* de Buenos Aires el 18 de octubre de 1913. El cambio aparece en este segundo cuarteto:

Hasta mi sombra da placer. Entrego
Carne de Gloria, llama a sus radiosas
Panteras... Mi corola que hoy desplego
Guarda el nectario de un jardín de Esposas...

Esto a razón de que el amante, tercero convocado a este festín, es caracterizado como un *buitre*, ave destinada a devorar la carne de los huesos, pero también con una función de premonición (Chevalier, 1986: 205): la de vislumbrar la plenitud del erotismo femenino realizado en el enjambre de palomas. La presencia de estos animales alados encubre el sacrificio femenino: uno es la muerte de la negación sensual; la otra, al ser devorada –sacrificada para “expiar la ignorancia y la negligencia” (Chevalier, 1986: 797)– es el desprendimiento de lo terrestre, de la carne que tanto tiempo estuvo desautorizada a exponerse placentera.

De esta manera, el yo poético afirma su sexualidad, pero alejándola de la visión del sexo como procreación –de las *Esposas* enmarcada con mayúscula para enfatizar, tal como lo hacen los sustantivos propios, una sola persona o cosa, pero unificados en la mujer y el placer. En otras palabras, el poema busca validar el momento amatorio como posesión del cuerpo por y para el placer; de ahí que la voz lírica ofrezca “mi gran tallo febril” con el cual, además de ser guía del placer, se convierte tanto en receptáculo como en la creación de este:

¡Así tendida soy un surco ardiente,
Donde puede nutrirse la simiente,
De otra Estirpe sublimemente loca!
(Agustini, 1913: 25)

Ahora bien, aunque el sustantivo simiente alude al semen, la semilla, los verbos trastocan la lectura hacia el cuerpo de mujer que se configura libre y consciente de su deseo; por lo tanto, se determina desde la actividad, en la cual, además, valora la expresión de su deseo. Por su parte, la mayúscula del sustantivo *Estirpe* lo asevera: es el llamado a la pasión, al nacimiento de otra forma de amar, una en la

Aunque el fragmento atestigua el tono erótico del poema en este la carnalidad es menor: la voz lírica se presenta en plena satisfacción con su existencia, simbolizada por su sombra, que además puede entenderse como figuración de algo inexistente, irreal y cambiante. Por otro lado, al entregar la “carne de Gloria”, resuena el triunfo del momento erótico en el cual la entrega al otro, simbolizado en la pantera, puede entenderse como imagen de elegancia, fuerza, misterio.

que se eleva la pasión a través de la locura, por lo que se crea un nuevo linaje en el cual se vanagloria al deseo como forma de vida.

Por su parte, el poema “Amor” de Juana de Ibarbourou, publicado en 1919, aporta una nueva metáfora del safismo: la de la transparencia de la sexualidad, una que se manifiesta sin dubitaciones ni las turbaciones explosivas como lo hiciera Agustini. En el poema de Ibarbourou la voz lírica imprime un aire de espontaneidad y de naturalidad en la sexualidad a través de bucólicas imágenes que resultan en una alegoría perfecta para explayarse en una sexualidad que huele y es mujer:⁶⁴

El amor es fragante como un ramo de rosas.
Amando, se poseen todas las primaveras.
Eros trae en su aljaba las flores olorosas
de todas las umbrías y todas las praderas
(Ibarbourou, 1919: 157).

Esto lo encuentro en la metafórica representación de la mujer como ramo de rosas –arquetipo genérico, según lo destaca Álvaro (2013)– y que a través del verbo *es* se muestra asimilada al desenfreno. Por lo tanto, derivado de la polisemia del sustantivo *fragante*, la mujer es al tiempo aroma y fuego de la pasión, conjunción simbólica con la cual se ilumina la sexualidad desde la experiencia femenina.

Por su parte, la presencia de Eros resulta significativa: este dios funciona como vehículo de la pasión, aunque también conceptualiza esta emoción dentro de la dimensión femenina; esto se da cuando la voz lírica anuncia que este se apodera –viene– de ella:

Cuando viene a mi lecho trae aroma de esteros,
de salvajes corolas y tréboles jugosos.
¡Efluvios ardorosos de nidos de jilgueros,
ocultos en los gajos de los ceibos frondosos!

⁶⁴ La imagen de Ibarbourou del amor como flores abiertas y la esencia que estas desprenden es una reminiscencia a la diosa Afrodita, quien renueva constantemente la vida vegetal, y que también despliega el sentimiento amoroso en la humanidad.

(Ibarbourou, 1919: 157)⁶⁵

La mención de las *corolas* y los *tréboles* se corresponden al sexo femenino, abierto y con sutiles tallos intermedios, que se acompañan de los adjetivos *salvajes* y *jugosos*, en el cual ambos propician la imagen tanto del frenesí del encuentro sexual como el de las secreciones emanadas. De esta manera, la pasión se otorga desde el cuerpo de mujer, uno que se colma de la natural secreción; por ello también se celebra, se canta ante la conquista:

¡Toda mi joven carne se impregna de esa esencia!
Perfume de floridas y agrestes primaveras
queda en mi piel morena de ardiente transparencia

perfumes de retamas, de lirios y glicinas.
Amor llega a mi lecho cruzando largas eras
y unge mi piel de frescas esencias campesinas
(Ibarbourou, 1919: 158).

Pero no sólo se satura en su aroma, también lo hace en su carnalidad escondida tras la mención de las retamas, los lirios y las glicinas para consolidar la imagen de un amor que *es* mujer. Esto se presenta en el sentido primigenio del verbo *impregnar*, pues este la penetra, la fecunda, la trasluce; en otras palabras, le permite ser. Esto lleva a reconsiderar que el amor, entendido como una pulsión sexual, y que aparece enmarcado como fragante, dios dador, y que de pronto “llega”, más que llegar, se alcanza la plenitud del placer; con lo cual la mención del amor no es un epígrafe romántico e idealizado de una mujer pasiva objeto de

⁶⁵ La corola es elemento esencial dentro del GDS en tanto representa el sexo femenino. Aparece primero con Santiago Argüello (1900), cuando la voz de Safo invita a sus amantes femeninas a embriagarse de placer “[...] Que se tiñan/ los auríferos bordes, y las rosas/ de vuestros grasos labios encendidos, / ensangrienten la tez de sus corolas!” (Argüello, 1900: 382, II: vv. 37-40) y en “¡Todo el grato licor de sus corolas!” (p. 382, II: vv. 81); posteriormente con Delmira Agustini es “La eléctrica corola que hoy despego” (1913: 25, vv. 5), una que condensa la energía sexual que bulle de ella en un autoplacer, pero que también la descarga –ofrece– hacia el otro. Por su parte, en Ibarbourou, alude a la ferocidad interna del cuerpo.

A ello hay que agregarle la imagen de la corola como un nectario en que se segrega el placer despedido; alude a él Agustini: “Brinda el nectario de un jardín de Esposas” (1913: 25, vv. 6). El motivo se explica en ambas por las características estéticas del modernismo, uno desafiante y transgresor en términos eróticos y artísticos, pero que también se infunde por la hermandad lírica que, como señalé, aporta la subjetividad femenina como símbolo de rebeldía.

deseo, sino de una mujer concreta, recreada dentro de una sexualidad que se vive, se desata y se desenvuelve entre olores, secreciones y gozos.

Las metáforas utilizadas por las autoras evidencian el distanciamiento a la visión masculina que enunciaban a la mujer desde la pasividad. En el caso de Agustini, sus poemas aportan el descubrimiento, el reconocimiento y la posterior aceptación del goce sexual que no se detiene y mucho menos se minimiza pues, como apunté, la pasión y el deseo se convierten en vitalidad femenina. Este mismo sentido se encuentra en el poema de Ibarbourou, en el cual la mujer aparece en un primer plano, uno que a través de sugerentes metáforas enaltece el cuerpo femenino, sus pasiones y la dulzura de estas secreciones. Por lo tanto, el énfasis aparece en la atribución femenina que hace eco del placer fuera de ella; es decir, no se queda en la esfera de lo privado, interno e irreconocible, sino que se moviliza hacia lo externo, conocido y percibido, provocando con ello que la sexualidad femenina pueda visualizarse como complacencia plena para sí y para el otro.

Ahora bien, aunque en apariencia en estos poemas no se enuncia abiertamente una relación sexual entre mujeres, lo cierto es que en el juego de ambigüedades, traspuesta entre las palabras, lo mismo en sus sentidos, es posible encontrar imágenes en las cuales se debele el gozo entre mujeres; lo cual evidenciaría una evolución en el GDS en tanto crea otras maneras de nombrarlo sin siquiera aludirlo.

1.3.2.4 La concordia engarza rosas*

El imaginario colectivo de principios de siglo XX intenta explicar el porqué del homosexualismo femenino al cual se le asociaba a la prostitución, la ninfomanía y a los valores más bajos de la sociedad:

Las lesbianas decadentes están descritas subrayando su encanto y seducción pero también su monstruosidad, y se encuentran estrechamente asociadas a una perversidad que resulta implacable e indudable para los autores de la época

* Soledades, Luis de Góngora y Argote.

precisamente por esta huida o negación de su misión tradicional de madre y esposa, y por su pretensión de tener atributos y funciones masculinos (De Diego, 2007: 87).

En la literatura de principios de siglo XX destaco dos discursos en los cuales observo las razones para que el homosexualismo entre mujeres se presente como una cuestión adversa al tradicional deber ser de la mujer. En el primer poema, “Linda maestra!” de José Juan Tablada de 1902,⁶⁶ se une la idea de la herejía y brujería con el homosexualismo; el segundo, de Ramón Asensio Más con el poema “La oración de Safo” de 1910 se presenta una degradación de visiones en tanto hay un juego de apariencias y realidad entre el safismo y la emancipación femenina.

El poema de José Juan Tablada se recrea en la imagen pictórica y la dota de una sensualidad homoerótica:

Linda Maestra!

(Agua fuerte de Goya)

Sobre el opaco fulgor del cielo,
Tras de la harpía que se roba,
Vuela, á horcajadas sobre una escoba,
La bruja núbil, blanca y sin velo.
Dejó la virgen la tibia alcoba
Y en las angustias del raudo vuelo,
Sus blancas manos hunde en el pelo
De la meguera que se corcova...
Crispa la vieja sus secas ancas,
Luce la joven sus carnes blancas,
Sus gruesos muslos, su seno en flor.
Mientras arriba revuela un búho
Y las dos brujas cantan á dúo
Las letanías del Tentador!

(Tablada, 1902: 32).

La imagen presente es de la iniciación: la joven, aquella que vuela sobre la escoba, seduce a la virgen, Meguera y vieja. Al indicar que la joven hunde sus manos en el pelo la erotización comienza. La joven es quien se ofrece a la mayor y por ello la voz lírica fija su atención en su cuerpo: todo él se brinda para la otra, carne joven

⁶⁶ Apareció en la *Revista Moderna* el 15 de enero de 1902.

de quien busca explotar el placer. El poema se apropia del pensamiento del Medievo para explicar las relaciones homoeróticas entre mujeres: aquellas que se alejan de dios y sus rituales crean una cofradía en el que además de cantar al demonio, ofrecen para sí sus cuerpos (Beteta, 2012: 41). En esta secuencia, no obstante, el tentador es la carne de la otra, la joven, que expectante se deslinda del aura virginal para brindar su cuerpo a la otra.

En el poema de Ramón Asensio Más de 1910 la imagen de Safo se presenta como parangón de las razones por las cuales una mujer siente atracción por otra.⁶⁷ El encadenamiento de su argumento va del ideario de belleza femenina a la fealdad como razón para que una mujer se entregue a otra. Entre cada uno de ellos media la idea de un desprecio femenino sobre lo masculino que puede observarse a través de la división de argumentos. En el primero de ellos esboza la belleza:

Bajo el regio dosel de sus pestañas
sus ojos de **zahorí** resplandecían
con miradas magnéticas y extrañas
que el femenil senado recorrian.
Su nariz, incorrecta y deliciosa,
artística y grosera á un tiempo mismo,
palpitaba impaciente y temblorosa
sin poder ocultar su sensualismo.
En su boca, lasciva y codiciable,
descubrían los ojos del más necio
aquella contracción inevitable
de orgullo, de altivez y de desprecio.
Y al través de la **seda** en que envolvía
su regio cuerpo de mujer pagana,
su seno escultural se estremecía,
se esponjaba, se henchía
con la esperanza vana
de romper la prisión que le oprimía
y surgir á la clara luz del día
y mostrar su blancura soberana.

(Asensio, 1910: 7, vv. 5-24. El énfasis es mío)⁶⁸

⁶⁷ Publicado el 9 de abril de 1910 en *Madrid Cómico*. Diario festivo español en el cual colaboraron autores de renombre como Leopoldo Alas 'Clarín', José Jackson Veyan, Miguel Echegaray, Miguel Ramos Carrión y Emilia Pardo Bazán.

⁶⁸ Llamo la atención a la presentación de la voz lírica como una zahorí cuyo significado encubre dos instancias: por una parte, se refiere al vidente o con capacidades para ello; sin embargo, el término

En la descripción de la voz lírica la fisionomía sirve tanto como vehículo de fascinación como de argumento condenatorio. Lo llamativo de su cuerpo viene dado por el erotismo que imprime la voz lírica en adjetivos como *deliciosa, codiciable, regio cuerpo, seno escultural*; todos ellos exponentes de lo que no se posee y aun así se desea. La condena entonces es la alevosía con que la mujer destaca tanto en su cuerpo como por la actitud con la que se representa, ya que en este discurso la mujer busca la emancipación de todo que la ate a lo masculino.

En la segunda parte del poema resuena la voz de esta mujer. La voz lírica concede la palabra para que ella se declare la nueva Safo; en dicha correlación, se acepta la homosexualidad de Safo y con ello se le acrecienta a símbolo de liberación femenina:

Soy la moderna Safo, que ha venido
á defenderos del brutal embate
del hombre, de ese necio envanecido,
de ese infame egoísta que ha creído
que tiene que vencer en el combate.
(Asensio, 1910: 7, vv. 36-40)

La afrenta parece conveniente. En este discurso se determina la necesidad de igualdad entre hombres y mujeres, pensamiento que desde el siglo XVIII se gestó en las sociedades europeas y americanas:

también alude a quien es capaz de descubrir manantiales subterráneos. De este último significado, acentúo la analogía entre los ojos y el manantial: en ambos el sentido es de profundidad y entre ellos revelan el agua, retórica imantada en el poema a forma de correlato hacia los poemas anteriores. Así vistos, encubren/ descubren los tréboles jugosos a los que aludía Ibarbourou y, de esta manera, conllevan al nectario ofrecido en Agustini y que aquí, en vidente afrenta, exalta la temática corpórea, la capacidad de goce en el cuerpo femenino excusada en una descripción aparentemente efímera.

Por su parte, la seda vuelve a encontrarse para destacar la sensualidad femenina. En el poema de Esteva era anunciación sexual “ligero el velo de crespón flotante” (1860: 2, vv. 4); en Balaguer se describió como plenitud de la sexualidad “mi túnica inhonesta desceñida” (1879: 304, vv. 123); en Matamoros es la alegoría del brazo masculino “[...] ¡Ven y desprende / de mi ajustada túnica tus lazos” (2012: 389: vv. 9-10). En los tres casos, la túnica o la seda traslada la expectativa hacia la sexualidad, elemento de reconocimiento que se moviliza conforme la voz lírica se regodea en la explícita sexualidad, unas veces para el gozo y otras tantas para la confrontación.

yo nuestra hermosa libertad proclamo,
¡la santa libertad que Dios bendijo!
y la igualdad ante la ley reclamo,
y mis derechos, como el hombre, exijo.
(Asensio, 1910: 7, vv. 45-48)

La petición no sólo es la igualdad de derechos sino la unión entre mujeres.
Sin embargo, esta asociación femenina también tiene otro presupuesto:

Unámonos, formemos
una secta, una liga, una cruzada;
en nuestras propias fuerzas confiemos
y al hombre, antes de poco, probaremos
que no nos hace falta... ¡para nada!
Para nada, ¿lo oís? Yo os aseguro;
yo, que lo sé muy bien por experiencia;
yo, que desprecio su contacto impuro;
yo, que juzgo un peligro su existencia.
(Asensio, 1910: 7, vv. 49-57. Las cursivas son del original)

El discurso resulta indignante y peyorativo. El desprecio a la mujer que busca la igualdad se muestra en la desacreditación de su vida por medio de la sexualidad como si esta fuera cosa negativa;⁶⁹ esto a razón de manifestar dos malestares de su tiempo que están íntimamente relacionados con lo femenino: la emancipación social de la mujer y la libertad sexual. En este caso, la mujer niega su cuerpo al hombre para otorgarlo a sus similares y es desaprobada, dado a que en esos versos se concentra el tono sáfico del poema. La mala visión del cuerpo femenino que no está previsto únicamente para satisfacer los patrones masculinos –de orden, cuidado del hogar y procreación– hace que se conciba a esta mujer en un cuerpo bello pero nefando, proclive a la perdición de toda normativa social.

⁶⁹ El distanciamiento de la mujer a ese ‘destino’ impuesto por la sociedad, masculina en general, es vista como una transgresión y esto tiene como consecuencia que sea *virilizada* pues es, tomando las palabras de M^a Dolores Ramos y Teresa Vera (2002), “presentada como un sujeto castrador, única forma de superar su propia castración en el marco de los constructos sobre la Ley y el Género y de ‘las imposiciones históricas sobre la mirada del cuerpo’” (p. 8).

El tercer apartado condiciona a esta nueva Safo a los confines de la mala mujer: no sólo elige la liberación femenina sino que, además, ha despreciado al hombre. La voz lírica toma forma masculina y en ademán de apoyo enuncia:

Miré..., y entre las gentes apiñadas,
allá, en la última fila de las gradas,
tembloroso, febril, desencajado,
mirando á la tribuna consternado
y con una ansiedad devoradora,
descubrí un infeliz, un desgraciado...
¡era un pobre muchacho enamorado
de Safo, la oradora!
Ella también lo vió; firme en su puesto
le contempló con bélica arrogancia,
y volvió la cabeza haciendo un gesto
de orgullo, de desdén, de repugnancia.
(Asensio, 1910: 7, vv. 70-81)

Los lastimeros adjetivos para describir al hombre contrastan con los insidiosos referidos a la mujer en tanto los primeros crean una imagen del sufrimiento masculino en esta paradójica y terrible emancipación femenina que se transforma en la parte negativa de la humanidad.

El cuarto apartado reproduce voces masculinas que deliberan sobre el discurso promulgado por esta nueva Safo. A través de estas voces se confirma la poca importancia que el discurso tiene y las implicaciones conceptuales que del homosexualismo femenino se demuestran. A través de una voz masculina y autoritaria se asevera:

-No es el peligro, por fortuna, grave,
ni está el mal arraigado, según vemos,
y el remedio, señores, ya se sabe
que consiste en nosotros... si queremos.
(Asensio, 1910: 7, vv. 90-93)

La homosexualidad femenina es a juicio de esta voz un asunto no digno de preocupación. Los tres puntos suspensivos en la oración “si queremos” son signo de un discurso fálico y egocentrista que desprecia esta otra sexualidad puesto que

son “ellos” los que tienen no sólo el remedio, sino también la última palabra, por lo que no representa un conflicto para la sociedad. Es suficiente con que el hombre se manifieste –victorioso, sublime y ávido de pasión– para que esta olvide los extraños sentimientos que la unían a otras. La hazaña de estas voces está en la dedicación para realizar su cometido, aunque todavía queda la pregunta de qué sucederá con las demás mujeres que, al no ser hermosas como la oradora, también habrán de conquistarse. A ello se responden:

Los que tengan las fuerzas necesarias
láncense al fuego, enciendan luminarias,
combatan por el sexo y las ideas,
mas piensen antes, por razones varias,
que Safo tiene muchas partidarias,
por gusto, algunas, las demás... ¡por feas!
(Asensio, 1910: 7, vv. 102-107)

En la concepción femenina del poema considero importantes dos postulados textuales: la equiparación de la mujer emancipada a la homosexual con el fin de sustraerla de los parámetros sociales y asimilarla con la negativa carga de una mala mujer, tanto por el pensamiento que expresa como por la sexualidad conferida. El otro es la noción de la mujer que no ha sido conquistada por el hombre, por falta de belleza o carisma, es proclive a volver la cara hacia sus similares para encontrar consuelo, así como para arroparse en sus brazos.

La descripción del GDS pone en evidencia la existencia de propuestas literarias en cuanto a la erotización femenina a partir de la figura de Safo y que en algunas ocasiones derivaron en el safismo. En este sentido, Safo sirve como artificio para estructurar la sensualidad femenina y acercarse al safismo pues en su imagen coexisten, más figurativa que realmente, ambas esencias. Además, demuestran que este género discursivo es dinámico pues plantea procedimientos en los cuales se desquebraja el continuum discursivo –presente en los modelos sáficos que unieron a la poeta a la heterosexualidad, la fatalidad y el sensualismo–

para así configurar discursos marginales que se alejan del canon y enuncian al safismo como una variante de la sensualidad femenina.

Por ello, considero al GDS como la concreción de textos en los cuales las voces líricas, todas femeninas, exploran su erotismo; sin embargo, antes de ser entrega corpórea, en estos está el entramado puramente sensitivo, provisto de deseos, de ansiedades, pero no de carnalidades en sus inicios. En este sentido, el desdoblamiento en generalizaciones como las de textos sáficos y textos del safismo posibilita el estudio de las diversas operaciones discursivas en las cuales los textos transcurren de un estado de inacción a uno sexualmente activo en su entramado textual. Siguiendo esta categorización, el análisis del GDS lo realizo adoptando los postulados de la semántica textual de van Dijk (1980, 1992, 1996) por lo que examino al GDS como una macroestructura global de sentido compuesto por las macroestructuras de la sensualidad, preponderantes en los textos sáficos, y la macroestructura de la sexualidad, enraizados en los textos del safismo.

CAPÍTULO II. PRENDE EN ELLAS UNA ROSA Y SUS HECHIZOS REALZA*

Los deseos son como las nubes,
navegan por los espacios aéreos,
¿quién reconoce en el viento ligero
si son sueños o pensamientos?
-Joseph von Eichendorff.

La sensualidad incita al sexo, pero no necesariamente lo realiza. En esencia, el término alude al deleite de los sentidos, a un apartado fundamentado en la estimulación sin el elemento físico, es decir, sin que la seducción sea sexo en sí mismo. La seducción, puntualiza Baudrillard (1994), no es natural sino artificiosa; se crea en las apariencias volviéndose un proceso circular, un desafío. Es un lugar de rompimiento a las referencias sexuales donde se crean juegos de realidad y sus modelos para la simulación. Esta simulación provoca la seducción porque se define como goce próximo a aparecer, pero no concluye, sino que se revierte en tanto puede surgir como un pretexto más allá del desenfreno inicial que el deseo otorga. Por ello, lo verdaderamente seductor está en las consecuencias veladas de una realidad posible, distante, que se identifica con otras imágenes, con otros rostros, con otros cuerpos, con otros mundos posibles en los que la seducción pierde el centro de inicio, mas no sus aristas.⁷⁰

En este sentido, la seducción recae en lugares diversos. Un objeto, una persona, un sentimiento, el aparente vacío de estos, el caos, la vida, la muerte son susceptibles a seducir en tanto exista alguien dispuesto a buscarla, a mostrarse con ella y diferente ante ella; círculo irreductible de complacencia, de atracción-repulsión, de fascinación y absorción.

Safo, bajo esta premisa, fue un referente de la seducción femenina; una mujer fatal casi por antonomasia, en tanto su nombre emana sensualidad, pasión,

* Las rosas blancas, Carmen Potts de P. Uribe.

⁷⁰ El principio de la seducción, por supuesto, está en un sujeto que atribuye cierta intensidad, la cual se extiende al discurso que de este se realiza. Sin embargo, intensidad y extensión concluyen en una promesa encargada de desplegar una dimensión imaginaria que se proyecta en las diversas manifestaciones del seductor y del seducido. Intercambio por demás abrasador pues arroja a ambos en un encuentro con el otro que dentro de cada uno se identifica.

sexualidad. Los dos aspectos que la estructuran como tal en este periodo son el goce supremo con que la representan al recordar a Faón, cuya tensión desprende las primeras vetas de una sensualidad poderosa, aflorada en jardines impregnados que pletóricas sugerencias con que el cuerpo sáfico es primero doloroso para después convertirse en placentero; el segundo es el safismo como imagen de provocación, controversia –generalmente masculina–, de que la mujer puede satisfacerse también con sus similares sin por ello virilizarse, por lo que tampoco cae en la perdición y el castigo derivado de este.

En el cuerpo sáfico el recorrido textual proyecta dos tipos de expresiones que la categorizan como mujer fatal. Por un lado, cuando su historia se relató como una manifestación romántica –movida en algunos casos por la aspiración de las escritoras a realzar a la mujer para ocupar un lugar en los anales de la literatura–, la construcción de su imagen es consumida por una cierta banalización que la determina vengativa, celosa y, por lo tanto, negativa. Por el otro, es el personaje que se transforma desde una cierta tonalidad candorosa para después incendiar en su cuerpo la desnudez, el encanto de la pasión cuya expresión es permisibilidad para explorar la robustez erógena femenina que anuncia entre los pliegues de su cuerpo una/otra sensualidad.

Las conceptualizaciones de los textos sáficos –Safo vengativa y Safo sexual– coaccionan una macroestructura de la sensualidad con que se le introdujo dentro del concepto de mujer fatal; sin embargo, las marcas textuales determinan la evolución del término, por lo que es reconocible que en este personaje se cimentó un nuevo paradigma de las mujeres fatales derivado, esencialmente, de una mujer sexuada sin la degradación que las otras representan.

En este sentido, la macroestructura correspondiente a los textos sáficos puede subdividirse aún más, en tanto cada obra aporta variantes de su imagen. Por ello categorizo estos textos en tres macroproposiciones: i) Safo doliente; ii) Safo doliente pero sensual; y iii) Safo sexual. Para la tríada me enfoco en el análisis de las metáforas que se renuevan para acrecentar la valía de Safo como mujer fatal, así

como de la evaluación que de ella establecen las distintas voces líricas desde la teoría de la valoración.

2.1 O blanca rosa de un jardín borrado*

Un rasgo característico en los textos estudiados es la carente descripción del cuerpo sáfico. El anuncio de su sensualidad se diluye, casi como regla general, en el recorrido tradicional de la pasión experimentada con Faón. Si la imagen de la mujer fatal aparece regida por la voluptuosidad de su cuerpo –pechos desbordantes de pasión, caderas danzantes que invitan a la carnalidad, labios rojos y robustos que ensanchan la maldad–, la nulidad de estos aspectos podría considerarse una problemática para crear una imagen de Safo como mujer fatal. Empero, el análisis de los textos arroja rasgos específicos que introducen a la poeta dentro del arquetipo. Inicio con la Safo amorosa y doliente con una marcada prepotencia femenina en la exploración de la tragedia de María Rosa de Gálvez (1804) y el poema de Carolina Coronado (1843), donde la sensualidad no se manifiesta por la voluptuosidad sino en el intelecto: en ellas Safo *es* la poeta, por lo cual no necesita exponer rasgos de carnalidad.

2.1.1 La rosa primitiva de la ciudad que habito*

María Rosa Gálvez fue una dramaturga reconocida en su época.⁷¹ Sus obras se representaron con cierta diligencia ante la mirada no gustosa de sus contemporáneos por considerarla una intrusa dentro del ambiente teatral

* La rosa y Milton, Jorge Luis Borges.

* La rosa primitiva, Efraín Huerta.

⁷¹ Además de dramaturga y poeta Gálvez incursionó en la traducción, principalmente del francés, no sin críticas punzantes que giran en torno a la temática de las obras elegidas y el “lenguaje mestizo”, la inclusión de pocas oraciones en español que dejaban así una mayoría francesa, con que se caracterizaban las traducciones de la época, tal como lo delata la publicación del *Memorial literario o Biblioteca periódica de ciencias, literatura y artes*, número 12 en su apartado dedicado al teatro español en 1802, en las páginas 96-98.

predominantemente masculino.⁷² El teatro de Gálvez, contrario a sus colegas cuyas obras reafirman el papel tradicional de la mujer,⁷³ apunta a delatar las injusticias sufridas por las mujeres, por lo que les invita a reevaluar su papel en la sociedad (Whitaker, 2012);⁷⁴ de esta manera, se ha considerado que las mujeres descritas por Gálvez son “‘humanizadas’ [...], al mismo tiempo fuertes y débiles, osadas y miedosas” (Bordiga Grinstein, 2003: 76).

Safo, titulada *tragedia*, se presentó por primera vez en 1801 en el Coliseo de la Cruz. La construcción de la tragedia se basa en la obra de *Voyages d' Antenor en Grèce et en Asie* de Étienne F. Lantier (1797), principalmente en el capítulo XXXII, “Historie des Amours de Sapho et Phaon”. De esta obra, ha analizado Julia Bordiga (2003), la malagueña tomó algunos pasajes y los personajes de Nicandro, “basado en el de Phanor, quien va a Léucade a someterse a la famosa prueba del salto y olvidar a su amada Théano, pero allí se entera de que debe esperar su turno pues Safo lo precede a la lista”; también retoma la historia de Faón quien busca expiar los males que le provocó a su esposa Teágenes (p. 80).

Entre las novedades que aporta Gálvez está el personaje de Cricias, padre de Faón y sacerdote del templo de Apolo, que se destaca por su arrogancia y el dominio a las emociones de su hijo, quien asiste al Léucade convencido de que el dolor que le causó a Safo ha desatado la muerte de su esposa. Otro personaje novedoso es Aristipo, sacerdote del templo de Apolo quien buscará convencerla de no incurrir en un mal, bien sea recobrando la honorabilidad a través del matrimonio o en la negativa al suicidio. Respecto a la estructura, la obra se

⁷² La inclusión de la mujer en el teatro español adolecía de una marcada negatividad en tanto se consideraba que su participación, además de ser un signo de rebeldía en las mujeres, era un lugar “with its potential for instigating social change and even political upheaval, an inappropriate forum for female creativity” (Whitaker, 2012).

⁷³ Durante el siglo XIX, según lo destaca Leman Gürlek (2015), la heroína de las obras teatrales aparece idealizada bajo el rol de la mujer ángel del hogar, desvalida y con emociones exageradas. Entre las obras que destaca están la de Galdós con *La loca de la casa*.

⁷⁴ Sin embargo, no es únicamente en el papel descrito donde la autora reevalúa la situación femenina. En la “Advertencia” a *Obras poéticas*, Gálvez se encarga de reseñar su camino por la traducción al tiempo que enlaza el mérito de presentar sus tragedias originales, en las cuales reconoce el atrevimiento de su sexo por buscar “excitar los ingenios españoles” que sólo publicaban manuscritos masculinos.

organiza en un acto, con lo cual la acción transcurre desde el anochecer hasta el amanecer a través de claroscuros que le imprimen un dramatismo alegórico que abarca la naturaleza tormentosa del ambiente como la experimentada por la poeta.

El acierto principal de esta obra radica en el sufrimiento como precio de un cambio necesario en los estatutos sociales. Esto se descubre en la escenificación de un tema actual para su época –considerando esencialmente que durante el siglo XVIII comenzaron a gestarse las ideas de emancipación femenina–, en el cual Safo, en tanto héroe trágico, ocupa un lugar puramente secundario, pues su desasosiego individual conlleva a la transformación de la esfera social.⁷⁵ Su muerte como final del conflicto adquiere un posicionamiento actitudinal respecto al constructo femenino, pues establece como eje esencial su liberación, cuya realización atraviesa los estratos de insubordinación femenina que puede visualizarse como tres estadios de la seducción sáfica: el cuestionamiento al poderío masculino, al matrimonio y a la estimación de la inteligencia femenina.

2.1.1.1 Abro a la vida el alma temblorosa, cual rosa de nómades fragancias*

El cuestionamiento al poderío masculino aparece en las evaluaciones que de ella otorgan los personajes masculinos. Como primer corolario del poder que la sensualidad sáfica ejerce en los hombres encuentro, en el extremo negativo de la apreciación sáfica, las palabras de Cricias al reclamarle que:

[...] Por tí perdió la patria
El brazo de Faon; por tí su esfuerzo
Envilecido en el deleyte infame,
Ni el peligro de Atenas, ni el lamento
De este padre infeliz pudo moverle
(1804: 29).

⁷⁵ En la tragedia, el héroe representa el espécimen, el ejemplo más claro y alto de la personalidad humana, pero cuya situación es el centro de la escena para que los demás consideren también su conducta (Rodríguez Adrados, 1962)

* Flor de vida, Francisco González Guerrero.

El sacerdote manifiesta a través del epíteto *infame*⁷⁶ un juicio negativo respecto a la seducción que la poeta despierta en su hijo. Internamente, la furia contra Safo se traza en la contradicción infligida por Faón a las ordenanzas de un ciudadano griego respecto a identificarse como un guerrero dispuesto a defender a su pueblo, incluyendo por supuesto la deshonra familiar que ello acarrea.⁷⁷

Ahora bien, además de ello, las palabras de Cricias implican un juicio moral –deshonra externa– expuesto mediante una cláusula mental –“Por tí perdió la patria” (1804: 29)– que es proyectada en Safo, pues Faón como representante de la juventud masculina en lugar de procurar el poder económico y social se decanta por una aparente irresponsabilidad en brazos de la seductora poeta. Desde la visión de masculinidad, se podría considerar que Faón ha adquirido la característica femenina del ostracismo que, como señala Dijkstra (1994), proscribía a la mujer en un universo de contemplación y banalidad.

Sin embargo, el discurso de Gálvez puede verse como una evocación a la Ilustración en la cual Faón representa al hombre que lucha por obtener una libertad de conciencia respecto a los múltiples condicionamientos sociales o familiares que su sexo le representa. Con ello, rompe con la imagen idealizada del hombre que se dedica únicamente al seguimiento de las leyes para trasladarlo a uno que comienza a velar por su autonomía (Todorov, 2008); al menos hasta que cede a las órdenes de su padre y contrae matrimonio con Teágenes:

los consejos,
Y los mandatos vuestros repetidos,
Hicieron que en el lazo de himeneo
Buscase los placeres; pero en vano
La lisonjera novedad huyendo

⁷⁶ No son pocas las observaciones que en texto aparecen al respecto. Cricias nombra la seducción de Safo como “amor funesto” (p. 25); “insensato y amoroso fuego” (p. 27); “placer vergonzoso”; “en lazo criminal” (p. 30);

⁷⁷ En el mundo griego la participación en la guerra es una obligación, una cuestión moral para valorarse como un hombre de bien, tanto porque razona en la batalla interna (pasiones) como en el campo. A esto hay que sumarle el prestigio que significaba ser militar pues este se encontraba en la cúspide social, principalmente si se le clasificaba como ciudadano, ya que era el único que podía dotarse de su armamento (Garlan, 1995).

Desterró la ilusión: Safo llorosa,
Desesperada, y á mis pies gimiendo,
Mi horrible ingratitud me recordaba
Hasta en los brazos de mi nuevo dueño.
(1804: 31).

Este matrimonio otorga otra transformación de Faón, y un cuestionamiento de la crueldad masculina frente a las mujeres. Una vez que el joven se decanta por la “de otra beldad” (p. 29), como asegura Cricias, tendría que transitar de la negatividad a la positividad pues honorablemente renuncia a una pasión ilícita,⁷⁸ pero es incapaz de desprenderse del amor que la poeta le representa: “Con ninguna beldad logró mi pecho/ llenar aquel vacío que nos dexa/ el delicioso goce del deseo” (p. 31-32). Por ello, el matrimonio no lo conduce a la moralidad, tampoco lo purifica ante sí mismo; por el contrario, él se valora desde lo negativo en diversos diálogos en tanto el bien moral le fue incompatible a sus deseos, además de proferirle la desgracia. Primero por su *horrible ingratitud*, que arriba he citado; el segundo cuando la muerte de su esposa le hace buscar la muerte en el Léucade:

¡Con cuánto mas placer desde este horrendo
Precipicio buscara entre las ondas
A mi **afligido espíritu consuelo!**
(1804: 32. El énfasis es mío);

después, al enfrentarse a Nicandro una vez que Safo se ha precipitado al mar:

Ven: no me defiende:
Padre, no os opongas: **yo soy un monstruo**
(1804: 54. El énfasis es mío);

al final de la obra, cuando se enfrenta a su padre, autoridad en su vida, por el engaño y sufrimiento al que lo ha sometido:

⁷⁸ El matrimonio para los griegos es estudiado por Jean Pierre Vernant como un “contrato público y solemne, colocado bajo el patronazgo religioso de Zeus y Hera, que une a dos familias a través de un hombre y una mujer” (2003: 128); en este sentido, el matrimonio propicia la unión económica de las dos familias y la legítima descendencia.

Vos sois mi padre;
Sois un hombre cruel, cuyo secreto
A su rencor sacrificó esta vida.
Por vos, manchado de un engaño horrendo,
He sido infiel, traydor, abominable:
Ve aquí el fruto fatal de los consejos,
De los mandatos vuestros, que me obligan
A ser testigo de mi oprobio eterno.
(1804: 55. El énfasis es mío).

De esta forma, el devenir de Faón se restringe a los procesos mentales, serie de ideas emergentes de su conciencia con los cuales se autodenigra mediante epítetos como *horrible*, *monstruo*, *afligido* y *abominable* con los cuales reconoce la crueldad de sus decisiones. Esta concientización muestra una relación dialógica con Safo, de quien nacen dichos atributos pues en diversas ocasiones le nombra “hombre entre los hombres mas perverso” (p. 24), “ingrato dueño” (p. 25) “del perverso nombre odioso” (p. 27), “el más ingrato” (p. 39), “Faon ingrato” (p. 41), “pérfido Faón”, “traydor amante”, “soberbio”, “hombre perverso” (p. 44). Sin embargo, para llegar a esta caracterización compartida, la poeta transita de lo positivo a lo negativo: “nombre piadoso” (p. 24), “él era solo/ de mi ternura y mis placeres centro” (p. 40) “dulce fuego/ que inspiraba Faon”, “amable juventud”, “hermosos miembros” (p. 45). Las expresiones de la poeta acentúan las razones para la caracterización negativa pues cuando el amor prometía el embeleso eterno apareció en el joven la sombra del desprecio, magnificando así la amoralidad del actuar de Faón en tanto, cobijado por la sociedad, esto lo vuelve abiertamente desdichado; no tanto por los ruegos de la poeta, sino por descubrirse traidor a lo que amorosamente había experimentado.

Esta concientización es la que se reviste de culpa en Faón, y es la razón por la cual los dioses socorren a la poeta. Esto lo expone a su llegada a Léucades:

Pues Júpiter sin duda de su excelso
Trono lanzaba el rayo en mi ruina:
Safo, elevando el dolorido acento
Clamó por mi castigo abandonada,

Y se han cumplido sus fatales ruegos
(1804: 30-31).

Pero la ruina de Faón corresponde, más allá de las suplicas de Safo, a su contaminación ante los dioses; ⁷⁹ es decir, el joven quebrantó alguno de sus preceptos por lo cual reconoce la culpa y así mismo el advenimiento del castigo. Además, el castigo no sólo abarca al culpable sino también es difundido a su comunidad, es decir, a sus seres cercanos por permitirselo.

En este sentido, el accionar del Faón conduce a la muerte de la poeta, desobediencia de un precepto ante los dioses pues “sus votos/los dioses irritados concedieron” (p. 32), por lo que el resultado es la desdicha de Faón al reconocerse malvado, como he apuntado anteriormente, pero también trae consigo el desbordamiento de más sangre, la de Teágenes y sus compañeros:

He perdido á mi esposa: sepultada
Queda en el mar: los fieles compañeros
Que la seguian yacen sumergidos
(1804: 30).

La concientización de Faón, proveniente de la sensualidad que Safo le despertó, le permite a Gálvez cuestionar en él las actitudes masculinas de sometimiento y desprecio hacia la mujer. La altivez de este, la forma en que provocó el dolor de la mujer amante, lo vuelven asimismo desgraciado, experimentante del mismo sufrimiento en una especie de reflejo como el de ella. Por su parte, en Cricias encuentro otra sentencia según los discursos vistos: él, quien buscó someter a su hijo y a la amante a una normatividad que ellos no deseaban, al esperar la muerte de esta, también se ve desprendido de la gracia divina en tanto su hijo le desprecia al designarlo como hombre cruel.

⁷⁹ Según lo explica Mario Vegetti (1995), esta contaminación y su consecuente venganza divina, se da “cada vez que infringen los juramentos hechos en nombre de los dioses, que se derrama sangre humana, o que no se respetan las reglas del rito” (p. 297)

2.1.1.2 Sólo la rosa no es mentirosa, es rosa*

En la obra de Gálvez, la seducción sáfica posibilita el intercambio de estatutos entre hombres y mujeres, según lo delineado anteriormente, en tanto el dominio social puede ser rechazado por el hombre en miras de un deleite sensorial. De una manera similar, se perturba el concepto de matrimonio, al menos de aquel que por convencionalización y/o arreglo se realizaban; por esto, el amor de Safo y Faón se exhibe como un amor romántico en la veta subversiva, como lo destaca Singer (1992: 332): “los románticos idealizaron el amor como algo que transforma el egoísmo primordial en una unidad desinteresada con otras personas”. Esto aparece en un diálogo entre Cricias y Aristipo, donde este último intenta convencerle de salvar la vida de la poeta:

ARISTIPO

¿Y el himeneo

No **pudiera ligar** los dos amantes,

Sin que su amor hubiera excesos

De un trato **vergonzoso**? Faon libre

Lo conduce el destino al mejor tiempo

Para estorbar la desgraciada muerte

De la mísera Safo.

CRICIAS

[...] ella nunca

Quiso unirse con él por otros medios

Que los de un **torpe** amor

(1804: 34. El énfasis es mío).

Aunque las palabras de Aristipo anuncian una preocupación por la vida de la poeta, es decir, una manifestación del orden moral que su investidura sacerdotal reclama, estas más bien encubren, en la perífrasis *pudiera ligar*, otra reminiscencia del modelo ilustrado de feminidad donde el matrimonio era un destino natural que le permitiría tanto el cumplimiento social como la felicidad. Esto, por supuesto, le implicaría convertirse en la esposa y madre abnegada con una

* La siesta de la rosa, Manuel Ponce.

“capacidad de olvidarse de sí misma, de negar o silenciar sus deseos o ambiciones, de renunciar a todo por el bienestar de otros” (Bolufer, 2004: 363).

Visto como proceso, la perífrasis acarrearía un cambio de estados en Safo donde se conjugarían los procesos mentales, materiales y relacionales. Dicho de otra manera, si ella se une a Faón su percepción mental –la infelicidad– se modificaría hacia la felicidad, esto implicaría un proceso material –pudiera ligar–, aunque con una lectura relacional, una conversión de su ser hacia la honorabilidad, en contraste con la vergüenza. Con ello, la valoración de la sensualidad sáfica se convertiría en caracterizaciones positivas por partida doble: en una ella sería redimida de sus infamias al ser domesticada por Faón; en otra, ella sería quien perfilaría a Faón hacia la moralización –ya que moralmente él había fallado pues “Hasta en los brazos de mi nuevo dueño” (p. 31), le resultó difícil olvidarse de “el delicioso goce del deseo” (p. 32) que Safo le otorgaba. Una dualidad que se presenta a partir del intercambio de papeles en el modelo ilustrado cuando “suavizaron su discurso sobre la flaqueza y malignidad de las mujeres, insistiendo, por el contrario, en su función de mediadoras para lograr a través de ellas la reforma de sus maridos” (Bolufer, 2004: 364).

Por su parte, las palabras de Cricias representan el juicio de sanción contra la mujer que no se absorbe en la reglamentación que él encarna como sacerdote, así como por hombre.⁸⁰ Esto se demuestra en la adjetivación empleada para definir el amor: este es *torpe*, *impúdico* o *necio*, al no realizarse mediante el matrimonio. La consecuencia de esto es la desavenencia a la reglamentación, a la aceptación social y a la abnegación femenina.

Sin embargo, la poeta también incide en este tema. Cuando declara que “amor de libres corazones dueño/ Huye un lazo que impone obligaciones” (p. 40), su enunciación demuestra un juicio negativo con miras a una respuesta positiva; esto se presenta en la anticipación entre los términos *libres corazones* e *impose*

⁸⁰ El juicio, como sistema de la valoración, está relacionado a la ética de los seres del discurso; pueden ser de estima social, en el caso de la normalidad, capacidad o tenacidad, o una sanción social, como en el caso de Safo a quien su integridad social se pone en entredicho.

obligaciones, donde la antitética combinación produce una reelaboración de esa misma reglamentación encontrada en Cricias. Dicha transformación demuestra la importancia que la libertad tiene para la poeta en el sentido tanto de establecer relaciones afectivas como a la forma en la que cada individuo se comportaría. Más si se considera que Safo, aunque contrariada por el amor no correspondido, se manifiesta libre en toda la obra.⁸¹

Resultan llamativos los énfasis del amor que se presentan en la obra, los cuales se desenvuelven de lo negativo hacia lo positivo al confrontar las posturas masculinas de Cricias y Aristipo con las femeninas de Safo. Para los primeros, el amor solo puede honrarse y ser dentro del matrimonio, es decir, bajo la normativa social; en Safo, por el contrario, el amor es autónomo, libre, y este no se merma ante la deshonor por no sostenerse en el matrimonio. El amor romántico de Safo está entonces sublimemente ligado a la plenitud de los amantes, resaltados en una dimensión de la trascendencia que este amor otorga.

2.1.1.3 No eres efímera, rosa: lo mejor de ti persiste*

Otra de las afrentas de la seducción sáfica está en la enunciación del deseo masculino hacia la inteligencia femenina, en cuyo punto es conveniente advertir que el amor no se agota en lo sensitivo, en la sexualidad, sino que abarca, explora y explota también en la inteligencia. Esto lo observo cuando Faón declara:

**Su ternura, sus gracias, sus talentos,
Su lira**, que á los dioses encantaba...
Con ninguna beldad logró mi pecho
Llenar aquel vacío que nos dexa
El **delicioso** goce del deseo
(1804: 31-32. El énfasis es mío).

⁸¹ El señalamiento lo tomo de Helena Establier (2005) quien en su análisis destaca que “Safo no es presentada como hija, ni como esposa, ni como propiedad de nadie. Safo es un sujeto femenino libre para desear en Faón con una sensualidad desbordante [...], libre para disfrutarlo fuera de las normas convencionales y libre para renunciar a cualquier cosa -al nombre, a la patria, al reconocimiento social- por él” (p. 154).

* Décima a la rosa, Rubén Bonifaz Nuño.

Consideración similar aporta Nicandro, personaje enamorado de Safo y que llega al Léucades con la finalidad de matarse al no ser correspondido por la poeta, al enterarse de la decisión de aquella:

¡Qué he escuchado?
¿La poetisa Safo á tal extremo
Reducida se ve? **¿La que de Atenas
Mereció los aplausos y los premios?**
¿Por la que suspiraron vanamente
Millares de rendidos, y yo entre ellos?
(1804: 37. El énfasis es mío).

La unidad de ambos discursos está en la premisa de la inteligencia superior de Safo que se encuentran en las cláusulas relacionales señaladas. Esta categorización permite que los participantes identifiquen a Safo como una mujer alejada de lo abstracto, de lo efímero. En el caso de Faón, clasifica las cualidades de menor a mayor valía, en tanto el sentimiento ocupa un lugar inferior, mientras la inteligencia le es primordial pues se desarrolla en un espacio mayor a los otros. Por su parte Nicandro traspone la materialidad de la experiencia externa, definida en los aplausos y premios, y anunciado en el grupo nominal *millares de rendidos*, a la valía interna del reconocimiento que para él representa y *yo entre ellos*.

De esta manera, la belleza que ambos discursos emiten devela la posibilidad a un territorio sin límites cuyo extremo es un redireccionamiento discursivo en el cual se configura una mujer con una inteligencia superior a cualquier presupuesto físico, dando como resultado que se incite el deseo más allá de la corporeidad. Dicha forma de admirar está íntimamente relacionada con la concepción romántica del amor: este no se fundamenta únicamente en el apetito carnal, sino que dignifica al amado en la medida en que lo observan libres y autónomos. Si Safo era bella o no, lo cierto es que se le enaltece para ser amada por otros en virtud de su existencia, de la forma en que se conduce y por las palabras que de ella emanan.

No obstante este reconocimiento, en Nicandro hay un juicio al por qué, después de su merecida gloria y reconocimiento de sus méritos, Safo toma una

actitud incoherente al decidirse por sucumbir ante el desamor mediante el desplazamiento de sus dotes: “¿La poetisa Safo á tal extremo reducida se ve? ¿La que de Atenas mereció los aplausos y sus premios?” (p. 37), negando a los demás el acceso para aplaudirle y abriéndose a un papel de sufrimiento y dolor. Sin embargo, lo cierto es que Safo realiza un autosacrificio en aras de hacerle ver a las mujeres la sublevación que debían tener contra el hombre si no, ¿de qué otra manera lograría exponer los macabros procederes masculinos? Ella vive un amor con plena entrega emocional y carnal, con una exclusividad hacia el amado que la vuelve una con él. De la misma manera en que Faón dejó de conducirse como un hombre productivo, cayendo en el ostracismo, la poeta también sucumbe en este, por lo que sólo al amor contempla, vivifica, glorifica:

¡Cuán dulcemente en sus amantes brazos
Los elogios que Grecia á mis talentos
Dedicaba olvidé, sacrificando
Hasta mi vanidad á sus deseos!
(1804: 40)

Cuando decide morir es por la pérdida del amor, sí, pero porque ha sido manchado por las acciones de Faón, y principalmente pervertido por el engaño; la única manera de reivindicarse, de ser poeta, ingenio, ser, es la muerte. Pero no como salida romántica sino como simbolismo en el cual renuncia al amor falso del hombre y le da el retorno a la creación poética, momento de salvación y regreso a la inteligencia mediante los procesos materiales:

Laurel glorioso, que la sabia Atenas
Concedio á las tareas de mi genio,
Dexa mi frente, y queda donde sirvas
A mi nombre y mi amor de monumento
(1804: 49).

Con esta muerte se trasciende la vida. El amor y la belleza se immortalizan en tanto anula los preceptos pasados –dolores, engaños, injurias–; de la misma manera ella lo hace: nótese como el laurel ya no le pertenece al cuerpo sino a la esencia, tanto

del amor como de su obra, el nombre que ahora referirá una verdadera gloria. De haberse transformado, ya sea como lo propuso Aristipo con el matrimonio, Faón no hubiera podido advertirse perverso en sus formas, tampoco la misma poeta podría haberse redimido en el sentido de mostrar cuan sublime era su amor.

El sacrificio de Safo dentro de la obra es el vértice de la rebeldía femenina, ella destroza la superioridad masculina en diversos sentidos: en la prepotencia masculina, escenificada en Cricias y proyectada en Faón quien le secunda los horrores, y en el de la medida que la mujer debía manifestar tanto en el amor como en la educación. En este punto debo insistir en la importancia de su inteligencia: en el contexto de principios del siglo XIX la educación servía para construir identidades sociales, por lo que en el caso de la mujer era una instrucción con el fin de modelarlas como buenas esposas o madres, pero, como señala Bolufer (1998), para muchas escritoras el estudio era un instrumento para satisfacerse por no depender de otros, forjando así un sentimiento de independencia (p. 134). Si, siguiendo la misma línea discursiva de Bolufer, algunas escritoras recomendaban a la mujer no ostentar su conocimiento, mostrándose mejor prudentes para no ser conocidas como “bachilleres”, María Rosa de Gálvez responde a esta concepción con un personaje no satirizado sino infinitamente humano, consciente de su inteligencia y dispuesta a demostrarla sin temores. Su muerte, lo recalco, es por la prepotencia masculina, no por demostrar sus dotes físicos o intelectuales; simbólicamente el cuerpo perece, pero su salvación está en la demostración de la inteligencia, de la libertad con que se enuncia y se manifiesta como tal.

2.1.1.4 La rosa se inclina y en tu frente queda*

He señalado que la muerte de Safo es el vértice de la rebeldía femenina, un sacrificio con el cual se convertirá en ejemplo contra los agravios hacia su sexo;⁸² por ello ruega a la diosa Venus-Afrodita la fortaleza para cumplir su cometido:

* Rosa que ríe, Manuel de la Parra.

¡Oh Vénus!
 Desciende del olimpo, qual solias
 Complacida á escuchar los dulces ecos
 De mi suave lira; ven ahora
 Que te invoca mi voz con el acento
 De la mortal angustia; fortalece
 Mi corazon con tu divino fuego
 Estos breves instantes que me restan
 De una odiosa existencia
 (1804: 38).

El fortalecimiento que pide, este fuego divino con que busca unirse, está íntimamente ligado con el mito de Afrodita: la diosa, que nació del mar “rodeada del húmedo brillo del placer, eternamente nueva, libre y bienaventurada tal como nació del inmenso ponto” (Otto, 2003: 108) es la única posibilidad para resarcirse y volverse, como la diosa, libertad y gracia. Por ello se une al mar, menos por la leyenda de que el Léucades borra la memoria de los amantes, como por la búsqueda de volver al seno de su ser.

Igualmente lo será para las mujeres que precedan a la poeta. Por eso les insta a ser encanto, belleza y engaño, un retorno al origen de la mujer según el cometido griego:⁸³

SAFO
 ¡Oh mugeres de Leucadia!
 Vosotras que **mirais en mí el exemplo**
 De la negra perfidia de los hombres,

⁸² El panorama dialógico del sacrificio resuena también en Víctor Balaguer y, como rasgo enmascarado, en Delmira Agustini en “Otra Estirpe”. Tanto Gálvez como Balaguer describen la relación masculino-femenino como la causa-efecto para el sacrificio; pero en tanto la malagueña exterioriza el postulado al dirigirlo directamente a un público femenino, Balaguer lo deja para la interiorización e interpretación individual. En el caso de Agustini el aparente sacrificio se condiciona hacia la tergiversación de la realidad para el amante. Véase el caso de Balaguer en este capítulo y el de Agustini en el tercero.

⁸³ El origen de la mujer no es otro sino Pandora. Según el mito, Pandora, y por ende la mujer, posee “características de mostrarse siempre insatisfecha, reivindicativa e incontinente”, pues busca devorar todo lo traído por el hombre; en este sentido, la mujer “es la barriga” que devora, “la que le conduce a su agotamiento [del hombre]”, al tiempo que es la “que aporta nuevos nacimientos”, por lo que “la mujer conjuga lo más vil y lo más elevado de la vida humana (Vernant, 2000: 75 y ss). Pero Pandora tiene también otro cometido: traer los males a los hombres como un castigo ante la osadía de Prometeo; con ella se desata la muerte, la enfermedad, los accidentes y la calamidad.

Abominad su amor, aborrecedlos;
Pagad sus rendimientos con engaños,
Pagad su infame orgullo con desprecios;
Giman á vuestros pies; vengadme todas;
Humillad para siempre esos soberbios
(1804: 50. El énfasis es mío).

La proclama de la poeta se moviliza en dos direcciones mediante la organización temática de las cláusulas señaladas. Por una parte, está la conciencia de que perderá la vida, pero en este acto intenta depositar en la memoria de las mujeres, a través de la cláusula mental de “mirar”, su imagen como una víctima del repulsivo sentimiento de superioridad masculina; de ello se desprende la segunda dirección, enraizado en la cláusula conductual “humillad”, en la cual la poeta se dispone desde la apreciación como constructo y guía para las mujeres; es decir, una valoración en la cual su muerte y aparente derrota la concebirá como un héroe paradigmático para la vida femenina en un proceso de lucha que promueve la transformación en los roles sociales.

Con esto, la simbólica muerte de Safo es la recuperación de Pandora, quien recuerda la vida humana por lo divino –su belleza– y por su bestialidad –la insatisfacción perpetua– que es castigo y desengaño, de manera que se abren las puertas a un mal que no puede verse, pero que se esparcirá para hacer sufrir al hombre. Bajo esta perspectiva, el Léucades no mata, sino que la mantiene “viva” en los términos que la lesbiana quiere, pues es un recordatorio vivo para que las mujeres se conviertan en Pandora y abran su caja de calamidades.

De esta manera, el texto de Gálvez permite acercarse a una visión que busca la desmitificación del idealismo de lo femenino y lo masculino, en el cual no existe una verdadera superioridad por parte del hombre. Pero esto tampoco produce por completo la supremacía femenina; el dejarse vencer por la pasión, el abandono de los dones y de los dioses, provoca entonces que la Safo de Gálvez sea un intento de representación de lo femenino por posicionarse tanto de sus sentimientos como de la forma en que habrá de vivirlos. El camino, lo anuncia la obra de Gálvez, es largo y las respuestas a su propuesta artística del safismo obtendrá resultados, algunos

coincidentes, otros, adversos. Por el momento, baste con enunciar una de las marcas de Gálvez, aquellas que preponderan la inteligencia femenina, y que será explotado formalmente en el poema de Carolina Coronado quien construye una Safo alejada de la dubitación del amor, responsable de su inteligencia y sin temor a demostrarlo.

2.1.2 Deshojará una rosa allá por los rincones*

Una de las poetas más reconocidas en España durante el siglo XIX fue la extremeña Carolina Coronado. Su fructífera obra consta de 577 poemas (Pujol Russell, 2002) en los cuales puede encontrarse una vertiente amorosa y otra religiosa. Respecto al aspecto religioso, su obra ha sido descrita como ascética que “desde la contemplación de la naturaleza, como vía abierta y segura para tener testimonio de su Creador, desea abandonar el paraíso terreno (su *locus amoenus* extremeño) y sumirse en lo eterno”. En la poesía amorosa, “exalta el amor sobre todas las cosas, presentándose de forma trascendente, cantando la posibilidad de comunicación, de comunión en la ausencia o la muerte del amado” (Rolle-Rissetto, 1998: 104).

En la obra de Coronado se han encontrado múltiples rasgos de conciencia cuestionadora, rebelde, y dispuesta a encontrar las formas, los tonos, el espacio propicio para el reconocimiento de la mujer en sociedad, lo mismo que para la escritora.⁸⁴ Esta se concibe de manera explícita, según Carmen Fernández Daza, en sus obras narrativas en las cuales sus heroínas tienen “la capacidad de sobrevivir en un mundo dominado por el hombre; ello es, la verdadera heroicidad se tasa por tanto (desde ópticas distintas según en qué novela) en la victoria moral y espiritual de la mujer respecto al varón” (2012: 292). Por su parte, sus poemas tienen formas menos punzantes, tendientes a la medida, la abnegación y una falsa modestia con

* Discurso por las flores, Carlos Pellicer.

⁸⁴ Véase al respecto los artículos de Iker González-Allende “Entre la modestia y el orgullo: las coordenadas metapoéticas de Carolina Coronado”, 2004; Begoña Sáez Martínez “Carolina Coronado en ‘Un libro sin letras’, entre el desprecio y la autoafirmación”, 2012.

las cuales entretejió una máscara para ganarse un lugar dentro del mundo literario sin con ello perder las dotes de feminidad.⁸⁵

El primer libro de poemas de Carolina Coronado data de 1843. El prólogo estuvo a cargo de su mentor Juan Eugenio Hartzenbusch quien vierte elogios a la dedicación memorística de la poeta para desde muy joven componer sin descuidar ni las labores femeninas ni la feminidad. Para el prologuista, los poemas se caracterizan por la “novedad, concision y belleza: sus versos pintan su corazon, su gusto, su edad, su estado, su posicion social y hasta la noble compostura de su semblante: sus versos son ella misma” (p. ix). No serán estos los últimos momentos en los cuales se le nombrará a través de un tono dulcísimo con el cual se reconocía a las poetisas de su época; en la reseña de su vida el *Semanario pintoresco español* de 1850 retomaría su “carácter melancólico, pero dulce, sencillo y afable”;⁸⁶ en tono similar se cuestionaba Emilio Castelar en el periódico *La discusión* en 1857: “¿Cual será la poetisa mas perfecta? La que mejor conserve y refleje las cualidades de

⁸⁵ Esta modestia puede verse, entre otros, en el prólogo que preparó para Faustina Saez publicado en el periódico *La época* en 1859: “Venimos aquí con el alma llena de acentos que no sabemos espresar, sino con imperfectos sonidos, y Madrid nos atiende, nos alienta, y adivinando lo que no hemos dicho, nos aplaude por lo que hemos querido decir. Nada importa nuestra ignorancia, nada nuestros errores literarios; somos niñas, somos mujeres, y los críticos son caballeros españoles”. De manera similar en su *Galería de poetisas españolas contemporáneas* de 1860 y publicado en el periódico *La América*, donde escribe “en la sociedad actual hace ya mas falta una mujer que una literata. El vacio que comienza á sentirse no es el del genio, sino el de la modestia; la luz que empieza á faltarnos no es la luz de las academias, sino la luz del hogar” (1860: 12). Tono parecido adopta en una carta dirigida al público catalán en 1864 después de publicar una “Oda a Lincoln” en reconocimiento a la abolición de esclavitud en Estados Unidos: “Vosotros, hombres en cuyos corazones batalla ahora la pasion política como nunca han batallado las demás pasiones, ¿os contentaríais con lo que dijese una mujer? ¿Puede una mujer hallar palabras para hablar de aquella iniquidad, emperadora de todas las iniquidades, que consiente en que los hombres vendan á los otros hombres, sin temor á la ley de Dios, ni respeto al nombre de cristianos? Si mi libro hubiese de ser leído solamente por mujeres, yo me atrevería á escribirlo; pero lo habeis de leer vosotros, y vosotros sois los libres de Cataluña, vanguardia de las ideas en España, á quienes nada nuevo se les puede decir, y á quienes con nada, sino con lo nuevo, se les puede satisfacer” (p. 21).

La estrategia de la modestia y subjetividad de Carolina Coronado para construirse como poeta puede verse de manera más amplia en el artículo de Mónica Burguera “Coronado a la sombra de Avellaneda. La reelaboración (política) de la feminidad liberal en España entre la igualdad y la diferencia (1837-1868)”, 2017. Respecto a su poesía Silvia Role-Rissetto “Fases evolutivas y vertientes temáticas en la poesía de Carolina Coronado”, 1998; Rebecca Haidt “Sobre la dificultad de ser Carolina Coronado: contemplación y praxis fenomenológica”, 2011.

⁸⁶ *Semanario pintoresco español*, núm. 15, 14 de abril de 1850.

mujer en sus versos. Pues bien, esta poetisa vive entre nosotros, y se llama doña Carolina Coronado”.⁸⁷

No obstante la notoriedad y el gusto que despertaba entre diversos poetas de la época,⁸⁸ Coronado también fue duramente criticada por su carácter y sus formas -la contemplación, la melancolía, el alejamiento social- en la pluma de Antonio Neira de Mosqueda quien implícitamente la refiere, tanto por su posición como escritora y sus enfermedades como “literata”,⁸⁹ término que junto al de “poetisa” la coloca fuera de la normatividad (González-Allende, 2004: 37).

2.1.2.1 Leve aroma exhala apenas la rosa*

Las características de la escritura de Carolina Coronado me sirven de marco para establecer cómo en la sensualidad de Safo la autora pone en entredicho las visiones de feminidad y genio literario, configurando en ella una mujer emancipada, inteligente y reconocida cuyos dones son capaces de instaurarla a la par de la masculinidad hasta el punto de anularlo. Esta segunda imagen de sensualidad sáfica aparece en *Los cantos de Safo*, publicada en 1843.

El poema está organizado en cuatro momentos anímicos de Safo a partir de una construcción en cuartetos endecasílabos con rima abrazada; su enunciación

⁸⁷ “Carolina Coronado”. Publicado en *La discusión*, año II, núm. 259, 3 de enero de 1857.

⁸⁸ José de Espronceda retoma el primer poema que la extremeña publicó “La palma” para demostrarle su admiración, más física que intelectual, al erotizar a la poeta cuando declara:

Torrentes brota de armonía el alma;
Huyamos á los bosques á cantar;
Dénos la sombra tu inocente *palma*,
Y reposo tu virgen *soledad*.

Mas ay! perdona! Virginal capullo,
Cierra tu cáliz á mi loco amor:
Que nacimos de un aura al mismo arrullo,
Para ser, yo el insecto; tú, la flor.

El poema lo retomo de *Semanario pintoresco español*, 14 de abril de 1850, no. 15.

⁸⁹ El artículo en cuestión se llama “La literata” y aparece en *Semanario pintoresco español* el 18 de agosto de 1850.

* A la siempreviva, Carolina Coronado.

parte desde la perspectiva del “yo” y representa a una Safo clamorosa en la descripción de sus sentimientos hasta el punto del patetismo; sin embargo, como punto de partida, en ella se bifurcan las pasiones de una degradación de su imagen como poeta y como mujer. Esta característica resuena contraria a la enunciada casi cuarenta años antes por María Rosa de Gálvez en tanto Coronado aplica en Safo el reconocimiento de su sensualidad al punto de la pedantería.

2.1.2.2 Una rosa en la vida. Otra rosa en la muerte*

El primer canto aborda la felicidad a través de enunciados positivos, bien por amor, bien por el reconocimiento de una manera extendida; escrituralmente es el más largo pues se estructura en 68 versos frente a los 20 del segundo y los 16 del tercero y cuarto cantos. El porqué es importante: en este canto la autora fija en la memoria que la inteligencia de la poeta, aun con las desavenencias del amor o el abandono, superará la muerte y el olvido a través de su talento. De ahí la pregunta “¿Cuál es la dicha que á mi dicha iguala?” (1843: 48, vv. I: 4), que resuena retóricamente como un destino anunciado en el reconocimiento del amante y de su poesía, lo que no tendrá equivalencia.

En el poema, al igual que lo hiciera Gálvez, la Safo de Coronado dedica el tiempo al amante “Dicha inmensa es Safo bienhadada/ perder sus horas en deliquio blando” (1843: 48, vv. I: 7-8). Dos aspectos me interesan resaltar: el primero se refiere al proceso relacional del verbo *es*, en tanto la felicidad la cobija, pero su pertenencia es compartida, de aquí el segundo aspecto: siendo su voz la que lo declara, nótese como, en términos de la valoración, su accionar lo aprecia desde lo positivo a través del adjunto *deliquio blando*. El adjetivo hace una función invitadora en tanto el placer de tenerse va de la suavidad a la agitación, una forma que en el poema se desarrolla a través de la sinestesia.

De esta manera, el cuerpo de ambos responde al del otro, hablan desde la reciprocidad de la experiencia; por eso los siguientes versos dan la imagen de lo

* Una rosa en el florero, Roberto Juarroz.

que uno da y de lo que el otro goza. El poema remarca la razón del mayor encanto, la *dicha inmensa* de la poeta porque el amante:

Beba el acento de la tierna lira
Que tan solo por él suena amorosa
(1843: 49, vv. I: 11-12).

Los dos procesos materiales, *beber* y *sonar*, convocan al encanto pues como lo he dicho en otro momento, la lira le sirve para seducir, para mantener al amado y los dioses solo con ella. Tan le sirve a la seducción que la lira ha de ser tierna, afectuosa, volverse ligera para que el amante la consuma diariamente. Sin embargo, no sólo es ligera, es amorosa, sublimemente consagrada a él. De esta manera, es un pacto el que realizan los amantes: ella ofrece lo dones de la lira –los cuales implican tanto la inteligencia como la seducción– y Faón la devora, la disfruta y se regocija con el sujeto-objeto de creación que la lira escenifica. Cuando placenteramente Faón se deja enamorar por la lira, por la inteligencia que Safo proyecta a través de ella, a esta le deviene el éxtasis supremo, el rostro se ilumina pues en el aire resuena el reconocimiento:

Si un instante su faz dulce y tranquila
Brilla gozosa al escuchar mi canto”...

¡Si de su boca en lisonjero arrullo
La voz desciende á celebrar mi lira
(1843: 49, vv. I: 15-16);

por su parte, la manifestación de su cuerpo se presenta cuando “el corazon sus golpes precipita” (1843: 49, vv. I: 25). El énfasis, de esta manera, es al saber que la lira, como modo de seducción, sirve a sus fines y, por sobre todas las cosas, le permite a Safo proyectarse como superior a través de su inteligencia. Para ella no hay amante más feliz sino aquel que se sabe admirado. En este punto la poeta domina a la belleza corpórea, de ahí su declaración:

No temo entonces que por bella alguna
Perjuro olvides tu feliz cantora,

Ni atractiva beldad venga en mala hora
A destrozár mi plácida fortuna
(1843: 50, vv. I: 29-32).

La atención de la cuarteta confirma esta superioridad intelectual; por su parte, el adjetivo *perjuro* le sirve para validar que ella, al ser amante, pero principalmente poeta, no podrá ser desterrada. Con esta declaración, el amor que enuncia resulta efusivamente romántico en tanto el amante, tan embebido por lo que ella representa, no verá más belleza sino la interna, la que fluye del alma y le da la creación. Si, como asegura Singer (1992), el amor romántico no ve la imperfección, en Safo se fortalece:

¡Ah! No soy bella: su preciosa mano
En mi rostro los Dioses no imprimieron;
Mas al alma benignos concedieron
De los genios el númen soberano
(1843: 50, vv. I: 37-40).

El verso 40 desata esta idea y juega con los sentidos del sustantivo *númen*: Safo es deidad, representación de Apolo y de Afrodita; del primero adquiere la inspiración, las artes con que se describe; de la diosa toma la seducción, pero no aquella que se conforma con el simplismo del atractivo de la carne en tanto ella, por sobre todas las cosas, es intelecto. Por ello no duda en destacarlo mediante el adjetivo *soberano*; lo que ella tiene para ofrecer, lo que conquista diariamente, lo que la vuelve extraordinaria es su fuerza creadora. Si Narciso se enamoró de su imagen al verse reflejado en el río, la Safo que construye Coronado se entusiasma ante sus dotes.

Tan fuerte es su consciencia de ser representación divina que declara:

Y cítara en mis manos peregrina
Las hermanas de Febo colocaron,
Y de entusiasmo el corazón llenaron,
De amor ardiente é inspiración divina
(1843: 50, vv. I: 41-44).

Llamo la atención al adjetivo *peregrina* que recae directamente sobre el sustantivo *manos*, pero se extiende hasta la *cítara*. Este juego de ampliación semántica puede verse como un avistamiento de su conciencia, una visión que la dualiza como deidad y como humanidad; en otras palabras, cuando el adjetivo recae en la *cítara* sirve para demostrar la devoción, sin embargo, al observarla en el sintagma *manos peregrina* su función cambia, permitiendo verla como materialidad, similar a la *cítara*, pero también como abstracción, inmaterialidad, en tanto su mortalidad es peregrina y pasajera. No sucede lo mismo con su inteligencia: el arte la eterniza. Esto me posibilita entrever un sutil juego de sentidos en Coronado: Safo, la poeta que ha cimbrado el mundo, su mundo como artista en su parte más humana, es trayecto de eternidad; con ello, Coronado destaca que sobre la superficialidad de un cuerpo solo el intelecto subsiste.

La perdurabilidad del arte se confirma en el poema cuando se acentúa que el tiempo destruirá la materialidad, por lo que sólo la obra de un gran ser, en este caso Safo, no sucumbirá ante él:

Goza de triunfos la beldad un día,
Que el porvenir destruye riguroso;
Cuando el genio entre aplausos victorioso
De la inmortalidad al tiempo guía
(1843: 51, vv. I: 45-48).

En la cita, el indicativo *goza* sirve para resaltar lo efímero, lo presente y lo pasajero de la materialidad; su contraparte, el verbo *guía*, en acompañamiento del adverbio *cuando* denota la temporalidad de un momento venidero que además se soporta por el sustantivo *inmortalidad*. La antítesis entre las oraciones en que aparecen los sustantivos *porvenir* e *inmortalidad* también lo demuestran: el primero llegará, en ese futuro que atestigua el término, mientras que el segundo permanece, por lo que la única forma de sobrevivir será la poesía. En esta apreciación de sí, la eternidad que le espera aparece confrontada, de nueva cuenta, ante la materialidad:

Lecho de tierra y silencio olvido

Solo el mundo la hermosura alcanza
[...]
Cual sueño pasará, pero si el genio alzando
La poderosa voz no la eterniza.
(1843: 51, vv. I: 49-50; 53-54).

Mientras el cuerpo se encierra, se pierde en el sepulcro de la nada que es la muerte, ella será capaz de sobrevivir. De tal suerte que Safo puede morir físicamente, de manera simbólica como lo hizo en la obra de Gálvez, pero su voz será eterna.

De la misma manera eterniza a Faón, cumpliendo con ello la promesa de seducirlo con su voz:

Yo también cantaré; también mis voces,
Tierno Faón, tu nombre repitiendo,
Con tu amor y mi amor sobreviviendo,
Al porvenir sin fin irán veloces
(1843: 51, vv. I: 57-60).

Resulta importante la repetición del *porvenir*. La primera vez que apareció (versos 46-46) cuando la voz no lo eternizaba, el tiempo era destructor, violento, efímero, pero en esta segunda es infinito pues aun cuando Safo se aleje de la lira pidiendo la belleza furtiva, en un acto aparentemente desesperado pues se deja llevar por la pasión, en realidad encuentro una consciencia en su accionar: ella sabe que su historia ya está escrita, su intelecto es una nota que se ha fijado en el tiempo. Cuando promete “arrancaré un aplauso duradero;/ una corona como el grande Homero” (vv. 62-63) el verbo futuro corresponde no a su obra anterior, sino a la que se inscribe a través de este amor. Por ello, el reclamo por el abandono lo será más a la masculinidad que engrandece la superficialidad y merma el intelecto, como lo observo en el siguiente canto.

2.1.2.3 Yo, que corté la rosa para adornar su pecho*

El segundo canto retoma el abandono de Faón, por lo que Safo, habiéndose reconocido imperfecta ante la belleza terrenal, se torna vengativa. La afrenta es

* La dama de la rosa, José Ángel Buesa.

juzgada como infame más porque el terrible desprecio se acompaña del clamor a lo efímero, contradicción que ella ya había expuesto como valoración negativa:

Lanzadla de ante mí, lanzadla, cielos;
Que al verla, el odio que me inspira crece.
Mi vista su vista se oscurece
Y hierve el corazón de envidia y celos
(1843: 52, vv. II: 5-8).

Los versos destacan el derrocamiento del intelecto ante una belleza que no nace del interior, del conocimiento, forma que ella idealiza como perfecta para la admiración y el amor. Al nombrar su corporeidad, los ojos en esta repetición de la vista se centran en lo común, en lo exterior de la otra; entiende entonces la humanidad de Faón: él se deleita con lo que ve, por lo que puede admirar con los sentidos y no con el intelecto. Esto la humaniza aún más ya que el genio se pierde, se *oscurece*, permitiendo que la pasión, no la del amor sino la de su humanidad, se descontrola. Por ello se sabe mortal e inconsciente en el verbo *hierva*, de ahí que su interior, representado en el corazón, también lo haga.

Pero intenta sobreponerse a esta humanidad; para eso recurre a la diosa como recuerdo de la sensibilidad y elocuencia que en ella vive:

Alma Venus, escucha tú mi ruego
Y protege el amor que has encendido.
En el pecho cruel del fermentido
Brote una chispa del estinto fuego
(1843: 53, vv. II: 13-16).

La petición, en este sentido, es a salvaguardar el intelecto, a no dejarlo escapar en el soplo de su humanidad. Ahora bien, he mencionado la negatividad que supone el desprecio a su inteligencia, lo destaco en las formas que este engaño adopta y que Safo intuía desde su felicidad. En el primer canto se muestra

No temo entonces que por bella alguna
Perjuro olvides tu feliz cantora
(1843: 50, vv. I: 29-30);

En el segundo es, como aparece anteriormente “en el pecho cruel del fementido”; por su parte, en el tercer canto será:

[...] -Tu, roca insensible,
Desoyes mi pasión -¡Ni una esperanza!!...
(1843: 53, vv. III: 5-6)

Con este nombramiento, se presenta un juicio tajante contra el amante que olvida la belleza intelectual de la poeta. Aparecen así los términos *perjuro* y *fementido*, los cuales se vuelcan sobre la idea de falsedad tanto al amor como a la promesa del primer canto, aquel donde la inteligencia de la poeta se superponía a toda superficialidad. De ahí que devenga el clamor como otro juicio, pero ahora recayendo en su actuar:

Dame atractivos, dame esa ilusoria
Forma y hechizos con tu luz tocados
¡Y quítenme los Dioses irritados
Mi cítara, mis cantos y mi gloria!
(1843: 53, vv. II: 17-20).

Los adjetivos bastan para describir la terrenalidad que Safo en su seno guarda; el atractivo, como he señalado, es transitivo e inconsistente, de ahí que ella entienda la furia de los dioses: ha despreciado su genialidad, la forma de su divinidad, descendiendo, metafóricamente, al lugar común que la tierra ofrece. Por lo que el tercer canto es un reconocimiento de la forma divina que ha perdido.

2.1.2.4 La rosa no huele a rosa*

El canto tercero es la recuperación plena de su humanidad. La transición que se trazó en los cantos pasados se materializa, igual que ella, en el intercambio de genialidad por banalidad:

De Venus al oráculo las preces
De los augúres fieles demandaron,

* Tierra cansada, Dulce María Loynaz.

Y el fin de mis desdichas por tres veces
Y el triunfo de mi amor adivinaron
(1843: 53, vv. III: 1-4).

En la declaración “el fin de mis desdichas por tres veces” hace plena referencia a los dones que canjeó –cítara, cantos y gloria–,⁹⁰ todas inmanentemente unidas a ella como atisbos de divinidad. Pero esto solo lo hace en su humanidad pues en su aún cercana relación con la diosa esta será la encargada del castigo por lo que, como apunté en el capítulo primero, Safo deja en manos de la diosa la venganza:

Amante diosa que el amor preside,
Tú la invocaste de tu fé testigo... -
Mi injuriada pasión venganza pide;
Su hollada magestad pide castigo
(1843: 54, vv. III: 13-16).

De nueva cuenta, como sucedió en la obra de Gálvez, se debe advertir el actuar de Faón quien, además de prometer el amor terrenal, lo hizo dirigido a la deidad; por ello, y ante la pérdida de divinidad de la poeta, debe cubrirse de culpa a través de la intermediación de la diosa pues, ya sea por egolatría o por descuido, rompió con la alabanza que supone la superioridad de la poeta, introducido por el sustantivo *magestad*. La pasión que la diosa repone, ensalza y enlaza entre los amantes se pierde y toda pureza del amante, el gozo de experimentar, sentir, han sido desterrados. El amante debe pagar contra el don del amor, uno que, además, está vivificado por la poesía, por la unión eterna con que ella los ha unido.

Ahora bien, la culpa no abarca a Safo, ella previó su actuar y por eso ofreció la vuelta de sus regalos, no sin antes, como he señalado, mantenerse viva en la poesía que había creado. Esto le permite, con toda la humanidad adquirida, manifestarse en el cuarto canto de forma soberbia, recordándole así al injurioso amante que ella, de una forma menos divinizada, se mantiene sobre él.

⁹⁰ Triada especial dentro del hemisferio sáfico pues dan un sentido espiritual a la poeta. Ella es combinación de perfección (divina, intelectual y física), además, de manifestación del Tiempo (presente, pasado y futuro).

2.1.2.5 Yo era la rosa que...*

La terrenalidad de Safo la vuelve altiva ante la contemplación de la bajeza que significa limitarse ante la belleza física. Para expulsar este rencor frente a Faón se reconoce privilegiada por el intelecto, recordándole así que la existencia se debe a la poeta:

Tu juventud corria **silenciosa**,
Entre la **oscura** turba confundido,
Cuando uniendo á tu nombre su renombre
Safo su gloria dividió contigo
(1843: 54, vv. IV: 1-4. El énfasis es mío).

Ambos adjetivos hacen un recuento de la infinitud que supone la poesía pues, como se indica en el primer canto, la presencia duradera aparece únicamente cuando un genio la nombra; además, enfatiza que el ser cobra plenitud al abstraerse de la oscuridad para reconocerse. Pero, en palabras de la poeta, Faón obtuvo claridad y eternidad sólo cuando ella se compartió con él, cuando “descendiendo/ de la altura hasta ti” (1843: 54, vv. IV: 5-6) lo creó, ya sea natural o artificiosamente, y lo dotó de existencia. Esta existencia también convoca a Safo pues, aunque en el poema “El salto de Léucades” se relata su suicidio, irónicamente se realiza con los mismos términos de la incapacidad del amante para permanecer pues el silencio que recorría a Faón es eco para Safo, cierre supremo de su eternidad:

Giró un punto en el éter vacilante;
Luego en las aguas se desploma y hunde.-
El eco entre las olas fluctuante
El sonido tristísimo difunde
(1843: 56, vv. 13-16).

De esta manera, Carolina Coronado configura una Safo que se muestra sensual desde su intelecto, por lo que encuentra una manera más sutil y punzante para responder al desprecio masculino. La estrategia, lo delata el discurso, está en

* El anhelo de una rosa, Julián del Casal.

no permitir que la genialidad se aparte ante el embeleso del amor y del amante. Al mismo tiempo, superpone toda candidez y belleza, esta no importa, no trasciende, no eterniza. Lo que sí lo hace es el contenido de la forma, la parte íntima del ser. Por ello, esta Safo, contraria a la de Gálvez, no exige la venganza terrenal, es decir, desde la materialidad en que se responde con las mismas acciones pendencieras del hombre; muy al contrario, elige la creación, terreno ávido de ser conquistado por las mujeres, para herir el orgullo y la altivez masculina al mostrarse creadora también de la humanidad.

Como lo mencioné anteriormente, Gálvez delinea la sensualidad en el intelecto de la mujer, pero lo reparte con el amor. En el caso de Coronado, se resuelve esta indecisión y se descarga toda contención al exponer que la mujer puede no minimizarse por el amor, sino, más bien, engrandecerse hasta el punto de llevarlo a la creación imperecedera, de manera tal que la sensualidad se vuelve plena por los sentidos internos, los que aparecen sin haberlos aún acariciado. El poema de Coronado, así visto, prioriza la sensualidad de la inteligencia que se convierte en sensualidad corpórea por el simple hecho de haberse nombrado. Por ello, los demás recorridos textuales ya no abordarán este acontecimiento, sino que expondrán con detenimiento y erotización la parte sensual y corpórea de la poeta.

2.2 Para tu musa en rosa, me abro en rosa*

María Rosa de Gálvez y Carolina Coronado configuraron a Safo como una mujer fatal mediante un discurso de liberación al orden tradicional, además de representar una inmolación de la escena masculina. La primera demostrando la inmoralidad masculina y llamando a la mujer a contraatacarlos imitando su conducta; por su parte, la segunda, al destacar el genio femenino, se mostró superior al hombre aún en la desdicha; es decir, por más sufrimiento que la mujer experimente no dejará de ser privilegiada, principalmente al mostrarse como inicio de creación.

* Por tu musa, Delmira Agustini.

Por su parte, los siguientes textos delinear a la poeta con una la sensualidad desde su cuerpo, construido a través de la cabellera con la cual se glorifica la sexualidad; a esta se une el descubrimiento del cuerpo, el cual observo en la caída de su vestimenta, anuncio de su carnalidad. Presto atención primero a la cabellera en tanto, como quedó establecido en el capítulo anterior, el cabello femenino es considerado un arma de provocación carnal; sin embargo, también está ligado a la pretensión de libertad de ser sensualidad. Así mismo sirve para transformar las costumbres escriturales en el cual Safo hasta lo ahora analizado no gozaba de la piel con que se anuncia plenamente su carnalidad gozosa.

2.2.1 Es de rosas abriéndose en el agua*

Joaquín Téllez fue un militar que formó parte del Liceo Hidalgo, la Asociación Gregoriana y la Sociedad Netzahualcōyotl, además de haber sido asiduo participante de las Veladas Literarias de Manuel Altamirano (Fernández y Mora, 2010: 358). Aunque se conoce poco de su obra literaria, autores como Vicente Riva Palacios lo incluyeron en su Galería de Contemporáneos, destacándolo como uno de los “poetas más inspirados y más fecundos”, por lo que lo caracterizó como un “escritor satírico y chispeante” (1882: 65) que, no obstante, se desencantó de la vida literaria.⁹¹

Sus colaboraciones aparecieron en *La Linterna Mágica*, órgano de publicidad de la *Bohemia Literaria* (1867), en *El Parnaso Mexicano* (1886), *La Ilustración Mexicana*, principalmente con epigramas y en el libro *Los trovadores de México. Poesías líricas de autores contemporáneos* de 1900. En 1873 publicó *Ratos perdidos ó sean algunas composiciones en verso*, donde Juan A. Mateos destaca su labor periodística junto a Zarco y Ramírez, con quienes desafió “el destierro, las prisiones, la indigencia, y

* Lo que siento por ti, Idea Vilariño.

⁹¹ Según lo explica Riva, entre las razones del alejamiento de Téllez a la literatura estaba, por una parte, la necesidad de contraatacar al gobierno y sus acciones; por la otra, la dificultad económica que representaba la edición de libros y periódicos de corte literario que, además, adolecía ante la impunidad de escritores a quienes se publicaba sin tener un mérito artístico.

hasta esas venganzas tenebrosas que ensaya un poder ignorante y cobarde” (Tellez, 1873: VII).

La representación del soneto “La muerte de Safo” se adscribe a la tradición, tanto en su construcción –versos endecasílabos con rima consonante y de esquema ABBA para los cuartetos y CDE– como en la forma de relatar el suicidio de la poeta. No obstante, como he señalado, el soneto abre una cuestión trascendental en cuanto a la escrituración del cuerpo sáfico al encarnarlo en la cabellera como símbolo de libración que, además de abarcar la sensualidad, aborda la libertad de entregarse al otro. En otras palabras, si es que existía un juicio a la experiencia dolorosa de la mujer que arremete contra sí misma ante el abandono del amante, lo cierto es que en el poema se juzga el sentimiento de congoja, mas no a quien lo experimental.

2.2.1.1 Con sus cabellos de rosa*

En el poema, el primer cuarteto muestra el conocido momento de ensimismamiento; la voz lírica coloca a la poeta en el Léucades y con su ornamento sustancial, la lira:

Sobre un peñón de Léucades sentada,
En su mano y su lira la cabeza
Apoyando, lamenta la fiereza
De su destino, Safo desolada
(1855: 1, vv. 1-4)

Sin embargo, aunque se trata de una información conocida –representada en el gerundio *apoyando*–, este marco predispone la lectura hacia la sensibilidad y desazón con que se mostrará a la poeta. Con ello, la valoración del acontecimiento adopta la forma de afecto, el cual se soporta en el sintagma *lamenta la fiereza*, cuyos núcleos enlazan el inhumano sufrimiento al que se ve sumida, y que en gran medida confieren la participación contemplativa del lector. A esta valoración se le

* La luna y la rosa, Miguel de Unamuno.

une el adjetivo episódico *desolada*, el cual aporta una lectura del marco a modo de fase transitoria; es decir, el ensimismamiento se transformará de la pesadumbre hacia un atisbo de sensualidad.

Esto se aprecia en el segundo cuarteto, cuyo foco de atención es la apariencia de la cabellera:

Su negra cabellera destrenzada
cae en su seno de sin par belleza,
el llanto que le arranca su tristeza
en los abismos de la mar salada
(1855: 1, vv. 5-8).

La cabellera es descrita a través del adjetivo *negra* con lo cual la figura de la poeta se ve rodeada en una angustiosa atmósfera pues el color, según su simbolismo, evoca tanto al caos, el mal, la angustia y la muerte; incipiente decantación por lo conocido según la leyenda que se ha presentado en torno a la poeta. Pero el negro también se relaciona al origen, algo anterior a la creación, lo mismo que a una renovación (Chevalier, 2007: 749-750). La cabellera es descrita no sólo como negra, sino también como *destrenzada*, en cuyo caso el participio insinúa un accionar anterior al verbo *cae*, lo cual, atendiendo a una lectura de la renovación, significa que la soltura de la cabellera, y con ello las implicaciones eróticas, se darán lentamente. Esto se atestigua en la pudorosa descripción del cuarteto; sin embargo, el proceso material del verbo es quien anuncia esta modificación pues este enfatiza la caída de la cabellera en el seno, con lo cual la voz lírica otorga la impresión de aparente desnudez.

De esta manera, el poema representa un desdoblamiento de la visión de la poeta; en medio de esta escena compasiva, dolorosa, conmovedora, se revela un interés por modificar la caracterización de su figura y de su haber, movilizándola de la inmaterialidad –representada anteriormente por el genio poético– a la materialidad sensual que, no obstante, queda apenas delineada.

Dado el interés de transformación, en el primer terceto el soneto deja de ser una mera contemplación para convertirse en acompañamiento de sensaciones

compartidas. En el poema, Safo no es el ejemplo de mujer dolorosa, tampoco se circunscribe a aquella que se regocija del intelecto; por el contrario, se representa terrenal, en carne hecha cuerpo. Ese cuerpo en el que descansa la cabellera ha adquirido la verdadera materialidad tanto como para la voz lírica como para el lector:

Por la postrera vez pulsa su lira,
mas mirando que Febo ya despunta,
transido el pecho de inmoral congoja
(1855: 1, vv. 9-11).

Tal es la materialidad de la poeta en este cuadro contemplativo que por primera vez se alude a la lira como instrumento de *su* realidad y no bajo las connotaciones de instrumento de seducción. Aquí el verbo *pulsa* instaura el sonido, uno que es evanescente pues no remite al canto ni por los dioses ni para el amante; es sólo eso, instante de recuerdos perdidos, perecederos. La materialidad también se muestra en la mayoría de los verbos del poema –cae, arranca, pulsa, despunta, suspira, alza, se arroja–, lo cual convierte a la poeta en un actor intransitivo, según la teoría de Halliday (2014: 232), dentro de una transformación del tipo “mejora” (*enhancement*). Es decir, hay un cambio en el aspecto y percepción de la poeta, uno que congrega tanto la forma de manifestar el pensamiento como en el actuar.

A ello hay que añadir que cuando la voz lírica enarbola la sublime imagen del sufrimiento, no lo presenta desde y por el personaje de Faón; por el contrario, al nombrarlo *inmoral congoja*, lo que se expone como causa del juicio moral es la sensación por sí misma sin tener un origen en el sujeto de deseo. Esto al considerar la presencia del participio *transido*, cuyo valor atestigua el hastío del sufrimiento a través de la sinécdoque con que se desplaza el interés de la inmoralidad de la poeta hacia la inmoralidad del sentimiento. Pero ese sentimiento es la congoja, no el amor: ella sufre por haber elegido enamorarse, por elegir sentir y experimentar, por elegir perderse a sí misma ante un amante que nada aporta, no más allá de un motivo para declararse humana.

Ahora bien, si la imagen de Safo se había erigido cercana al amante, en este poema a él se le coloca en un segundo plano, a forma de un tercero del discurso que no se manifiesta sino hasta el último terceto:⁹²

Por el amante pérfido suspira;
se alza, sus manos delicadas junta,
y ciega de dolor, al mar se arroja
(1855: 1, vv. 12-14).

Nótese cómo el doceavo verso instauro al amante de manera superficial. No se le nombra, sólo se le cataloga bajo el poderoso epíteto de *pérfido*; tan vil es su accionar, tan falsos los recuerdos omitidos, tan dramáticos los perfiles pasados que no se le recrea. La acción de omitir, entonces, borra la historia dolorosa, bien sea de Ovidio o de sus antepasados escriturados; en este momento, tan transitoriamente instantáneo, lo esencial es el instante de la sensación y la comprensión de la elección de la lesbia: ella se decanta por la libertad y sufre por esta; de ahí la categorización de *ciego*, como se describe su accionar.

Pero insisto, no se trata del sufrimiento por el sujeto: es en principio la determinación a sentir lo que provoca el sufrimiento. Por eso se acentúan las manos con el epíteto *delicadas*, cuyo sentido oscila entre la suavidad y la ternura, pero también se extiende hacia lo gustoso en tanto las manos de Safo desprenden la imagen del intelecto y elucubran el placer.

“La muerte de Safo”, según lo expuesto, la ciñe a la terrenalización por partida doble. Primero porque descubre un cuerpo que esboza su sensualidad a través de la cabellera; en un segundo momento, porque materializa su accionar, según los verbos usados, pero desde la soledad. Esto último a razón de que Safo

⁹² El tercero en el discurso lo adopto de la teoría de Patrick Charaudeau (2009); este tercero se puede presentar en un espacio de interdiscursividad, donde los pensamientos sociales recrean imaginarios discursivos que, a grandes rasgos, son las interpretaciones que hacemos de una situación o persona según el contexto y nuestras referencias (pág. 30-31). Es decir, los hablantes pueden interpretar al otro y comparten o no los juicios que sobre estos se dan según sus conocimientos y el contexto en que la enunciación se presente.

En el caso de Safo, el conocimiento de los lectores les permite reconocer que un “amante”, bajo este contexto, representa la deshonra, la bajeza y el vilipendio, más allá de señalar a Faón.

aparece sin las figuras del amante o de la diosa Afrodita, quien en los momentos anteriores tenía la función de salvación y de ayuda, bien en la venganza o en el confortamiento ante el sufrimiento de la poeta.

De esta manera, la figura de Safo se aleja de la estigmatización de Faón y, aun cuando las acciones se muestren desde lo conocido, lo cierto es que aparecen como un instante de ofuscación en el que su muerte resulta asombrosa en tanto busca sacudir el sentido moral del lector. Pero este lector es general, no particular como lo hicieran Gálvez y Coronado pues no alude a la mujer, aunque tampoco al hombre. Se trata de un lector pensado desde la crítica a una moral en la cual no se desestima el amor, sino que se entreve como un acto emancipatorio a sus antecesores.

2.2.2 Es, hechicera rosa, tu esencia pura*

José María Esteva destacó principalmente como político. Fue cercano al emperador Maximiliano de Habsburgo quien lo mantuvo como hombre de confianza; además, fue senador (1850), prefecto de Puebla (1864), ministro de Gobierno (1865-1866). Dada la cercanía con el imperio se exilió en La Habana cuando este fue derrocado y no regresó al país sino hasta 1871.

Entre sus publicaciones están *Poesías* (1850), *La mujer blanca* (1868), *Poesías sentimentales y filosóficas* (1884), *La campana de la misión* (1894), *Miguel Jifes* (*Juguete cómico*), *La concha del diablo*, *Tipos veracruzanos y composiciones varias* (1894). Publicó en *La Ilustración mexicana*, *El Museo Mexicano*, *El siglo XIX*, *La Independencia*. Respecto a su escritura, sobresale la nota que de él escribió José Zorrilla en *La Juventud Literaria* (1888) donde lo cataloga como un poeta popular cuyo talento pudo “haber creado un género de poesía nacional” que, no obstante, se vio menospreciado ante las revoluciones, por lo que “abandonó la poesía y se entregó á los negocios, echándose, como todos, en brazos de la política” (pág. 110).

* Serenata, José María Esteva.

Acercarse a la literatura sensual parece ser una constante en varios de sus poemas. Esto queda demostrado en el poema “La orgía”, que se publica el 22 de mayo de 1843 en *El siglo XIX*; al que casi un mes después se le hace una punzante crítica dentro de la sección *El Zurriago*.⁹³ En el artículo se le reprocha por representar “una de esas escenas de la vida, en que el hombre, abandonado de la razón, se entrega, no á los placeres, sino á los excesos de la gula de los apetitos”. El poema en cuestión aborda los placeres tanto del alcohol como del amor, pero este amor como el título anuncia se trata de compartir, de saborear, de gozar y de olvidar aún hasta el dolor ajeno que otros puedan experimentar.⁹⁴

Para la historia sáfica, Esteva retoma la leyenda ovidiana, pero adelantándose un poco más a la sensualidad que en su momento descubrió Joaquín Téllez. De esta manera, el soneto llama la atención sobre el cuerpo de la lesbiana; la descripción, en este sentido, profundiza en una imagen escalofriante que se presta a la contemplación. Pero esta no se consigue sin la apreciación de una víctima a quien se le muestra como un espíritu humillado, una mártir ante el fervor por el que se vio condenada en un romántico suicidio.

⁹³ La sección, que después se convertiría en la revista satírica *El Zurriago Literario*, pertenecía al general Justo Gómez de la Cortina quien en sus artículos realizaba una “crítica mordaz y satírica en la que advertía los atropellos de algunas producciones de periodistas y escritores mexicanos (Mora, 2022:100).

⁹⁴ En la primera parte se puede leer la invitación al goce: “Quemad vuestro loco incienso/ A prostitutas bellezas”, más adelante en este se incita a olvidar las penas “No penséis que está el mendigo, / Esperando en vuestra puerta [...] No penséis que en el sepulcro/ Tal vez la muerte os espera [...] No penséis que esos instantes/ Son momentos de demencia, / Son delirios de una fiebre/ Que acaba vuestra existencia”. En la segunda oda, como la cataloga Gómez de la Cortina, se le otorga gran valía al goce que otros no tienen y que sin embargo anhelan; de esta manera, se presentan los marineros solitarios, los huérfanos, los hombres angustiados, las esposas llorando ante la tumba de sus maridos, las jóvenes abandonadas por el amante... para eludir estos pesares existe el canto, la sublime petición “Los que estáis en esa orgía, / Cantad alegres, cantad”. La tercera parte representa el susurro interior de esta orgía, una especie de *carpe diem* en que se invita “gustando placeres que amor os convida”; se pierde la mente, el sufrimiento por el otro y para el otro, se pierden entre copas, abrazos y besos los tormentos, las muertes, la desesperanza, pues en este canto se debe “ofreced al deleite vuestras preces;/ y gozad, apurando hasta las hechas/ la copa del placer”. El cuarto canto mantiene este tono de negación, de absoluto desenfreno pues mientras el día no se agote y el canto se mantenga “no se oye el continuo llanto/ del desdichado mortal”.

2.2.2.1 Tiñó de rosa tu semblante pálido*

El poema de José María Esteva es afín al texto de Téllez en cuanto a emplear la cabellera como argumento de sensualidad, pero la descripción del primer cuarteto es dialógicamente distinta al acento de Téllez:

Suelto el cabello, pálido el semblante
En desórden la blanca vestidura,
Caído y mal sujeto á la cintura
Ligero el velo de crespón flotante
(1860: 2, vv. 1-4).

La imagen sáfica aparece teñida de una belleza mortífera –visible en su palidez–, pero al mismo tiempo atrayente para la mirada del otro que absorto se deleita ante la asombrosa imagen de este cuerpo. El cabello, un *continuum* discursivo, es descrito en este desde la soltura, eco al camino de libertad que se bosquejó en “La muerte de Safo”. Y va más allá: a la figura de la lesbia se le añade la vestimenta bajo parámetros que resuenan en una veta romántica tan “proclive a lo desordenado, lo macabro, lo terrorífico y lo extraño” (Praz, 1999: 97).

La lesbia es representada con una imagen fantasmagórica que resalta por su erotismo, principalmente por la interacción de los adjetivos. El lugar que cada uno ocupa trastoca el sentido general de la imagen: la presencia del atributo *desórden* antecede al adjetivo *blanca*, contraponiendo el símbolo de pureza y virginidad, con lo cual el sentido de este último es perturbado; el resultado es una ropa que encubre el cuerpo, pero no así la efigie de la anticipada sexualidad.

Esto aparece magnificado por la presencia de los adjetivos *caído*, *ligero* y *flotante* que están sintáctica y semánticamente unidos al *velo*; por supuesto, también hay una implicación en la presencia del adverbio en *mal* sujeto, con el que la contemplación adquiere una genuina exaltación hacia la desnudez. El simbolismo del velo es la disimulación, pero cuando se quita, cuando deja de esconder algo, también es acceso al conocimiento, una revelación (Chevalier, 2007: 1053). La adjetivación demuestra, esencialmente en el énfasis de *ligero*, que no se trata

* Lejanías, Francisco Villaespesa.

exclusivamente de la tela, sino de la prontitud con que puede desprenderse de quien la porta.

El tono terrorífico prevalece durante el segundo cuarteto. Aunque la voz lírica se siente atraída por la belleza terrorífica esto contrasta con la descripción de la actitud que la lesbia adopta:

Con la mirada vaga y delirante,
Seguro el paso, noble la postura,
De la roca Leucádes en la altura
Safo aparece, desgraciada amante
(1860: 2, vv. 5-8).

En lugar de mostrarla decaída en su porte, circunscribiéndola a la visión de locura que podría concebirse ante los adjetivos en *mirada vaga y delirante*, se le define sin la decadencia que anteriormente la caracterizó.⁹⁵ La valoración de su figura, real e imaginativa, se presenta desde el afecto con expresiones conductuales introducidas en los adjetivos *seguro y noble*, con los cuales la voz lírica contrae las vívidas reminiscencias de la mujer del reconocimiento, la que en las escrituraciones pasadas se alabó sin tener la necesidad de enmarcarlas.

Pero Safo no deja de ser la víctima, bien sea por sus decisiones o por la imaginación de la voz lírica. De esta manera, ella es la *desgraciada amante* que bella, atractiva, femenina y terrorífica hereda la concepción de dolencia ya que aún punza esta herida de su emancipada existencia, puesto que los fantasmas del pasado se mantienen en el imaginario colectivo que la relata. Esto a razón de que es la voz lírica quien así la describe, no ella quien se asume como tal.

Ahora bien, vale la pena resaltar que es hasta el verso octavo donde realmente se le nombra a Safo. En el soneto esto se puede interpretar como una relativa libertad de Esteva quien, por supuesto conocía la existencia de diversas prácticas discursivas en torno a la poeta, pero con una clara tendencia a separarse

⁹⁵ En Gálvez, Safo invoca a la diosa para que esta la apoye: “fortalece mi corazón con tu divino fuego” (pág. 38); en *El Salto de Leúcales* de Coronado se le describe con una “Triste corona funeral ciñendo” (vv. 6); por su parte en Téllez “lamenta la fiereza de su destino, Safo desolada” (vv. 3-4).

de sus antecesores conteniendo los elementos sustanciales de esta y su desesperanza hasta ya avanzado el texto; es decir, ostentando una predominante tendencia al rompimiento textual y discursivo.

Los elementos sustanciales, predominio basado en la tradición, resuenan hasta los tercetos. En el primero se muestra la lira: para ello la voz lírica se sirve de un proceso material en “*hace vibrar las cuerdas de su lira/ dando al viento su voz apasionada*” (Esteva, 1860: 2, vv. 10-11). Con ello, retoma la valoración afectiva mediante la metonímica relación con la voz apasionada de la lira; esto supone una doble visión de la poeta: una, enraizada en la lira y la excitación que con ella provocaban sus cantos; la otra, la excitación por la admiración de su cuerpo, este que ataviado en el velo fascina por su pasmosa figura.

El otro elemento sustancial es el motivo de la desgracia que aparece en el último terceto:

Por su ingrato Faon tierna suspira,
Y orgullosa de amarle, aunque olvidada,
Se arroja al mar y con su amor espira
(1860: 2, vv. 12-14).

A pesar de que al amante se le reitera la característica de *ingrato* –alusión directa al juicio negativo que apunté en los discursos de Gálvez y Coronado–, resalta la dialógica respuesta a la visión con Téllez. En principio porque en “La muerte de Safo”, Faón sólo era *el amante*, uno al que se le eliminó su historia por no ser merecedor de relatarla;⁹⁶ en este ambos aspectos se le restituyen y con ello las suprimidas quejas a lo largo del poema que, como señalé, no hacen perder la gallardía en el porte de Safo.

Posteriormente aparece la evocación del suspiro que en Téllez se desvanece, pero que con Esteva se refuerza en el epíteto *tierna*, capacidad de redención ante la queja de la *inmoral congoja* del primero. De esta manera, el poema refuerza la libertad de la poeta: en lugar de acongojarse y reclamarse ante la elección, aquí se

⁹⁶ Sin embargo, las alusiones a ellas se dan en el texto a través de la descripción: lamenta la fiereza, Safo desolada, el llanto, la inmoral congoja.

aprecian las sensaciones experimentadas; es decir, no se reniega ni se contraría, sino que se exponen con orgullo, con el placer de quien no perdió la batalla en la emancipación de su figura aun cuando fallezca.

“Safo” es un poema de continuidades y rompimientos, bien sea desde la romántica fascinación hacia lo caótico, que se trasmuta en las abarcadoras imágenes que aluden a la mujer fatal, bien porque esgrime, en términos morales, una benevolencia ante el sufrimiento de la poeta, pero escenificado en la intrepidez, en el valor para no renegar de sí ni de un pasado que la vuelve víctima de la pasión, del desenfreno, pero también de la admirada fascinación con que se le describe.

2.2.3 Brotan rosas en mi árido desierto*

El chileno Eduardo de la Barra y Lastarria se forjó como matemático, aunque su gusto por la literatura inició desde muy joven. Su primer libro de poemas lo publica en 1864 bajo el título de *Poesías líricas*; además se dedicó a la traducción de obras francesas, especialmente de los parnasianos y de autores como Edgar Allan Poe y Sully Prudhomme (Orrego, 1961: 99 y ss). Como académico, destacó por sus estudios literarios, principalmente los dedicados a la versificación castellana y a la reconstrucción del Poema del Cid; también fue Correspondiente de la Real Academia Española. Publicó en periódicos chilenos como *La Libertad*, *El Ferrocarril*, *la Revista Americana*, *la Revista Chilena*, *La Patria* y *el Herald*; en México sus publicaciones aparecen en *El tiempo Ilustrado*, *El siglo XIX*, *El diario del hogar*, *El Mundo*, *El Nacional*, entre otros.

Se vio envuelto en varias polémicas literarias; una de las más recordadas a raíz de su participación en el Certamen Varela de 1887, cuando era ya considerado un autor de renombre, donde obtuvo el primer lugar en la modalidad de rimas y en el que participó con tres seudónimos (Alí-Gazul, Job y Martín de Tinguiririca) que dio paso al libro *Rimas Chilenas* de 1890 publicado por los editores parisinos

* Madrigales, Eduardo de la Barra.

Garnier Frères (Esteban, 2003). La otra, derivada del prólogo que escribió para la publicación de *Azul...* de Rubén Darío, donde al tiempo que alababa al autor le criticaba por sus tendencias “francesas y malsanas”. La respuesta a su comentario devino de Manuel Rodríguez Mendoza quien lo acusa academicista y retórico, que desconocía “lo que tales palabras [decadentes o parnasianos] significan en la historia de la literatura francesa” (Rivera, 2012: 67).

Dados los conocimientos de Barra en materia literaria, así como su preferencia a la imitación, el poema *Delirios de Safo* contrae ambos gustos. Por un lado, Barra elige para la representación de la lesbiana una oda en versos sáficos, que, como señala Victoria Utrera, sirvió a los griegos “como canto de alabanza [...] centrada a veces en un mito y también algún tipo de contenido que escondiese un comportamiento moral” (1998: 270). Por el otro, reconstruye el poema “Últimos cantos de Safo” del chileno Guillermo Matta (1858), a quien reconoce en el epígrafe.⁹⁷

La reconstrucción del poema de Matta se ciñe a la contracción: mientras el poema original abarca 168 versos, el de Barra se ajusta a los 52. Pero la parte en realidad interesante del “Delirios de Safo” se basa en la alusión platónica que el

⁹⁷ El poema de Matta emplea cuatro momentos para el suicidio de la poeta. El primero sirve de cuadro introductorio, se alude a los tres elementos que aquí he comentado: los cabellos, nombrados de oro, el peñón sagrado y la lira. El segundo momento es el canto que entona; en este la poeta reflexiona en la naturaleza, que da los dones, pero sobre todo la belleza en el sol, las flores, las cumbres, en el mar... pero no a ella por lo que reclama “Solo conmigo universal natura/ Fuistes avara!” (1858: 210, II vv. 46-47) pues sólo le dio un placer -el canto. El tercer momento representa los “felices años” en que “Gloria soñaba, inmarcesibles cantos” (1858: 211, III vv. 61); sin embargo, es durante este periodo en que cae en cuenta que “la vida es un tormento” (1858: 211, III vv. 70) pues en la mente “son las delicias que el mortal se finge” (1858: 212, III vv. 78) dando a entender que buscó el reconocimiento, los amores, la juventud, pero tan humana es que esta mente que “quiere atrevida comprenderlo todo” (1858: 212: III vv. 97) no encontró esperanza. El cuarto canto sirve entonces para desenmarañar el desconsuelo que en principio se debe a que “si el fuego siento del cantar sublime/ Yerto en el alma” (1858: 213, IV vv. 111-112) pues es la desolada amante a quien “nada me inspira, no apetezco nada” (1858: 214, IV vv. 134). Previo al final de su canto asevera:

Última cuerda de mi lira amada,
Cuerda gastada de la acerba angustia,
Harto cantaste mi martirio;
Muere conmigo.
(1858: 214, IV vv. 157-160)

término *delirio* acusa, pues no se trata de una locura improvisada ante el momento de tensión de la poeta; más bien es la manifestación del entusiasmo, de un placer por la sabiduría que se obtiene, una manía del tipo poética. Pero el delirio o manía no se ciñe exclusivamente a la poesía: el delirio aparece también como *manía erotiké*, posesión de Eros que elucubra el deseo por la belleza, sin que sea exclusiva al alma pues abarca también la del cuerpo.⁹⁸

De esta manera, los delirios permiten que en este poema se configure a Safo tanto en un influjo de creación, una posesión de las Musas –y por qué no, del mismo Apolo– que se posan sublime sobre ella en un momento de manía poética, y la consignan como iniciada en la erótica voluptuosidad escritural dentro de los textos sáficos en el cual confluyen pensamiento y pasión.

2.2.3.1 Ardientes rosas te echarán en su llama*

En el poema, la voz lírica, similar a sus predecesores Téllez y Esteva, evidencia la atracción que despierta la figura de la poeta. La primera parte se aboca a la contemplación, por lo que se describen las apariencias externas con el fin de enmarcar la afectación y las actitudes de esta.

El primer verso consigna al personaje dentro del escenario tradicional, el Léucades, aunque referenciado simplemente como “peñon sagrado”; como corolario inicial y dialógicamente marcado se representa la cabellera: “suelta en desórden la melena al viento” (1866: 40, vv. 2). Aunque los términos parecen sinonímicos, hay una transformación de la configuración de la lesbia: al elegir “melena” sobre la tan nombrada cabellera se afirma la soltura, significado original de la palabra, pero también refuerza el dramatismo al unirla al adjetivo *desórden*, y

⁹⁸ La explicación de estas manías puede observarse en *Fedro*, donde Sócrates explica los tres tipos de manía. Los que aquí interesan son el grado tercero que viene de las Musas y que al poseer al alma “tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir” (1988: 245a p. 342). Por su parte, la manía erótica busca la belleza; el enamorado se dirige hacia la belleza del mundo, de lo interior y lo exterior, una forma por la cual el alma readquiere su alma.

* El amor eterno, Leopoldo Lugones.

prioriza la alteración anímica de quien reconoce su trágico destino. Pero este no se origina en la figura de Faón, por el contrario, aparece en el momento en que es necesaria la inspiración, la lucidez de la creación que, como veré más adelante, se le brinda en y por el erotismo. Esto lo observo en la tercera estrofa:

Mudas están las armoniosas cuerdas
De la sonora celebrada lira,
Do en otros tiempos se cantaron tantos
Tiernos amores.
(1866: 40, I vv. 9-12)

La voz lírica elogia el canto de la poeta, según se atestigua en el uso de los adjetivos positivos *armoniosas* y *celebrada*, ambos metonímicamente relacionados a la lira. Sin embargo, esta ha perdido su capacidad creadora –al menos la original– pues se describen como *mudas*, carentes de sonido, de voz y, sobre todo, las que cantaban esos tiernos amores. El epíteto generaría que el elogio pierda su sentido pues podría tratarse de una evaluación que censura los nuevos tonos de la lira. Este juicio, entonces, abarcaría también al espíritu de la poeta en quien se agitan, como la melena, otros sentimientos.

Estos sentimientos aparentemente nacen por Faón. Según lo destaca la voz lírica, el silencio reina y sólo las “mansas olas [...] al pasar se dicen/ flébiles quejas” (1866: 41, vv. 14-16); estas nacen y mueren al vaivén del viento, pero un eco –uno similar al utilizado por Matta–, le recuerda el nombre “Notas eolias que en la lira de oro/ “Faón”... suspiran” (1866: 41, vv. 19-20), las cuales le revelan la intuición creadora.⁹⁹ Ateniéndome a que Matta se refiere a las últimas creaciones, es posible entrever que el rompimiento del silencio es en realidad el momento de posesión de las Musas:

“¡Faón!”... i Safo convulsiva se alza,
Pitia de Delfos desgredada i loca,
Pálido el labio, la mirada incierta,
“Faón!”... esclama

⁹⁹ Las notas eolias como creación recuerdan a Carolina Coronado quien anunciaba en *El salto de Leúcales* “El eco entre las olas fluctuante/ El sonido tristísimo difunde” (1843: 56, vv. 15-16).

(1866: 41, I vv. 21-24).

Safo, nombrada por la voz lírica como Pitia de Delfos,¹⁰⁰ se encuentra en un trance profético –visión que recupera el delirio del título–, el de la evocación divina, y la aleja del de una razón perdida –el que acusan los adjetivos *desgreñada* y *loca*. Manía poética que la posee y le recuerda ya no los tiernos amores, sino las nuevas emociones desde las cuales escribir, y que también responden a la caracterización de “pálido el labio, la mirada incierta” (1866: 41, vv. 23) que posibilitan el segundo delirio o manía: el del erotismo.

La manía erótica aparece en el segundo canto a través de la voz de Safo, quien recobra la inspiración perdida y recita:

“hijo querido de la diva Vénus,
Único dueño de sus gracias todas,
Otras resistan tus encantos, otras
¡Yo no lo puedo!
(1866: 41, II vv. 25-28)

Derivado de la leyenda ovidiana, es posible que el canto sea dedicado a Faón, mas si se considera la documentación que atestigua la cercanía de Afrodita con el joven, a quien recompensó con juventud y belleza cuando este fue amable con ella y que provocaron el enamoramiento de Safo.¹⁰¹ Sin embargo, los diccionarios de mitología señalan a Eros como producto de los amores entre Ares y Afrodita;¹⁰² a ello hay que agregarle la tradición poética, que ha visto el deseo amoroso unido a la diosa Afrodita; es decir, ella interviene de manera indirecta en el deseo.¹⁰³

¹⁰⁰ La Pitia de Delfos es la profetisa del templo de Apolo que, sentada sobre un trípode sagrado, es el instrumento del dios. Su trabajo es sacrificarse para que los hombres puedan acercarse a dios pues la mujer, dada su ambivalencia, es la única que tiene “la posibilidad de entrar en contacto con la impureza, hace también de ella un sustituto posible de lo sagrado” (Bruit, 1991).

¹⁰¹ Véase el trabajo de Ma. Carmen Barrigón Fuentes “Faón, Afrodita y la isla de Lesbos. Historia de un mito”.

¹⁰² Cfr. Grimal (2008). Aunque según la versión de Hesíodo, Eros no es hijo de la diosa, sino que apareció después del Caos, Gea y el Tártaro, a quien describe como “el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad de sus pechos” (1978: 120-123, p. 76).

¹⁰³ Cfr. Calame (2002).

El poema, como se observa, sigue esta línea discursiva: el deseo sacude, consume, oprime la mente y el cuerpo de Safo, y ella no puede desasirse de él. Esto se comprueba tanto en la cláusula mental del verbo *resistir* como en la epanadiplosis y la declaración exclamativa del verso 27,¹⁰⁴ los cuales revelan su afecto, es decir, la nula disposición a abandonar la convulsión que se adueña de su ser. Y que sí, también se ve dedicada a Faón, pero sólo como el sujeto en quien puede exteriorizarlo pues la experiencia erótica hace al poseso pasar de objeto a sujeto, “de amado, se transfigura en amante, dueño de una dignidad que le es propia y sujeto de un Eros y una Psyqué que antes no poseía” (Pájaro, 2008: 148).

Los versos anteriores atestiguan la posesión por la manía erótica, pero la forma en que se le consigna a Safo es desde la iniciación tanto para la erótica voluptuosidad escritural dentro de los textos sáficos –acto de creación externa– como en la erótica platónica, que provoca un influjo en el que fluyen pensamiento y pasión:¹⁰⁵

Besos ardientes, que en deseo finje
Queman mis labios i mi rostro encienden;
Rápido fuego por mis venas corre,
Siempre creciendo.

Trémulo el pecho, respirando apenas,
Túrbios los ojos i la lengua inmóvil,
Dulce desmayo, languidez lasciva
Túrbame el alma!

(1866: 42, II vv. 29-36)

¹⁰⁴ Se trata de la figura retórica que se caracteriza porque tanto el inicio como el fin de la frase contienen la misma expresión.

¹⁰⁵ Según lo explica Platón, cuando un iniciado observa un cuerpo bello hay un estremecimiento inicial que después se convierte en veneración, como si el amado fuera un dios por quien el amante no dudaría en sacrificarse. Esta admiración provoca en el amante un escalofrío “como un trastorno que provoca sudores y un inusitado ardor” (1988: 251a, p. 355) que da al alma las alas con que se permite crecer. Sin embargo, cuando el amante se encuentra lejos los sentimientos se encuentran “y no sabiendo por donde ir, se enfurece, y así enfurecida, no puede dormir de noche ni parar de día y corre deseosa a donde piensa que ha de ver al que lleva consigo la belleza. Y cuando lo ha visto, y ha encausado el deseo, abre lo que antes estaba cerrado, y, recobrando el aliento, ceden sus pinchazos y va cosechando, entre tanto, el placer más dulce” (1988: 251d, p. 357).

Los *besos ardientes*, los *labios que se queman*, el *rostro que se enciende* aluden a la llama por la que se ilumina, metafóricamente hablando, su nueva vitalidad, una en la que no sólo es sensual por las apariencias, lo es igualmente por el deseo que la invade; muestra fructífera de que la iniciación erótica se manifiesta en ella pues, como apareció en el verso 27, ella se decantó por el erotismo.

La actitud de la poeta manifiesta la manía erótica en la que no pueden separarse las emociones corpóreas de la percepción del alma. Los versos 33 y 34 convierten al paroxismo en naturaleza sáfica; los adjetivos así lo demuestran: *trémulo*, *turbios*, *inmóvil* desarrollan la imagen de belleza ofuscada por la posesión de Eros. Por su parte, los versos 35 y 36 describen la belleza del alma, una que como el término *languidez* anticipa es enfermiza, producto del genio poético; aunque también lo es por el sublime placer que ha encontrado y que se enraíza en la cláusula material en “túrbame el alma”. La proclama convoca ahora a Psyqué, conjunción divina, ideal, con la cual la poeta encontrará la belleza no del mundo sino la que se experimenta con los dioses que la saciarán poética y eróticamente.

Vistos así, los versos muestran las dos manías que sobrepasan el conflicto dramático inicial –la falta de inspiración– pues han encontrado un equilibrio. La primera recobra la inspiración en la segunda, y ambas llevan a la poeta a liberarse en el sentido moral pues ya no está limitada a los cantos de “tiernos amores”. Tan sublime resulta esta conjunción que exclama: “¡Hasta los dioses de la excelsa cumbre/ tiénenme envidia” (1866: 42, II vv. 39-40).

Una vez equilibrada el alma entre poesía y erotismo, Safo sale de la manía poética hacia la realidad; se retoma así la leyenda original por lo que recuerda que la gloria de sus versos “Faon ingrato, solo tú desdeñas!...” (Barra, 1866: 42, vv. 42). Sin embargo, igual que como he apuntado en otros poemas, el reconocimiento de la poeta es perpetuo, así que Safo lega su inspiración, aquella proveniente de las Musas y de Eros, a otro: “Lira de Lésbos, como mi alma estallen/ Todas tus cuerdas” (1866: 42, II vv. 43-44).

Pero ese otro no es sino ella misma. Cuando Safo se refiere a la Lira de Lesbos recurre a la alteridad, una forma de estar fuera de sí, lo cual le permite transformar la realidad. Desde el punto de vista discursivo, esta es una proyección del sujeto discursivo sobre el textual, es decir, un desplazamiento semántico en el cual ella es causa del proceso mental al tiempo que lo ejecuta. La consecuencia, por supuesto, es la perpetuación de su creación y, sobre todo, de su naturaleza fundamentalmente erótica que, como comenté, forma parte de su alma y por lo tanto es la representación de su ser.

Desde esta perspectiva considero que contradice el epígrafe pues aquel indicó “Harto cantaste mi martirio, ahora/ Muere conmigo”, sin embargo, es notoria la distinción entre morir y estallar. El primero le daría fin a toda su configuración, es decir, una proscripción de las dotes mientras que la proyección del segundo propaga su fuerza erótica y creadora. A ello hay que añadirle la penúltima estrofa:

Dice, i las aguas en murmurio leve
Dánle benignas en su seno asilo;
Náyades bellas su doliente lira
Llevan en triunfo
(1866: 42, II vv. 45-48);

en el que destaca la antagónica reacción de las aguas y las Náyades que contienen su accionar. Mientras las primeras dan benigno asilo al cuerpo, las Náyades se predisponen para eternizarla bajo los lineamientos de su configuración, sutil fórmula de elogio que observo en la idea de “llevan en triunfo”.

Por otro lado, la presencia de las Náyades resalta en el poema ya que son ninfas que viven en las fuentes y el agua y, como la caracterización mitológica lo indica, intervienen en mitos o leyendas. Pero más allá del punto de vista mitológico, es necesario describir la relación que estas mujeres han tenido en la literatura, esencialmente desde finales del siglo XVI, cuando “la voz pasó entonces a poseer un marcado sentido erótico e, incluso, sexual” (Bravo Vega, 2002: 368); de esta manera, aunque la voz lírica no aluda a estos tipos femeninos que han

transcurrido, como lo señala Bravo (2002), desde libertinas, aventureras, prostitutas, busconas hasta las derivaciones léxicas en ninfomanía o nínfulas (lolitas), lo cierto es que su llamamiento parece un énfasis retórico con el cual concreta el núcleo de sensualidad y erotismo que es natural en Safo.

Visto de esta manera, “Delirios de Safo” encuentra desde su título el terreno propicio para desarrollar la primitiva naturalización del erotismo y la sexualidad de la poeta, aunque, dicho sea de paso, estos acontecen como instinto humano. En esta nueva alma sáfica germinan entonces las posibilidades voluptuosas para ella, pero también para los otros, como en lo expone el monólogo de Víctor Balaguer.

2.2.4 Entonces se enviaban suspiros en las rosas*

Víctor Balaguer y Cirera, reconocido político y cronista de Cataluña,¹⁰⁶ se dedicó desde muy joven a las actividades literarias pues escribió alrededor de cincuenta obras. Publicó en diversos periódicos *Semanario Pintoresco Español*, *La Iberia Musical y Literaria*, *El Laurel*, *La Lira*, *La Violeta de Oro*, *El Entreacto*, *El Teatro*, *El Genio*, *El Fénix* y en diarios liberales como *El Catalán*, *El Constitucional*, *La Antorcha*, *Diario de Barcelona* en el que publicó bajo el seudónimo de *Julia* diversos trabajos de modas y salones. Allende a su trabajo en los diarios, tradujo novelas de Dumas, Víctor Hugo, Lamartine, además de poetas provenzales y catalanes. Participó activamente en el renacimiento de los Juego Florales en Barcelona desde 1859; en este certamen obtuvo los tres primeros premios del reglamento, por lo que se le dio el título de Maestro en gay saber en 1861 (Benito y Randó, 1877).

De veta romántica y pensamiento liberal, Balaguer manifestaba un nacionalismo basado en la libertad, incluyendo con ello a las mujeres, lo mismo que una unión española bajo el modelo catalán pues “ser catalán era sinónimo de

* Entonces se enviaban suspiros en las rosas, Jaime Sabines

¹⁰⁶ En 1861 fue elegido diputado provincial por un distrito en Barcelona; en 1864 tomó asiento en la Asamblea Nacional del Partido Progresista en Madrid como representante de Barcelona. También fue Ministro de Ultramar en 1871 y 1874, en el primero estuvo al frente durante tres meses y en la segunda ocasión más de cuatro, así como entre finales de 1886 y mediados de 1888.

defensor de la libertad y de las libertades” (Anguera, 2001: 917). De esta manera, el tema de la mujer era constante en su pensamiento, por lo que en 1844 edita la publicación *Pensil del bello sexo. Colección de poesías, novelitas, biografías, artículos, etc. Escrita por las señoras d. Carolina Coronado, d. Amalia Fenollosa, d. Manuela Cambronero, d. Josefa Masanés, d. Anjela Grassi y d. Victoria Peña*. En el prólogo, el catalán destaca la incomprensión masculina hacia la mujer:

Nace la muger siendo esclava de sus padres, vive siendo esclava de sus maridos, siendo esclava de sus hijos. Si su corazon altivo en demasia rechaza alguna de estas esclavitudes, si su alma no comprendida por los mismos que hacen gala de comprenderla, repele alguno de estos dominios, la sociedad se levanta entonces tiránica y despótica y marca su frente con el sello de la infamia ó imprime sus pasos con el sello del deshonor (p. vii).

Al cuestionar el despotismo ilustrado ve la libertad de la mujer en la educación, de manera tal que ella realmente podría vencer los impedimentos a que se le confinaba; para ello, crea una doble estrategia desde sus escritos como hombre, pero también disfrazándose en diversos artículos que publicó en el *Diario de Barcelona* entre los años 1850-1852, bajo el seudónimo de *Julia*. Como lo explica Monserrat Comas (2011), las publicaciones de *Julia* atravesaron desde la educación estética, es decir, la vestimenta en la sociedad cosmopolita barcelonesa en hombres y mujeres, hasta una crítica a la forma de despreciar el pasado en pos de la modernidad.

Así, aprovecha a su personaje para hablar abiertamente de la igualdad entre hombres y mujeres. En torno a la participación de las mujeres en la literatura afirma:

Congratúlame en gran manera los progresos que en la literatura vamos haciendo las mujeres, cada día aparece una nueva poetisa, una nueva escritora que no vacila en lanzarse al palente de la opinión pública dispuesta a prestar su humilde hombro para apoyo de la gran columna de la ilustración (Comas, 2011: 137).

Desde esta perspectiva, reconoce tanto la participación de la escritora como el de las filósofas, médicas, teólogas, historiadoras, legistas, y con ello invita a la renovación política al asegurar que la libertad genera envidia en el hombre:

Duéleme en verdad, duéleme de todo corazón ser mujer. Oh! Si pudiera yo transmigrar a un cuerpo de hombres! Es mi sueño dorado, como exclaman los poetas, mi caballo de batalla como dicen los cómicos, mi pesadilla como dirían los fatalistas (Comas, 2011: 138).

De esta manera, *Julia* se convierte para Balaguer en una forma de influir en hombres y mujeres, de forma tal que representa en ella a la ciudadana inteligente y con derechos cuyo saber debe mostrarse ante todos los ciudadanos de esa modernizada España. No obstante este pensamiento, cuando la crítica reseñó la obra de Balaguer, especialmente la tragedia de Safo, se la enlazó a la condición de purificación que sufre por el amor del hombre, y no del sacrificio que en ella se establece para así lograr demostrar la degradación femenina al sucumbir al pensamiento masculino.¹⁰⁷

2.2.4.1 Como los tiestos de rosas*

El monólogo *Safo*, mucho más cercano al soliloquio, se lleva a cabo en una sola escena a través de 275 versos endecasílabos, que se segmentan en 14 estrofas. La obra, además de reconstruir el suicidio de la poeta, recoge otros elementos de la Carta xv de Ovidio: la presencia de Deucalión y Pirra en voz de la Sibila, quien indica a Safo el destino por cumplir:¹⁰⁸ “Bajo su peña extiende el Actium las azules olas que á Deucalion, de Pirra enamorado, devolvieron la paz que no encontraba”

¹⁰⁷ Tomo como ejemplo las palabras de Antonio de Llabería (1876) menciona la muerte de la poeta como “Busca la muerte y no el amparo de los dioses; no tiene una palabra para una vida posterior: sólo quiere, sólo desea el término de la humana. Se suicida, pues, y no se sacrifica; se destruye y no aspira á transformarse” (p. 42).

* Pour toi, Pedro Mir

¹⁰⁸ En Ovidio aparece así:

„Enamorado de la hermosa Pirra

„Deucalion allí con animosa

„Resolucion lanzóse al mar profundo,

„Y sin lesion salió de entre las olas.

(p. 301). Sin embargo, más allá de recrear la leyenda del Léucade como lugar de cura u olvido para el amante, la presencia de los hijos de Prometeo y Pandora puede servir como anécdota ejemplarizante de como Faón, representación de lo masculino, se niega a hacer nacer de él y de Safo, representante de lo femenino, un nuevo tipo de humanidad.¹⁰⁹ La negativa de Faón, así vista, destruye esta posibilidad, suscitando que la muerte de Safo sea en principio recordatorio a la negligencia masculina la cual detiene el nuevo comienzo de la humanidad. Además, la muerte de la poeta adquiere otro sentido: el cuestionamiento de cómo pasó de la libertad a la esclavitud por el amante al sucumbir a los deseos del otro y perdiendo toda noción de sí.

La obra de Balaguer tiene dos pautas esenciales para la configuración de Safo como una mujer en búsqueda de la libertad no sólo desde la sexualización sino también sobre la pasión que aquella le genera: la primera es la sujeción masculina sobre los deseos femeninos, de forma tal que la enclaustra en sus deseos; lo cual permitirá una segunda pauta en cuanto a la necesidad de recobrar esta libertad en el último ruego: “Sálvame de mí misma, oh Diosa amada del monte Erix” (1891: 308). Entre ellas media la sensualidad con que aborda su pasado previo a Faón, y también el que con él vivió.

¹⁰⁹ Ovidio también los menciona en la *Metamorfosis*. En esta relata que Deucalión fue hijo de Prometeo, mientras Pirra lo era de Pandora. Una vez que Pandora abrió su caja y los hombres comenzaron a pelear entre ellos se desató la violencia; esto indignó a Júpiter (Zeus) quien decidió borrar a la humanidad de la tierra mediante el diluvio. Prometeo avisó a su hijo que construyera un arca para que pudiera salvarse junto con su esposa. Una vez terminado el diluvio se dieron cuenta que los hombres habían sido exterminados por lo que, al ver un templo consagrado a Temis, diosa de la justicia, le preguntaron cómo podrían repoblar la tierra. Para hacerlo, les dijo, debían arrojar a su espalda los huesos de su madre, es decir, la tierra. Estos huesos eran las piedras y de las lanzadas por Deucalión nacieron los hombres, de las de Pirra las mujeres; el resultado sería el renacer de la humanidad “por eso somos una raza dura que soporta la fatiga, y damos testimonio del origen del que procedemos (2008: vv. 414-415).

2.2.4.2 ¡Hice la rosa perfecta!*

Safo debe cumplir con un destino. Como un héroe, según la tradición de la tragedia, puede intentar huir a su destino, pero este siempre llega y se cumple.¹¹⁰ El destino de la lesbiana, según he ido marcando, está en el sacrificio para adquirir libertad en el reconocimiento a su inteligencia, en el reconocimiento de su sexualidad, pero también en el reconocimiento de sus miedos.

Al iniciar el punto anterior he abordado la presencia de Deucalión y Pirra como partícipes de la creación de la raza humana, la cual, cabe asentar, no se crea desde la divinidad sino desde lo terrenal.¹¹¹ Por lo tanto, es esta terrenalidad la que vuelve a Safo seguidora tanto de las leyes divinas como de las humanas provocando un confrontamiento interno entre lo que ha sido y la exigencia del ser:

Así dijo el Oráculo, y sabida
la voluntad suprema de los Dioses,
pronta á intentar la peligrosa prueba,
llega aquí Safo, á los destinos dócil...
¡Safo!... ¿Y es cierto?... ¿Soy aún Safo?... Aquella
de Lesbos esplendor, rival de Alceo
en las discretas justas de la lira,
y en las artes de amor luz y maestra?
(1891: 301. El énfasis es mío)

El segundo verso establece la directriz de lo divino, pero, como he comentado, Safo habla desde su humanización, así que es posible comprender que la voluntad suprema también devenga de los otros –masculinos, femeninos, sociales; cualquiera que debata su comportamiento. Por ello, la peligrosa prueba, una actitud apreciativa, es un ejercicio de introspección que, además, se une a la

* Perfección fugaz, Elías Nandino.

¹¹⁰ Señala al respecto García Pérez (2006) que “éste se puede definir como un ser en tránsito, en movimiento constante, cuyo objetivo es separarse del común de los mortales y hacer el camino hacia lo divino. [...] Al situarse en medio de dios y del hombre, el estado del héroe es el de sufrimiento incesante, porque no se limita a ser un simple mortal, pero tampoco puede alcanzar la perennidad y a veces también rechaza abiertamente esa condición” (p. 79-80).

¹¹¹ Los hombres y mujeres, según el mito narrado en *Los trabajos y los días*, lo mismo que en la *Metamorfosis* se crean después del diluvio. Aunque Pirra es hija de Pandora, creación divina, en ella no se aprecian las cualidades de la madre; lo mismo sucede con Deucalión pues en el mito no se describe quién fue el primer hombre antes del diluvio.

exclamación y pregunta *¿Soy aún Safo?* Todo recuerdo de sí, se enuncia, ha sido borrado: ya no es la Safo poeta que se vanaglorió ante la sociedad, tampoco es aquella que muestra una veta homosexual como cuando nombra a Cydno, Athys y Corina a quienes “no sin crimen amé” (Balaguer, 1891: 301). Por el contrario, es la del destino dócil, la que se enuncia desde la batalla perdida, la que reconoce que apenas es ella quien se asoma a la muerte.

En cuanto a la significación de este desproveerse de gloria, es importante enmarcar que ella reconoce esta muerte también en lo social: se pierde en la memoria de los otros, deja de alumbrarse, de resplandecer y se desfigura a sí misma porque “Hoy vivo sólo de él. Su pensamiento mi pensamiento nutre” (p. 302. El énfasis es del original). La afirmación manifiesta esta exaltación del ánimo, uno que además de desvalido está siendo moldeado a los designios de otro(s); una forma de subordinación femenina en la cual la única existencia posible es desde el hombre, quien la hace sucumbir a su tutela desde la pasión, pero sobre todo desde el amor como la perdición de la mujer. Esto se reafirma versos más adelante cuando explora la causa:

Porque estoy condenada por los Dioses
sólo á vivir de ti y de tus memorias,
que incendian, muchas veces, de repente,
el pecho que las nutre y que las ama
(1891: 302).

En este punto sobresale el juicio negativo que aparece en el atributivo *estoy condenada*, con el cual designa la anterioridad de esta imposición. Al emplearlo la lesbiana reconoce que ha sido juzgada y considerada culpable. Pero, insisto, esta culpa, la censura, no deviene de la acción de amar,¹¹² que de hecho se exalta en repetidas ocasiones ni de la pasión experimentada, si no por la esclavizante conciencia masculina y social, de nueva cuenta representada en los Dioses, que

¹¹² El poema presenta una enorme paleta de imágenes sensoriales para describir su pasado con Faón. Las deliciosas tardes de otoño, el sol en púrpura y la alameda umbrosa crean una atmósfera vívida que resalta la intensidad de su amor y las emociones asociadas.

intensificó la esencia de la mujer como creación para ser parte del hombre y de sus mandatos. En otras partes lo refuerza:

Lo que entonces creías, yo creía;
lo que pensabas tú, yo lo pensaba
(1891: 305)
[...]
viviendo yo de tí y en ti viviendo,
amoríos en flor doquier sembramos
de nosotros en pos doquier dejamos,
como surco de blancas lucecillas,
como estela de amor, y como ejemplo
de futuras mesnadas de amadores
(1891: 306).

Las aseveraciones de Safo corresponden a una idealización del amor. La fusión de los amantes lo describe desde el pensamiento solo con el fin de trascender, pero que, como se observa, alude únicamente a la voz de ella, demostrando que esta entrega era plena desde una de sus partes, por lo que se aprecia la extrañeza del otro. El amor en ella se profesa como un proceso mental que transforma el egoísmo, la vanidad, la autoglorificación en un desinteresado deseo de permanencia en el otro. Por ello, ante la ausencia del amante y su voz, coexisten dos contradicciones: el del hombre que desde esta visión se muestra como posesión, lejanía y egoísmo, mientras que la mujer se vuelve empatía, fusión, trascendencia como se demuestra en la aseveración de las *futuras mesnadas* de amadores, congregación de amantes que aprendieron a amar desde una solidaridad incorruptible.

Por eso Safo emula a Deucalión al reconocer el temor que le provoca habitar el mundo sin nadie para consolarlo:¹¹³

¹¹³ En la *Metamorfosis* Ovidio pone en boca de Deucalión lo siguiente: “Ni siquiera ahora podemos confiar plenamente en conservar la vida; todavía me aterrorizan los cielos nubosos. ¿Qué ánimo tendrías tú, desdichada, si hubieses sido arrebatada a la muerte sin mí? ¿Cómo podrías soportar el miedo tú sola? ¿Quién te consolaría en tu dolor? Porque yo, esposa mía, puedes creerme, si el ponto se hubiese apoderado también de ti, te seguiría, y el ponto se habría apoderado también de mí. ¡Ojalá pudiese renovar la población del mismo modo que mi padre, dando vida a figuras hechas de barro! Ahora todo lo que queda de la raza humana somos nosotros dos (los dioses lo decidieron así); hemos sobrevivido como muestra del género humano” (Ovidio, i, vv. 355-365).

¡Triste de mí que hoy sola, abandonada,
como un cuerpo sin sombra errante vago
por el yermo camino de la vida!...
¡Triste de mí!... ¡Si al menos, por ser sombra,
me hubiesen arrancado el pensamiento
los Dioses inmortales!...
(1891: 302-303)

Pero ella sí está sola y la conciencia de no ser ella, de haberse vaciado de sí por concebirse tierra inhabitada, como descubre el adjetivo *yermo*,¹¹⁴ provoca un nuevo reconocimiento, aquel que de hecho exige el olvido del otro, pero más importante, el propio. La doble afirmación de un cuerpo sin sombra sugiere ausencia, pérdida y una sensación de desolación que conlleva a una falta de identidad, de esencia; una desconexión con la alegría y la vitalidad en ella, pero también de un elemento masculino que desaparece y provoca que esta posible nueva humanidad no muestre asomos de existencia. Por ello la consciencia de la poeta es tan fuerte, tan provocadora, que aun en este despertar en la soledad, una nada inmediata, realza la necesidad del olvido. La última gota de altivez debería haber desaparecido pero, como el condicional anuncia, esto no ocurrió. Esta memoria es la que le permite cuestionar y rememorar cómo se quedó sola en el mundo, sin ella y sin el amante.

La soledad de la lesbiana se da por el destierro de sí y el del otro; se manifiesta como un amor romántico en cuya idealización bastaba la unión con el amante para borrar cualquiera de los desatinos pasados, de las marcas que la conformaron. Sin embargo, al enunciarse de esta manera, otorga la visión de una conciencia desgraciada, una moldeada en el fragor del romanticismo en el cual el fracaso era insuperable. Por lo tanto, solo la poesía, el ensueño y el recuerdo pueden salvarla. Pero esos elementos quedan también excluidos al verse a sí misma derrotada aun

¹¹⁴ El término *yermo* contrasta directamente a la mujer *flora* del siglo XIX, tal como la nombra Dijkstra (1994), pues el hombre era el jardinero encargado de cuidar su fragilidad, su hermosura, el ornamento que representaba en una buena sociedad. Al usarlo, Safo sabe que ha perecido como tal, no es la del atributo cuidado por el hombre, sino la que se descuidó a tal punto que se volvió inútil y poco atractiva, como una flor sin vida.

con los sacrificios que realizó, siendo estos el seguimiento a la ordenanza social a la cual se ciñe sin reparo cegada por el amor.

2.2.4.3 Las cubrieron de perlas y de rosas*

El lamento de Safo por no perder el pensamiento le permiten explorar la abnegación que debió conceder al amante. El más importante se refiere a la aceptación del matrimonio como forma de purificación; con cuya manifestación la Safo de Balaguer contraría a las ideas reflejadas en la obra de Gálvez, donde la poeta se niega al matrimonio por considerarlo una obligación.

En el monólogo esta renuncia sirve para enaltecer la virtud que el hombre supuestamente otorga a través de una promesa matrimonial:

Fue el día aquel de nuestros esponsales,
y fue el día en que Safo, en su derroche
de crímenes y goces prostituida,
y en el cieno revuelta, por tus besos
redentores se alzaba redimida
(1891: 303).

Si en el siglo XIX el hombre era moralizado por la mujer virtuosa (Bolufer, 2004), en la obra de Balaguer la redención se tergiversa al desarrollarse por la intercesión del hombre como única salvación de esta a través del matrimonio. De ahí la asimetría de la composición con que se describe el comportamiento de la poeta como *derroche de crímenes y goces prostituida* frente a *tus besos redentores* del amante, donde ambos casos expresan la institucionalización de su juicio, forma de evaluarse desde la conducta inmoral que suponía su vida. En el primero, los sustantivos delinean su accionar como un exceso, enarbolado en el verbo *derroche*, que, además, se ensancha por el adjetivo *prostituida* cuya acepción se refiere a la sensualidad tan recurrentemente comentada. Por su parte, la respuesta ante esta problemática es la liberación proveniente del otro, doblemente acentuado en los adjetivos *redentores* y

* Mis trenzas, Mercedes Matamoros.

redimida que, no obstante, se realiza a través de la sensualidad que esta imprime en el amante, de forma tal que su sensualidad se permite en miras al placer del hombre mas no así al de la mujer.

La virtud que el otro le otorga conduce a Safo a otra concepción de sí a través de la idealización interna, que se demuestra en la emoción transmitida por el afecto evaluativo de su nueva conducta:

¡Pero ya todo pasa! ¡De las fiestas
ya el eco se perdió!... Safo la *hetaira*
murió para dar vida á la otra Safo,
la Safo de Faón, que, mariposa
de alas relucientes y colores gayos,
impura ayer, mas hoy purificada,
dejando su crisálida en los lodos,
al cielo se remonta inmaculada.
Desde entonces me encuentro renacida
en nuevo sér, y me hallo entre tus brazos,
¡oh Faón! de mis culpas redimida
(1891: 305).

Los verbos *murió* y *dar* destacan el proceso material en cuya antitética visión se representa el cambio de su concepción mental. De esta manera, la representación de la poeta se focaliza de lo negativo a lo positivo, según un discurso ajeno, proveniente del juicio de los dioses y la sociedad. El énfasis principal está en la desmitificación de su vida como tierra infértil dentro del matrimonio, es decir la *hetaira*, hasta consignarse metafóricamente como *mariposa*, *purificada*, saliente de la *crisálida*, *inmaculada*, *renacida*, todos emblemas de su re-crearse en manos del hombre, cambio sustancial en que se valora desde su incorruptibilidad. El ser, lo indica, ha sido liberado del mal, se reencontró con la pureza, pero esta se da sólo en los idealizados brazos del hombre, no así de su realidad. Esto a razón de que la idealización de Faón se da en el momento de mayor gozo, sin embargo, al verse abandonada vislumbra su perdición.

Como he señalado anteriormente la poeta reconoce que se ha vaciado, pero esta acción se realiza en el instante mismo en que se absorbió con el amante. Cuando se fusionó con él, este se queda con cada partícula que la conforma:

¡Ay, Faón! las mujeres de Sicilia
ya sé que sólo por tu amor alientan,
ya sé que viven de tu amor tan sólo,
y que en derredor de él vuelan y giran
amando en ti lo que jamás hallaron
en hombre alguno de mujer nacido,
goces inmensos, dichas sazonadas,
y coloquios ardientes, y venturas,
y deliquios de amor desconocidos.
Ya sé que te aman como saben sólo
las sirvientas de Venus Afrodita...
**¿Cómo no amarte, cómo, si en tí encuentran
Lo que, encontrando en mí, tú te llevaste?**
**¿Cómo no amarte, cómo, si en Sicilia,
tú vives sólo y piensas, sientes y amas,
con el alma que a Safo arrebataste?**
(1891: 302-303. El énfasis es mío)

Ante sí, Safo es epítome de sensualidad, de enamoramiento y de erotismo, es decir, representación de la diosa Afrodita en la tierra. Para confirmarlo se muestra dueña del amor, de la seducción irresistible, como enmarca en las hazañas que Faón tomó de ella: *goces inmensos, dichas sazonadas, coloquios ardientes, venturas, deliquios*, arrobos que emanaban de sí hasta convertirla en esta representación divina pues como se enmarca en el complemento “en hombre alguno de mujer nacido”, el adjetivo afirma el poderío y regalo de la poeta hacia el hombre.

Esto, además, se demuestra al visualizar la leyenda de Faón (Vernant, 2003: 133) en el cual Afrodita regala al barquero Faón las virtudes eróticas con las cuales inspira la pasión e ignora las prohibiciones del matrimonio; no obstante, en el monólogo es la poeta quien regala –se regala– en el alma que él hurta. De ahí la anafórica pregunta *¿cómo no amarte?*, donde la derivación encuentran/encontrando enuncia la particular marca de posesión de los encantos del amante pero dotados por ella, inscritos en su piel en gustosa entrega aun antes de que él

podría compartirlas con otras. Por su parte, la segunda parte de esta pregunta se esfuerza por destacar el hurto del alma, significativo metafórico de cada uno de los placeres entregados. Además, en los verbos *te llevaste* y *arrebataste* inscribe de nuevo este paradigma; en el primero indica el desplazamiento, la huida del amante, mientras el segundo transfiere el movimiento como violento, proveniente del hurto. En este sentido, los verbos detallan al hombre como ególatra, narcisista; figuración contraria a la nueva estirpe de hombres y mujeres que ambos amantes deberían congregarse.

De esta manera, Safo se presenta como la que singulariza al amante no desde la escritura, como lo hicieron Gálvez y Coronado, sino desde la materialidad, la construcción de acciones, frases, ideas llenas de seducción y erotismo que el otro se adjudicó. Además, el hurto en un sentido discorde devela el elemento mitológico de Prometeo, benefactor de la humanidad que entrega el conocimiento simbolizado en el fuego divino. Sin embargo, en el monólogo el sacrificio del hombre no se presenta pues este, al recibir el fuego de la pasión de la lesbiana, no lo torga a la nueva humanidad como el ejemplo que ella anhelaba, sino que lo emplea únicamente para satisfacerse y glorificarse; mientras a la mujer, aquella que se otorga placentera, se le mantiene encarcelada, sujeta al gozo masculino, y por ello la poeta se retuerce en el dolor de su memoria en pendenciosos reclamos por liberarse.

2.2.4.4 La rosa, ya en el aire, detenida*

La terrenalidad de Safo la llevó de la libertad a la sujeción. Ofrendó al amante su inteligencia, sus dotes amorios, su libertad al enclaustrarse en la premisa del matrimonio, pero ninguna entrega lo satisfizo y fue abandonada. Esto le permitió cuestionar sus acciones, reconociendo así que ella se había vaciado en él al entregarle el pensamiento, la inteligencia y el erotismo; por ello, cuando clama por

* Soneto a la rosa, Meira Delmar

el fin de su tormento, recurre a la divinidad de forma tal que en su sacrificio pueda recuperar al amante, y en el fondo a sí misma:

Diosa del Erix, ¡me enciendo viva!
Diosa del Erix, vivir no puedo
si no es con él y de él. ¡Ay! yo me abraso
y ardo, y me abraso como si mi cuerpo
sintiera envuelto con la roja veste
teñida con la sangre del Centauro
(1891: 307-308).

La alusión al Centauro me parece una vinculación a Deyanira de *Las Traquinias* de Sófocles. En ambas obras las mujeres, Safo y Deyanira, son las esposas devotas que desean mantener el amor y la fidelidad de su esposo,¹¹⁵ al tiempo que demuestran una dependencia emocional respecto al hombre. Mientras Deyanira sucumbe ante los celos y recurre a métodos engañosos, como usar un filtro de amor dado por el centauro Naso, la lesbiana es la amante fiel y generosa capaz de sacrificarse en aras de recuperar el amor del amante. Pero el discurso va más allá en cuanto a remitir al arquetipo del centauro: Safo, al igual que en el mito, se deja guiar por los instintos de dominación, de lujuria y fogosidad, atributos generalmente masculinos. La alusión de quemarse es la contención de estos elementos no por masculinizarse, sino por demostrar que estas pasiones la consumen y le hacen perder el rumbo.

Por ello el amor, la seducción y la lujuria se vuelven naturales en la poeta; tal es su necesidad de manifestarlo que los tonos eróticos –los de la cabellera, la vestimenta, la añoranza por Faón– se recuperan en su última súplica:

Me abraso, ¡oh Venus!... ¡Yo me enciendo viva!...
Fuego es mi seno, fuego son mis ojos,
Fuego arrojan mis carnes que se rajan.
Sálvame de mí misma, oh Diosa amada
del monte Erix, y entonces yo te ofrezco
que á tus altares colgaré mi lira
como ofrenda de amor y voto santo,

¹¹⁵ Es de destacar las palabras de Katia Obrist (2011) para quien Deyanira es “un sujeto femenino que es la vez una fantasía masculina” pues, aunque “responde al estereotipo de esposa virtuosa, no por ello deja de problematizar el orden social” (p. 185).

y ya de entonces más, eternamente,
por las gradas de mármol de tu templo
verás de hinojos arrastrarse á Safo.
si tú me lo devuelves, tuya, oh Venus,
tuya Safo será, tuyas sus horas,
tuya en vida y muerte... ¡Si no quieres
volverme mi Faón, mátame entonces!...
(1891: 308)

Aspecto fundamental de la obra es este fragmento en el que Safo, la mujer, se atreve a declarar la pasión que la corrompe. Es tanto la heroína atormentada en una colérica disputa por recobrar al amante como la heroína víctima del erotismo en cuanto a que se sabe envuelta en la violencia del amor pues este es su debilidad. Palabras como *abraso, enciendo viva, fuego, senos, ojos, carnes que se rajan* recrean su atmósfera ardiente y sensual a través de las cláusulas mentales. La metáfora del fuego/seno y fuego/ojos le representan la interioridad de esta pasión, aquella que Safo ha reconocido como parte su trayectoria, mientras que las carnes que se rajan evocan la sensación de desbordamiento y descontrol. Sensualidad enmarcada y supeditada a Faón como el objeto de deseo quien suscita fuertes y apasionados anhelos de índole material –placer sensorial– e interpersonal –atracción romántica y sexual.

Pero el nombramiento del fuego también conlleva un aspecto positivo en tanto simboliza “la purificación por la comprensión, hasta su forma más espiritual, por la luz y la verdad” (Chevalier, 1986: 514). El hecho de que las *carnes se rajen* sugiere el proceso de cambio y metamorfosis en ella; es una fuerza purificadora que consume lo antiguo para dar paso a algo nuevo, una renovación discorde al sentido anterior cuando Safo se unió a Faón dejando la esencia de su individualidad. De ahí la súplica “Sálvame de mí misma”, desgarró en el que el fuego es modelo de liberación tanto de las emociones internas como del conflicto en que ella se encuentra. Fuego como pasión, fuego como transformación y renacimiento, fuego como iluminación y conocimiento, fuego como renovación de

sí, fuego como representación de su conexión con lo divino en que congrega la necesidad de redención.

De esta manera, Safo se sumerge en un océano de desesperación. Los elementos se engarzan sutilmente en un retorno al origen del poema. El mar aparece como metáfora de muerte y lecho trágico en el cual busca calmar el fuego interno que la consume, a la Sibila se añaden las Parcas como divinidades del destino y la resignación de la lesbiana ante la posible muerte si no puede reunirse con Faón. En un atisbo de altivez, emplea el exclamativo “¡Salud!” con que revela su actitud de despedida y aceptación:

¡Oh mar, yo vengo á tí! ¡Oh mar, ya Safo
sometida á los Dioses y al Oráculo,
se ofrece á tí. La voz de la Sibila
fijó ya mi destino, y con tus olas
he de calmar el fuego que me enciende...
¿Es que la muerte me ha de dar acaso?...
¿Es esta mi salud?... Si es esta, venga,
¡venga en buena hora!... Si á mi seno amante
No ha de volver Faón, ¡salud, oh Parcas;
Safo que va á morir, Safo os saluda!
Ya que los Dioses mis lamentos no oyen,
y ya que tú me fuiste ingrata, oh Venus,
Safo acabó. ¡No más, no más el alma
tenga fiebres de amor! ¡No más mis ojos
vean la luz de sol; no más la vean!
¡Tu abismo ábreme, oh mar, y que tu seno
mi tálamo y mi tumba á un tiempo sean!...
(1891: 308)

Pero en este último momento hay una valoración epistémica de su situación entremezclada con la desesperación, la curiosidad y a la resignación, por lo que la muerte es una posibilidad ante ella. Esta se enuncia por la elección del verbo *dar* y del adverbio modal *acaso* que sugiere una perspectiva ambivalente sobre si la muerte es destino como castigo o destino como regalo. En ambos casos solucionaría el sufrimiento en tanto se refiere a la muerte corpórea, que gustosa saluda, como a la muerte metafórica para la pérdida definitiva de su amor. La apertura del mar se brinda entonces como lecho matrimonial al tiempo que tumba,

buscando una unión eterna con la naturaleza y la muerte que aseguran su condición carnal y la alejan más de la leyenda ovidiana.

2.2.4.5 Marchitará la rosa el viento helado*

Casi veinte años después de la promesa de un cuerpo sáfico sexuado de Esteva, Víctor Balaguer retoma la imagen de la túnica y la cabellera, las cuales serán presentadas por la voz de la poeta más que promesa de sexualidad, como plenitud de esta y con la marca de homoerotización. Para conseguir esta impresión la poeta excava en sus recuerdos de la “insana sensualidad” (1891: 304) y los de “impura ayer, mas hoy purificada” (1891: 305) por el amor de Faón:

Mi cabellera destrenzada al viento
Mi túnica inhonesta desceñida,
Con todos y con todas amorosa
(1891: 304).
[...]
Hoy no perfuman ya mi cabellera
Los ungüentos fragantes de la Arabia,
Y caen mis cabellos en desorden
Sobre mi seno displaciente y lacio
(1891: 306),

En los primeros versos, la cabellera trasciende el sentido de la experimentación advertido en el poema de Barra y llevado hasta la homoerotización, señal directa de sexualidad plena, la cual se entronca con la desnudez que se delata en el participio *desceñida* que acompaña a la túnica. En los segundos, el cabello es usado por la voz lírica para representar el abandono a la sensualidad y las transgresiones pues corresponde al ruego por el regreso de Faón.

De esta manera, la voz lírica de Balaguer metafóricamente desata el cabello de Safo, dirigiendo su discurso también al safismo:

Allí me creo aún, torpe Bacante,
mis besos prodigando y mis caricias,

* En tanto que de rosa y azucena, Garcilaso de la Vega.

mi cabellera destrenzada al viento,
mi túnica inhonesta desceñida,
con todos y con todas amorosa,
sin velo y sin pudor, teniendo en brazos
á mi Corina, nunca más hermosa,
y viendo allí, de la olorosa cera
á la chispeante luz, y de la mesa
del saturnal festín danzando en torno,
á la bastarda multitud de *hetairas*
pasar alegres, con sus vestes sueltas,
desnudas con sus gasas transparentes
en turba loca y en montón revueltas
(1891: 304-305. El énfasis es del original).

Aun cuando el fragmento inicia enjuiciando la lascivia en la “torpe” Bacante, la descripción muestra a Safo sintiéndose en aquel estado de éxtasis, sin inhibiciones ni restricciones morales, referidos estos a su edad dorada en que las saturnales le representan un festín de libertad, sensualidad e igualdad. Esta última intensificada por las imágenes acumulativas de *mis besos, mis caricias, con todos y con todas, sin velo y sin pudor*, impregnando la escena de una hiperbólica atracción por el placer en que, como indica, se busca también en otras mujeres. Pero la hipérbole no se queda exclusivamente en la acumulación, sino en la repetición del sonido “s” cuyo ritmo resalta la suavidad y la sensualidad del momento.¹¹⁶

Por otro lado, el poema cumple con el precepto de la túnica –lo mismo el velo y las vestes– implicando la sexualidad expuesta, sin reservarse a uno solo de los amantes o con uno solo de los sexos, pero, según se observa en su caracterización, el adjetivo *inhonesta* enuncia una sentencia moral ya que la túnica representa a quien la porta, proyección directa que recae en la poeta por su actuar; lo cual explica el juicio inicial de la torpe Bacante pues se comparte indistintamente.

Sin embargo, definida la línea discursiva de la sexualidad, la voz lírica reutiliza la vestimenta como signo de purificación que se le da en el amor por Faón

¹¹⁶ La cabellera tendrá resonancias eróticamente más fuertes en el poema de Santiago Argüello (1900) como en “flotantes cabelleras purpurinas” (p. 381, I vv. 30), “del cabello, las víboras, que enroscan” (p. 382, II vv. 10).

–“al cielo remonta inmaculada”–; de esta manera, la túnica desaparece, pues recuerda la carnalidad –una que, sin olvidar, también tiende al safismo. En su lugar, emplea una palabra tan sucintamente parcial para desterrar cualquier atisbo de esta otra sexualidad:

Hoy visto pobres y enlutadas ropas,
si galas antes y esplendentes trajes;
(1891: 306).

La fastuosidad, la belleza, el encanto de ser Safo poeta, Safo sensual, Safo compartida se convierte en vestimenta que la arropa para ser exclusiva de una forma de amar porque “Safo la hetaira/ murió para dar vida á la otra Safo, / la Safo de Faón” (1891: 305), de manera tal que la conquista del cuerpo no sirve si no se realiza en un amante ideal como lo representa Faón.

La Safo de Balaguer muestra un objetivo primordial: contrarrestar la unión desigual de la mujer hacia los mandamientos masculinos a través de un enjuiciamiento de los valores de la época. En la obra, Safo es un constructo modalizante que se encuentra dentro de los límites de lo aceptado: acogió la censura a su pasado, entregó sus dones de seducción exclusivamente al amante en un (casi) matrimonio, lo que le dio un ascenso social ante sí misma, se convirtió un ser pasivo que atendía las necesidades físicas e intelectuales del hombre a quien admiró y se ciñó a su figura, y propuso perpetuar el linaje de una nueva sociedad. Sin embargo, dada la asimétrica relación, se reveló ante ella que la condición femenina se mantenía subyugada a la impronta masculina pues sin importar el tipo de entrega, el carácter pasivo, el conducirse bajo las premisas de un ser obligatorio culturalmente, no puede desasirse de la marca de inferioridad que el hombre y la sociedad, escenificada por los dioses, le imponen. Así visto, la consecuencia de la muerte implica la mayor crítica al constructo masculino pues el suicidio se convierte para Safo en un acto de liberación y de transición.

Si en las configuraciones pasadas Safo cruzaba los albores de la emancipación, el reconocimiento al intelecto, la sensualidad y la sexualidad en

cierno, un yo-para-mí, el monólogo de Balaguer introduce a la poeta a un yo interiorizado que da cuenta de los males de su siglo pues se configuró en un yo-para-el-otro, lo cual le permite enfrentarse a cuestionamientos como sujeto femenino que, no obstante, no obtienen respuestas en el texto debido a que estas serán interiorizadas por los lectores. De esta manera, Safo es configurada como un espacio de contemplación para el otro, sin por ello decantarse por una visión particular de sí o una cosmovisión particular del autor, como lo hicieran los autores anteriormente analizados.

2.2.5 La rosa a la ceniza se resiste*

Antonio Zozaya y You fue un abogado, periodista y traductor. Sus primeros trabajos en el periodismo datan de 1875 en *El Correo de la Moda*, *La Justicia* (órgano *Salmeroniano*), además de participar como ensayista en “El entrepáginas” de *El Liberal*, en *La Esfera*, en *Nuevo Mundo*, y en *Mundo Gráfico*, así como en *El Imparcial*, *La Época*, *El Día*, *La Vanguardia de Barcelona* (Zozaya, 2000). Publicó las obras *Ripios clásicos* (1899), *De carne y hueso* (1901), *Poemas de humildad y de ensueño* (1914), así como las obras teatrales *Cuando los hijos lloran* (1907) y el drama *Misterio* (1909).

Abocado a la difusión cultural, fundó en 1879 la Biblioteca Económica Filosófica (BEF), una colección de traducciones de obras clásicas de filosofía, política y economía. Según lo destacan Zozaya y Zozaya (2016), la impronta del español por difundir el conocimiento “se vinculaba a las preocupaciones de la denominada cuestión social, volcada en ayudar enseñando a la clase trabajadora” (p. 535), aspecto que resalta su filiación a la ideología de izquierda y el republicanismo, lo mismo que su apreciación por el krausopositivismo.

A finales del siglo XIX sus artículos dejan entrever esta ideología liberal pues denunció la injusticia hacia las clases populares, la explotación obrera, la

* La hoguera, Meira Delmar.

pobreza,¹¹⁷ así como el tema que atañe en esta investigación, la situación femenina. De este último se puede destacar el artículo “La mujer española” que Zozaya (1890a) publicó en el diario *La Justicia*, donde señala la injusticia que sufre la mujer a manos del hombre pues “aquí los hombres se matan por las mujeres, sin prejuicio de abandonarlas luego en el lodo de la calle; los hombres dirigen amorosas frases á sus prometidas, y luego, si viene a mano las golpean brutalmente; ensalzan á las mujeres, pero descuidan lastimosamente lo que es más importante: su educación”.

Aunque alude a la necesidad de una educación para la mujer dado que ella no podría “lucir en sociedad con un tinte superficial de cultura”, ciertamente se adhiere también a la tradición de su época pues la concibe fragmentada entre el prototipo del ideario femenino, lo mismo que a la diferenciación de su educación: “El deseo de saber presentarse en sociedad es muy laudable, porque en sociedad se vive; lo es también el deseo de cultivar las ciencias, como el de observar la más escrupulosa limpieza” por lo que “conviene que la mujer sea limpia, ilustrada y sociable, pero no una sola cosa de las tres en grado superlativo”.

2.2.5.1 Rosa que estás aquí o en cualquier parte*

El poema “Safo” se estructura en tres estrofas sáficas de marcada intención clasicista cuyo argumento puede entenderse como un canto en que se evoca el paso de la virginidad hacia el impulso erótico y el placer del sexo, ya que en este Safo es definida, según la voz lírica, como una mujer que se abocará a la pasión, personificada en Venus mientras se aleja –derrota– de la vida rudimentaria de la

¹¹⁷ Como ejemplo puede tomarse la publicación de 1890 titulada *Panacea* en la cual se abre con el siguiente discurso “En verdad, sufre el pueblo gravísima dolencia. No es ya la ignorancia en que le han sumido aquellos que parecían destinados á educarle y á abrirle las puertas de la vida de la razón; no es ya el reconocimiento de sus pasados yerros, ni el yugo de la tiranía unipersonal, ni el injustificado y persistente ataque á sus fueros y franquicias lo que le entristece y acongoja; es la falta de fe en sus recursos propios, es la falta de porvenir, es, finalmente, la miseria, que tras cruenta y secular lucha le vence, le aniquila y destruye, robándole energías y con ellas el postrer ensueño de regeneración, el último aliento de vigor para emprender nuevamente la lucha, el postrimer deseo de vivir en un mundo en que todo le es negado, desde el pan para sus hijos hasta la consideración de sér vivo y racional”.

* El soneto de rigor, Mario Benedetti.

naturaleza, representada por la diosa Diana. Las tres estrofas desarrollan este tránsito de un estadio al otro: en la primera se elabora la derrota de la virginidad, en la segunda el paroxismo de la sexualidad y en la tercera el triunfo de la soberana sexualidad.

En este sentido, resulta obvio que Zozaya rompe con la tradición discursiva en que se plantea a Safo unida a Faón, aunque no por ello transgrede la caracterización de una sexualidad desbordante en Safo, pero que en lugar de identificarla a través de elementos decorativos como la cabellera, la vestimenta o la actitud corpórea, se transmiten mediante el mito, lo cual implica lo que Javier Herrera (1980: 39) nombra como “centro dialéctico” de la poética modernista: la dicotómica relación entre la virgen y la hetaira, es decir, entre Diana y Venus como símbolos dentro de la estética de fin de siglo con los que se buscaba la renovación, bien pueda entenderse dentro de los parámetros sociales como en los artísticos.¹¹⁸

2.2.5.2 ¿No te bastaba, oh rosa, tu hermosura?*

“Safo” es un poema que aborda el tránsito de la virginidad a la sexualidad. En el poema, la voz lírica parte con la presencia de Diana, que puede entenderse como un ideal femenino, en cuanto a que es reconocida principalmente como una diosa virgen a la que el deseo no atrae (Bonavides, 1996: 218):

Diana, tras lenta marcha, su diadema
Hunde en el ancho mar; amante y sola,
Safo lanza al espacio, apasionado
Canto sublime
(1892: 7, vv. 1-4)

¹¹⁸ Así lo señala Herrero (1980) para quien la virgen (Diana) y la hetaira (Venus) representan una revolución estética que Rubén Darío plantea en sus *Prosas profanas* de 1896. En el poemario, Diana es la “armonía” que inspira el arte, pero cuando este se vuelve estático en una época representa la muerte; para resolverlo es necesario actualizarlo, por lo que Venus representa el impulso con que se pueden destruir tradiciones muertas al tiempo que se reconstruye el arte (p. 47).

* A una rosa, Juan Bautista Aguirre.

Sin embargo, la diosa traslapa el ideario finisecular: aunque representa la virginidad, cabe recordar que es ella quien lo elige, por lo que puede “relacionarse con un erotismo sensual y por tanto peligroso” (Bonavides, 1996: 221);¹¹⁹ además, se le identifica como diosa de la caza, una actividad rudimentaria esencialmente masculina. Igualmente es una diosa que destaca en la participación en los ritos de paso, siendo vista como una “divinidad virgen que representa el mundo prematrimonial (y por lo tanto pre-civilizado)” (Buis, 2018: 19). En este sentido, en la diosa liminar convergen diversas capacidades que manifiestan la relación entre lo salvaje (natural) y lo civilizado (sociedad). Por lo tanto, la presencia de la diosa puede entenderse como una metafórica referencia hacia la problemática del dominio de una visión masculinizante frente a la liberación femenina.

Lo anterior se constata en el texto donde la pasión no es condenada por Diana. En el primer verso, la voz lírica la focaliza con un accionar pausado, un encubrimiento de apreciación desde la gradación que el adjetivo *lenta* asigna; por lo tanto, la escena la advierto como un acuerdo, un paso ritual en el cual no hay disputa ni molestia. Siendo la escena un momento ritualizado, los elementos que le acompañan lo atestiguan: en primer lugar, porque aparece dentro de un espacio marítimo, donde el agua además de figurar la noción de cambio representa un espacio de la naturaleza, mismo que a ella se le dedicaba y en el cual también se congrega la otra divinidad del poema, Venus/Afroditas; en segundo lugar, porque la marcha lleva consigo una consigna funcional en “su diadema hunde”. Si en los rituales se debe ofrendar algo para la petición o la culminación del rito, es Diana quien presenta el regalo: deja en el mar la diadema, un elemento circular que evoca “una participación en la inmortalidad, en la perfección, en una acción generosa,

¹¹⁹ La virginidad de las mujeres romanas pude comprenderse, a la luz de las perspectivas actuales, como un control sobre el cuerpo femenino. En el caso de Diana ella elige no casarse, por lo que para hacerlo primero acude al permiso paterno, una “expresión de un sistema social donde la virginidad de las mujeres está controlada por el patriarcado” y, posteriormente, al quedar soltera, se le reserva a esta el ideal de castidad dado que el matrimonio sería la única manera de perder dicha virginidad (López, 2009-2010: 120).

incluso heroica” (Chevalier, 1986: 296), donde Venus/Afrodita reina como diosa “celestial, terrenal y submarina” (Suárez de la Torre, 2020: 790).

En medio de este rito la devota Safo es descrita en un margen de posesión erótica. Esto lo observo desde una lectura valorativa del compromiso en tanto la voz lírica negocia la postura anterior y la traslada a una nueva respuesta donde la lesbiana aparece sola, sin la actitud dolorosa del abandono, y en plena construcción de su ser. Lo mismo provoca al aludir a un canto sublime, donde el adjetivo diametralmente contrasta con todas las aseveraciones del pasado.¹²⁰ La posesión aquí descrita es atrayente, perfecta, divinizada cual pitonisa que alcanza el clímax y que anunciara Barra:

Pálida cual la cera, por mis venas
corre fuego sutil; el sudor frío
báñame temblorosa, espesa nube
vela mis ojos
(1892: 7, vv. 5-8).

La admiración de la voz lírica por este momento en que las divinidades se materializan en Safo hace que lo describa en un cuerpo estático, planteado para la contemplación en el cual la visión esta vez no es fantasmagórica como en Barra. La imagen de Safo es un advenimiento casi pictórico dentro de un aura de inefabilidad en el cual se aborda el carácter físico del rito pues se muestra la manipulación de las energías suprahumanas. Mientras la cera se consume, movimiento vertical, este se derrama en ella de forma tal que la penetra hasta llegar a las venas. En este discurrir al interior, resalto la valoración con que se le describe: es sutil, delicado, contrario al ardor desmedido y violento que una posesión carnal como el sexo tendría.

El resultado es una (com)penetración de las diosas en ella; es el espasmo de posesión traducido en sudor, en temblores, en la espesa nube ante sus ojos. Por su parte, la acción del verbo *velar* concibe otra fase teúrgica en que se muestra la

¹²⁰ No es el “lúgubre gemido” (Coronado), tampoco tiene el “transido pecho de inmoral congoja” (Téllez).

revelación de su existencia, una en la que la diosa desplaza toda conciencia y le revela su profecía:

Vénus eterna de dorado carro,
hija de Jove que volaste al éter,
¡Ven á escanciar en copas de rubíes
néctar de amores!
(1892: 8, vv. 9-12)

En este rito de paso la poeta ha sido acompañada desde el templo de la naturaleza, la virginidad, la castidad impuesta, hacia la asunción pues la recepción de la divinidad posibilita “el ascenso del alma al reino de la ontología y su subsiguiente fusión con la inteligencia divina” (Gamlath, 2008: 142). De esta manera, Safo asciende al tercer nivel de la inspiración divina de mano de Venus, con quien ha hecho esta fusión.¹²¹

Dada esta la fusión es comprensible que la tercera estrofa inicie con un llamamiento a la divinidad en la que le presenta sus respetos, situándola dentro del Olimpo. Sin embargo, el punto culmen los dan los dos últimos versos, en los cuales la voz lírica reproduce la comunión mujer-diosa que se ha ofrendado y que la diosa ha poseído. El verbo *ven* designa la complicidad y comunión entre ambas; el llamamiento en primer lugar confiere una cercanía en la cual la diosa ya no está en un plano astral alejada de Safo, pero esta última tampoco se encuentra en el plano terrenal, podría decirse que más bien se han movido hacia el éter, matriz de energía donde solo los dioses moran.

En segundo lugar, el verbo *ven* aparece en perífrasis con que se indica una invitación al festejo ritualista. Pero lo que se invita no es a compartir cualquier bebida humana o algún *phármakon* empleado para la adivinación en un nivel inferior. Safo se muestra tan contenida en Venus/Afrodita que le ordena escancie el néctar, gesto que si no fuera por el ritual de paso se podría considerar sacrílego.

¹²¹ Gamlath (2008: 146-148) explica que los tres niveles a saber son: el de inspiración baja que se da por rituales orgiásticos; el de inspiración intermedia, donde el sacerdote se convierte en la propiedad del dios, quien le dará la inspiración; y el de máximo nivel que significa la unión con los poderes del dios, donde el teúrgo ejerce su actividad con este.

De aquí se debe observar con claridad el paso de la terrenalidad a la divinidad en Safo. La poeta se dirige a la diosa como una igual, en lugar de reconocer que es el humano quien debería servirle a los propósitos de la divinidad; más importante resulta el hecho de que solicite el alimento de los dioses, el néctar que junto a la ambrosía “confieren la inmortalidad” (Vernant, 2000: 67) y que atestigua su divinidad ya no desde su figuración como voz, sino desde la perspectiva de otro quien lo enuncia.

Como puede advertirse, la inmortalidad de Safo en Zozaya rompe con el ideario decimonónico en el que la poeta sobrevivía por la creación o por la escrituración que de ella se hacía. Según la lectura que presento, la conjunción ritualizada entre diosa-humana es lo que provoca su trascendencia en el mundo. Por su parte, la metáfora de la virginidad hacia la sexualidad que encarnan Artemis/Diana y Venus/Afrodita bien escenifica la problemática finisecular que apuntó Herrera: la imagen de la castidad modernista acarrea una contaminación tanto social como artística pues influye en ambos como un bloque al cual sucumben todas las nuevas ideas y expresiones artísticas; por lo tanto, es necesario que se sacralice la existencia, la blancura y virginidad del arte aristocrático en pos de una “divinización del individuo” (Herrero, 1980: 39), es decir, un espacio en que broten nuevas formas de expresión.

2.3 Vaya esta rosa lírica y ardiente

Safo fue escriturada como una mujer abandonada, vejada, inmolada y silenciada por la muerte. Pero la poeta es, como se ha visto, sujeto para el enjuiciamiento de lo masculino, bien sea contraatacando con la misma actitud de estos bien como estandarte del genio femenino; por otro lado, una vez configurada su sensualidad, sirvió para enmarcar la libertad del cuerpo que se entrega al otro, igualmente fue cuerpo mártir presto a la contemplación, lo mismo que influjo en el cual confluyen pensamiento y pasión o, como en el último caso, un sujeto reflexivo y crítico ante las vicisitudes de la feminidad.

La figurativa representación, así vista, se mantiene en una constante tensión pues, aunque concebida dentro de los parámetros de la mujer fatal, no lo es por antonomasia. Carente de rasgos físicos, en Safo fluye la sensualidad desde sus actitudes y se desdobra en la invocación de un cuerpo imaginado que sirve como incitación al deseo. De esta manera, Safo es entonces mujer fatal desde el cuerpo, desde la conciencia minada que acentúa el placer sobre cualquier otro atributo. En el lenguaje para describirla se prodiga la sensualidad, la apertura hacia el verdadero tono erótica que al enfatizar el cuerpo se denota la sexualidad, ineluctable fuerza que la aleja de los vestigios de pureza. El fluir de esta sexualidad la convertirá en protagonista de otra sexualidad, la que seduce entre rosas solícitas entregadas al placer.

2.3.1 Rosa completa en olor*

La cubana Mercedes Matamoros y del Valle irrumpe junto a las formas modernistas con una potente voz de expresión erótica que desafían la moral decimonónica. Sus primeras publicaciones se dan en *El siglo* y *El Occidental* donde “enmascara una postura disidente” en los cuales crea discursos que dan “voz [a] grupos socialmente marginados” (Aguilar, 2011: 40); además de los medios antes mencionados, publicó en *Ilustración de Cuba*, *La Habana Elegante*, *La Habana Literaria* y *El Fígaro*. A partir de 1868 publicó en *La Opinión* las traducciones de Byron, Thomas Moore, André Chenier, Goethe y Schiller. Publicó *Poesías Completas* (1892) con un prólogo de Aurelia Castillo de González, *El último amor de Safo* (1902) en la revista literaria *El Fígaro*, posteriormente se incluiría en el libro *Sonetos y Mirlos de antaño* (1904).

La obra de Matamoros fue bien recibida por sus contemporáneos quienes reconocieron que los “soberbios sonetos *El último amor de Safo*, que en opinión de los críticos es la obra poética más acabada y brillante que ha producido la mujer en Cuba desde la Avellaneda hasta la fecha” (Diario de la Marina, 1902). No obstante,

* Sol y rosa, Juan Ramón Jiménez.

contó con retractores que no vieron con buenos ojos el discurso erótico de los sonetos; tal situación puede verse en las “Miscelánea” del *Diario de la Marina* del 5 de agosto de 1902 en el cual el asunto “parece inasequible á una señorita” pues “acaso es una prueba de talento abordar ese tema y a desarrollarlo sin grave alarma del pudor”. Aunque el o la crítica se aboca en los siguientes párrafos hacia la supuesta falla en los versos (acentuaciones, métrica, realidad-ficción en los poemas), su penúltima idea retorna a una moralización: “hay dos sonetos, *Invitación* y *La Bestia*, que son bonitos; pero de una sensualidad feroz” (p. 2); esto muestra que el placer femenino no puede escriturarse ni nombrarse desde la voz femenina a riesgo de incurrir en desvíos morales de la sociedad finisecular.

A la muerte de Matamoros su obra se reseñó como “la más evidente demostración de sus aptitudes, la variedad de metro, de su fecundidad, los asuntos varios de su amplitud intelectual, la belleza de sus imágenes, de la brillantez de su imaginación, la ternura de sus conceptos y expresiones, de la hermosura de su alma” (Bolaños, 1907). Esto, no obstante, no sirvió de mucho pues su nombre desapareció de las publicaciones hasta la *Antología de la poesía cubana* de Lezama Lima, para quien

Su condición poética principal es la de haber sido precursora de un tipo de poesía femenina, que después pondría de moda Juana de Ibarbourou, en María Eugenia Vaz Ferreira, en Gabriela Mistral, donde la mujer expresa la más secreta voz de sus instintos, renunciamentos, apetencias, frustraciones (2002: 466);

situación desfavorecedora pues encapsula la escritura femenina bajo el epítome de sentimentalismo, lo cual “ha impedido que la poesía de Matamoros sea leída desde una perspectiva integradora que vincule su obra a la de sus contemporáneos (Aguilar, 2021: 41).

Sin embargo, no por ello se ha dejado de reconocer que la obra de Mercedes Matamoros instaure con contundente vivacidad la erótica femenina y que en las imágenes de *El último...* se define la carnalidad alejada de la candidez de los supuestos y se sitúa en el cuerpo del acto sexual, donde el desfallecimiento se narra

para ensalzar la posesión a través de un “yo” que se desborda en deseo por el otro en un locus liberador articulado en torno al placer también femenino.

Los veinte sonetos de *El último amor de Safo* son un recorrido en el que convergen la coquetería, la insinuación sexual, la felicidad del amor, la pasión por el amado, el engaño, el arrepentimiento y el perdón, el abandono, la presencia de la nueva amante de Faón, los celos, la venganza contra la rival, la comprensión del engaño, la contemplación de los recuerdos, el recuerdo del amante, el presentimiento de la muerte, la idea de venganza, el rechazo a otras pasiones, la desesperación y la depravación, el arrepentimiento ante la venganza, el reclamo al amor carnal y la intención suicida.¹²²

De entre ellos, la configuración de Safo como mujer fatal se da más implacablemente en el soneto I “Safo a Faón” al aludir al cortejo de la lesbia hacia Faón. En este, la afirmación de un “yo” activo y femenino resalta en su declaración a través del anafórico uso del verbo *vengo* con lo cual la poeta entrega su mayor tesoro “...La dulce lira de oro/ con que tu hechizo irresistible canto”. La lira, recuérdese, es instrumento de creación poética, pero, más importante, uno de seducción tal cual lo retomará posteriormente Argüello. Por otro lado, también resalta la imagen del hechizo amoroso en el que ha caído la poeta. La imagen antagónica de una mujer que se acerca al hombre y lo seduce se convierte así en la una marca fatalista en la poeta.

Destaco también como elemento fatalista el soneto IV “Anhelos” en el cual Safo convierte a Faón en objeto de deseo al declararle “¡Quiero encender con besos fervorosos/ la sangre que circunda por tus venas/ y trocar en fogosas las serenas/ miradas de tus ojos luminosos!”. La afirmación muestra la superioridad femenina y la posibilidad de que ella sea quien meticulosamente señale el rumbo de la

¹²² Osvaldo Cleger (2011) indica en su artículo las influencias victorianas de Matamoros para la creación de sus poemas; entre ellas está Felicia Hermans (1793-1835) con el poema *The Last Song of Sappho*, de quien indudablemente retomó el nombre; añade a Mary Robinson con *Sappho and Phanon* (1796) del cual desprende las similitudes en el uso del soneto y la primera persona, la morbosidad evolutiva en el espíritu de la lesbia y el uso del ciclo amor-entrega-abandono-desengaño.

relación amorosa. Rumbo que seductoramente intentó mantener en el soneto VII “La orgía”: “con mis trémulos brazos te ceñía, / más que nunca incitante y voluptuosa”, donde con actitud ardorosa mantiene un papel activo al tiempo que se ve abandonada y sola. Respecto a la forma fatalista de maldad, destaca el soneto IX “Celos” donde solicita “No más alteres/ mis sombrías pasiones silenciosas; cual furias del Averno, tumultuosas/ se alzarán contra ti, si me ofendieres” en que compara su emoción con las maledicencias más profundas ante la belleza de las otras amantes de Faón.

2.3.1.1 Y le da al enfermito agua de rosa*

Los sonetos II “Yo” y XVII “La bestia” ofrecen la configuración de Safo como una mujer fatal en una distensión tonal ligada a la satisfacción sexual. Sin embargo, la imagería del cuerpo, de la dominación de la sexualidad, lo entiendo como un pretexto que tiene como base una ideología femenina encausada a la diferenciación radical respecto de los hombres, tanto en los parámetros de la escrituración como en los de la emoción sexual. El fundamento está en el uso de una voz lírica femenina puesta para desarticular la visión de la mujer como un objeto débil y pasivo.

El soneto “Yo” enraíza la indocilidad femenina e invita a la seducción en extremo a través de la prosopografía de los cuartetos:¹²³

Tengo el color de golondrina obscura,
Sombríos los cabellos ondulantes,
Y mis ojos ¡tan negros! son diamantes
En cuyas chispas la pasión fulgura.

Es urna de coral y esencia pura
Mi boca, en que los besos palpitantes
Buscan –cual pajarillos anhelantes–
De la tuya el calor y la dulzura
(2012: 365, vv. 1-8).

* El mundo de las muñecas, Manuel S. Pichardo.

¹²³ Descripción del aspecto exterior de una persona.

La imagen del cuerpo, los cabellos y los ojos crean una cromática exótica totalmente anómala a la colorida descripción de los autores masculinos y que le permite a Matamoros afrontar, además de la sexualidad, el pesimismo modernista al enmarcar a la poeta fuera de la mujer idealizada. Safo se presenta como una mujer que deja entrever sus encantos, afecto positivo en la cual los adjetivos *oscuros*, *sombríos* y *negros* crean un campo semántico cuyo cause es la luminosidad de su trascendencia, dado que los epítetos de la obscuridad sirven para la creación. Así vistos, la imagen se refiere a la creación de la sexualidad plena, consciente, placentera; entusiasmo ominoso que engendra la naturaleza de la mujer sin por ello generarle un juicio negativo. La función simbólica del color representa un dominio de sí, una caída que la expulsa del paraíso de la masculinidad y el ostracismo para convertirla en estabilidad identitaria en la cual lo femenino abandona la pasividad, transfigurándose en accionar.

Esto también lo observo en los cabellos ondulantes que producen un efecto acumulativo de símbolos en este sujeto activo. Sinestesia en que la ondulación recuerda el movimiento del mar; olas mitológicas, cual nereidas, encargadas de reducir la pasividad de su simbología (Chevalier, 1996: 774). Ondulación seductora, evocadora, y lista para emboscar al otro; sirena anhelante, deseante, insana. El componente monstruoso es ostentado con satisfacción. La mujer que Safo representa es una potencia activa en contra de la pasividad masculina; su movimiento es exponer la perversión, el deleite y la vulgarización.

En un punto cercano están los labios descritos como urna de coral cuya vertiente recuerda al rojo, evocación del fuego como actividad transformante proveniente de Dionisio, “símbolo del amor liberador” (Chevalier, 1996: 889), pero que es arrojada en la composición bajo el sentido místico del nacimiento de la sexualidad. Safo, en sus labios y la voz que de ella se desprende, busca un nuevo prosélito en el amante a quien se ofrece y del que se sirve para representar una masculinidad suave y delicada, por lo que ella debe incitarlo hacia una sexualidad

iniciada en su corporeidad. De ahí que se elogie el cuerpo como pecado en los tercetos:

Mi cuerpo es una sierpe tentadora,
Y en el mórbido seno se doblega
Lánguidamente el cuello como un lirio
(2012: 365, vv. 9-11).

El terceto mantiene la tonalidad sexualizante. La voz lírica asume la imaginaria finisecular del pecado original y se muestra como la serpiente que tienta, incentiva, seduce y arrastra a la muerte. Además de ser pecado, se proyecta en maleficio artístico: la “monstruosidad” de sus intenciones derroca la imagen de la mujer frágil y se adueña del símbolo modernista de la virtud, el lirio. El símil es la muestra de ofrenda en la cual el cuello se expone *lánguidamente* a la perversión masoquista, donde el adverbio parece un retorno a la pasividad, pero dado que ella controla el momento, irremediabilmente conduce al hombre y a sí misma a la crueldad; así, desenmascara el falso pudor y la galantería. Su cuerpo es un agudo espacio discursivo, escriturado y físico en el que bien puede postrarse el amante para someterse o bien puede saciarse.

Por su parte, el último terceto cierra esta invitación carnal:

¿No es verdad que es tu Safo encantadora?
¡Oh, ven! Y en este amor que a ti me entrega,
Tú serás el Placer y yo el Delirio
(2012: 365, vv. 12-14).

La pregunta resulta en clara intención de sexualidad. Dado que el placer no puede terminar ante la vista, ante una pobre ilusión, la voz lírica lo trasporta a la acción. El verbo *ven*, en este sentido, rebasa la invitación hasta el punto de volverse una orden; si ella se ha predispuesto para él en este posesivo “tu” de la pregunta, el amante debe acceder y transformarse, como ella, en sexualidad. Por eso la voz lírica se descubre como Delirio, significado del olvido a la razón, para dejarse llevar por la necesidad de entrega completa del placer físico e invitándolo a crear

un nuevo paraíso en el que dios será una presencia casi desconocida en tanto ellos, entre cuerpos, ocupan su lugar.

2.3.1.2 La rosa debe adorarnos*

El soneto XVII “La bestia” es importante para este estudio dado el tinte ideológico que Matamoros imprime en sus poemas. Si en “Yo” la voz lírica se apropia de las características fatalistas, provenientes del discurso masculino, y afronta con ello los planteamientos de una sociedad temerosa a la libertad y la sexualidad femenina, en este soneto acentúa el prosaico espacio, físico y mental, en que se escenifica a la mujer fatal, al tiempo que representar una masculinidad construida a través de una apariencia temerosa.

La voz lírica centra el tópico de acción en la opacidad para crear el espacio físico del pecado nefando al que convoca: “En lo más negro de aquel monte umbrío, / nuestro lecho, Faón, he preparado” (vv.1-2). Pero este no es un espacio simple y carente de connotaciones simbólicas. Si en “Yo” la voz lírica clama por el hombre convertido en dios-Placer y ella se erige como diosa-Delirio, divinidades de la carne desde su humanidad, es posible entender que la voz lírica elige el término *monte* aludiendo a un centro de adoración profano, sacrílego y humano hecho para satisfacer “la carne por la carne” (Vallejo, c.p. Morilla). Dentro de este espacio no se celebra un tálamo, no hay un voto de fidelidad ni de permanencia; por ello, el lugar para satisfacerse es un *lecho* “en el cual dioses y diosas irrespetaban el vínculo matrimonial” (Álvarez Espinosa, 2017: 84), forma activa de desplazar el requerimiento del matrimonio, pero también de la pasividad femenina. Así, la voz lírica semánticamente deconstruye el ideario conyugal en tanto clama por su deseo: “¡De mi pecho un volcán se ha desbordado!” y siente “la fiebre fatal”.¹²⁴

* De la rosa, Anacreonte.

¹²⁴ La imagen recuerda la manía erótica de Barra y el “Dulce desmayo, languidez lasciva/ túrbame el alma!” (1866: 42, vv. 35-36).

Pero es necesario que el otro responda, que se permita adorar como dios-Placer. De ahí la metafórica pregunta:

¿No escuchas a lo lejos al sombrío
león, que con rugido apasionado
responde a la leona, en el callado
y hondo recinto de su amor bravío?
(2012: 389, vv. 5-8)

donde el “sombrio león” recuerda a la melancolía masculina, esa que infecta a la sociedad y lo hace sentir desprovisto de masculinidad, de fortaleza, de vigor. Pide así, entre cuestionamientos, que si dentro de él queda algún rescoldo de viveza responda al salvajismo que la otra despierta. Porque sí, la mujer sigue siendo la incitadora que apasionada exige su placer. Exclama por él en los tercetos:

¡Amémonos así! ¡Ven y desprende
de mi ajustada túnica tus lazos,
y ante mi seno tu pupila enciende
(2012: 389, vv. 9-11).

Clara cosmogonía en estas deidades amatorias. El adverbio *así* indica la manera de amar como dioses del olimpo –sólo por el placer de la posesión–, amar sin la mediación del matrimonio –sólo por la satisfacción–, amar con la voracidad del ánimo –con ese salvajismo del león y la leona–, amar/entregarse desde, por y para la carne pues ella ha edificado una nueva forma del Ser en la que sólo hay piel, emoción y placer. Sin embargo, es necesaria la complicidad y complacencia del otro a quien increpa en los imperativos *ven* y *desprende* referentes a la túnica, que miserablemente aún se sujeta a su cuerpo. La túnica representa la imagen de esta voracidad anhelada por ella, pero, para que esto suceda, el lazo, aquel que contiene la exhibición del cuerpo al tiempo de contener el sexo, sigue anudado en las manos de Faón, según lo delata el posesivo *tus*. Así visto, es él, masculinidad temerosa, quien contrae la sexualidad sin dejarla exponerse; por eso deben ser sus manos quienes desaten, exploren, se fascinen y enciendan los sentidos.

De esta manera, se redondea el poema en tanto los amantes son concebidos como mutuo objeto de deseo y satisfacción; el amor, lo anuncia en “La bestia”, es el motivo de sexualidad:

¡Es el amor que humilla y deprava!
¡No importa! Lleva a Safo entre tus brazos,
donde el loco placer la rinda esclava...
(2012: 389, vv. 12-14).

El amor como causa de humillación muestra un juicio negativo, sin relacionarlo a la acción de amar o del sexo; este, más bien, deviene de la visión del otro(s), los cuales se han encargado de hacer de este acto sacramental un pecado, una forma de sujeción en la cual la mujer es objeto de deseo mas nunca sujeto de acción pues no es ella a quien debe satisfacerse sino al otro. En este sentido, los versos ayudan a pensar en la condición de Safo como mujer en cuanto a verse a sí misma ávida de placer, pero a la espera del pasivo amante que aún no se convierte en actividad.

Safo es una mujer fatal dentro de los parámetros arquetípicos, pero lo es desde una ideología femenina consciente y no por una continuidad histórica. Al representarla como mujer fatal, Matamoros se adueña de los supuestos de feminidad y del discurso: poner al frente las cuestiones sociales contra los que lucha la Mujer es tomar una posición con el fin de derrumbarlos pues si se asimila, el descontrol del otro se hace presente. En otras palabras, la transgresión se hace internamente, en sus discursos, posiciones, pensamientos, de manera que pueden forjarse las reflexiones en torno al por qué una mujer se equipararía a lo grotesco de la promiscuidad o el desenfreno. Y, como indica el último verso, se vuelve esclava, víctima del placer corpóreo -necesidad sexual-, pero también de los designios del otro. Subversión inversa en la cual no lucha contra los afectos o miradas masculinas, las toma, y desde ellos beligerantemente los contraria.

2.3.2 En la edad fugitiva de la rosa*

Dueño y editor de *El Fígaro*, Manuel Serafín Pichardo destacó como periodista, aunque también tuvo participación en la vida política cuando fue nombrado Secretario de la Embajada de Cuba en Madrid. Colaboró en los diarios cubano *El Radical*, *La lucha* y *La Iberia*. Entre sus publicaciones están *La ciudad blanca* (1894), *Cuba a la República* (1902), *Canto a la Villa Clara* (1907), y los libros de poesía *Ofélicas*,¹²⁵ *Bajo la lente*, *Musa galante*, *La copa amarga*, *Mármoles negros*, *Tesoros del camino*, *Sellos hispanos*, *Marionettes* y *Lares*.

Resulta difícil consignar a Pichardo dentro de un movimiento literario, según lo destaca Darío (1921: 181) “porque no veo en él a un fanático de escuelas, o maniático de maneras”; difícil también concebir su obra bajo unas formas estructurada pues “en veces veréis en él reminiscencias clásicas, en veces, sobre el modo moderno, escucharéis muy sutiles melodías, rapsodias elegantes y cual sonata sentimental chopinizada a la luz de la bella luna de su patria” (1921: 181). Para Pedro Henríquez Ureña (1960), Pichardo “tiene puntos en contacto con la escuela [modernista] y ha sabido apropiarse varios de sus mejores procedimientos” (p. 20), lo mismo que de las influencias europeas, por lo que es “un versificador nada rutinario, que inventa formas nuevas cuando lo requieren las ideas, y en general un poeta original y sapiente” (p. 21).

2.3.2.1 Mujer blanca, mujer rosa*

El poema “El adiós de ‘Safo’” se estructura en 56 versos endecasílabos con rima abrazada. Desde el título se anuncia un discurso directo a través del uso de las comillas a modo de marco para indicar el desdoblamiento de la voz lírica, alteridad creada con la finalidad de (re) construir el alejamiento de Safo respecto al amante, un “tú” sin nombre a quien se dirige. Este accionar constituye una distancia

* E. Fernández Granados

¹²⁵ Rubén Darío describiría las “Ofélicas” como “el triunfo de esas poesías cortas, intensas, comprensivas, expresivas, sensitivas consiste en su intimidad; en que dejan ver lo interior del poema, los caprichos, las amarguras, las heridas (p. 184).

* Canción en blanco y en rosa, Evaristo Ribera Chevremont.

discursiva con los anteriores poemas, más porque la mujer doliente y despechada que clamaba por el regreso del amante se olvida rotundamente.

“El adiós de ‘Safo’” es un acto consciente, pensado y lleno de melancolía, pasión y resignación donde, además, destaca la noción de liberación tanto para ella como para el otro. Respecto a los poemas anteriores, es innegable un dominio de la figurativa imagen de Safo, sobre todo de los pasajes que provocaron la visión dolosa (entrega, abandono, ruego, suicidio) que posteriormente se convirtió en sensualidad fatalista pero también atrayente. El influjo fatalista, sin embargo, se revela sin la ferocidad del cuerpo, en su lugar la voz lírica retorna a los supuestos anímicos de la mujer fatal en cuanto a la imperiosa necesidad de mantenerse dentro del ámbito de satisfacción sexual.

2.3.2.2 Todas mis espinas han evolucionado a rosa*

Como señalé, en el poema la voz de Safo describe la despedida del amante. Resalto, en primera instancia, la conjunción continuativa *pues*, recurso empleado por la voz lírica para asegurar la alteridad, al tiempo que implica una contención a una posible réplica de su interlocutor; el discurso, entonces, se reproduce sólo desde ella, cuya forma es altiva ante el otro:

Pues bien, no te acompaño, más no puedo:
dejo rota por siempre la jornada:
mi senda está de abrojos erizada
y seguir adelante me da miedo
(1902: 5, vv. 1-4).

Por otro lado, el alejamiento hacia el amante se da bajo los términos del hastío en cuanto a cómo se ha presentado en la relación; esto lo encuentro contenido en la cláusula mental “más no puedo” que alude al límite autoimpuesto, y cuya presencia implica una contradicción interna a la que no desea enfrentarse. Esta noción de hastío se proyecta durante los demás versos, principalmente en las

* Mi vida huele a flor, Elvira Sastre.

razones que enuncia para su accionar. El origen lo encuentra en su vida, misma que metafóricamente se describe como *senda de abrojos erizada*, cláusula mental en que incluye el juicio negativo; a partir de esta representación es posible encontrar los puntos de inflexión en los versos:

Pasión espiritual ó tentadora,
dudo al dejarte solo en la partida,
si la que sufre es mi alma convertida
ó es caso mi carne pecadora
(1902: 5, vv. 5-8).¹²⁶

La imagen resulta enriquecedora en tanto implica, entre otras razones para su decisión, la dicotómica categorización tanto del amante como de sí y que aparecen en pasión espiritual/ alma convertida frente a [pasión] tentadora/carne pecadora. En los versos, principalmente el sexto, insinúa una vacilación sin por ello comprometer su postura, pues más bien designan el discurrir de su pensamiento. La repetición de la disyunción en los binomios descritos lo explica: alejarse está condicionado, por un lado, a que el primer binomio, en el cual el otro representa la pasión, le otorga la absolución dentro de los modelos sociales moralmente aceptados; por el otro, se da porque el amante la consume en una insana sexualidad de la carne pecadora. En consecuencia, la problematización de la senda erizada se da por la fragmentación; ella debe elegir entre ser la devota amante o la insaciable amante, y, como declaró: más no puede.

La problematización de este juego de dualidades también aparece en:

Que llevo por igual, con sangre impresos,
Absorbiendo de un todo mi existencia,
Tu cariño ideal en la conciencia
Y tu amor voluptuoso hasta los huesos
(1902: 5, vv. 9-12).

¹²⁶ El alma convertida es una reminiscencia a la voz sáfica de Balaguer cuando “Safo, en su derroche/ de crímenes y goces prostituida [...] se alzaba redimida” (1891: 303). Por su parte, la carne tentadora la considero una imagen discursivamente similar a la de Mercedes Matamoros cuando Safo asegura “Mi cuerpo es una sierpe tentadora” (2012: 365, vv. 9).

La elección entre ser devota o insaciable los encapsula en el par imprimir/absorber, los cuales la lesbia presupone son cualidad inherente. Así visto, la concepción del amante y lo que puede darle es valorada positivamente: él representa la pasión espiritual, le da un alma convertida, es el cariño ideal; pero en ella, valoración negativa, él representa una pasión tentadora, una carne pecadora, un amor voluptuoso. Éxtasis sensorial que le es en cierta medida negado.

El sufrimiento, en todo caso, se mueve en un bucle incesante durante los siguientes versos hasta que llega el momento de anticiparse a la respuesta del otro: “No acuses de traidor á mi cariño/ si cuanto más vehemente, más se aleja...” (vv. 25-26); en los versos noto cómo actitudinalmente transforma la visión de sí hacia lo positivo ya que la aseveración de *traidor* es enunciada como honesta defensa, más cuando expresa la dinámica de su relación: para el amante ella se entrega apasionada y vehemente, dicotómica relación señalada anteriormente, pero, expone el condicional, esto no se valora en tanto el otro se distancia aún más.

Posteriormente, la poeta otorga nueva causa para el rompimiento: “¿No ves que ya me voy poniendo vieja/ y tú eres, mi adorado, casi un niño?” (vv. 27-28). Estos versos dan continuidad al hastío que anuncié al inicio. La pregunta es un retorno a las dicotomías espiritual/ tentadora, alma/carne que se representan metonímicamente en la vejez/juventud. Safo no habla de la edad como causante primigenio para la ruptura, por el contrario, es la concepción del amante desde los estatutos moralizantes los que la hacen concebirlo negativamente como un niño en lugar de presentarlo como el amante que le provoca la enajenación sexual. Por lo tanto, se concibe soberbia:

Me rebelo á pasar por la amargura,
más que la muerte, despiadada y fría,
de ver que, no muy lejos, vendrá el día
que no te brinde nada mi hermosura
(1902: 5, vv. 29-32).

En los versos Safo rechaza el ruego pues lo considera negativamente; esto lo encuentro en la imagen de la amargura, hiperbólicamente comparada con la

muerte, donde la simple idea de la disputa por el amante –y con ello sucumbir a una pasión diferente a la carnal– le resulta aún más dolorosa que la muerte. Tal es la soberbia de saberse deseada por el otro, a quien repudia, que declara: “Tu persistente afán es mi consuelo” (vv. 33), intuición interna de una atracción continúa en el otro(s).

De ello se desprende la petición final de Safo que encuentro referido a los discursos anteriores: cuando ella solicita “nuestro amor no conviertas en tragedia” (vv.46),¹²⁷ el sentido de sus palabras resuena como acusación no menor en cuanto a que, en su desprecio al otro, niega la visión de una Safo dolorosa, vengativa y suicida. Su postura, novedosa ante los otros, se rige en el paradigma del placer, de ahí que pida “aguarda tu final en la comedia, / como yo espero, resignada, el mío” (vv. 47-48).

Pero dentro de sí reconoce los inconvenientes que ello le representa; esto a partir de la comparación introducida por el complemento *en la comedia*. Siendo la comedia una pieza en la cual se aborda la vida privada a través de personajes estereotipados, cuyo acontecimiento se realiza en torno a temas cotidianos, en los cuales se ridiculizan los vicios sociales, y que tiene entre sus componentes el erotismo como “un sentimiento altamente humano” (Salinas y Garza, 2011: 165), por lo que se aleja de la encrucijada de la tragedia con un desenlace, digamos feliz, en el poema, Safo contrapone su futuro y el del amante en relación con el erotismo. Esto a razón de la valoración afectiva con carga negativa con que lo menciona. Mientras el amante carece de alguna evaluación respecto a su accionar y solo “espera” el paso del tiempo y del erotismo, ella, aclara, lo concibe desde la resignación, es decir, consciente de la adversidad que se avecina. En otras palabras, la disyunción en la que se encuentra, fragmentación entre pureza y lujuria, la concientiza en cuanto a que su historia, bien sea la dolorosa o la sexual, será

¹²⁷ La tragedia se mueve en el universo de la adversidad, el dolor y el sufrimiento del héroe. Ahí, el héroe se enfrenta a las contradicciones del ser por lo que experimenta emociones como la impotencia, la incertidumbre, la encrucijada, entre otros. Su fin, a grandes rasgos, es la reconciliación. Al respecto, véase *La tragedia griega* de Albin Lesky (1966).

medida a través de los estatutos sociales, por lo que de ella se comprenderán vicios futuros, existentes o no.

Como última acción, antes de la cautelosa despedida –“...¡Adiós!... un beso!... / ‘El último, en el cuello, dueño mío!’” (vv. 55-56)–, Safo libera al amante de la responsabilidad de este adiós: “quiero relevarte de la carga”, forma sutil en que exteriormente se condena a sobrellevar el señalamiento, los juicios y la satirización en aras de conservar eficazmente la satisfacción de sus apetitos sexuales. De esta manera, ella se libera de la fragmentación que la contenía y elige el destino de la carne pecadora, que, al final de cuentas, no le genera descontento sino afecto, entendido como un beneficio para sí.

Las diversas voces sáficas son símbolo de feminidad, pero también de dialogismo, de uno comprometido en términos ideológicos. Hablar de Safo es sinónimo de transgresión, de ruptura, de cuestionamientos, de ensimismamientos, de reflexiones, de dolores, de libertades. Es el transitar entre lo imaginario y lo real a través del lenguaje poético; en el constante ir y venir de voces, de discursos resonando, hay una dirección común, la configuración de una Mujer, con mayúsculas designando a todas y ninguna, que no apareciera radicalizada por los arquetipos de fragilidad o fatalidad. Ella es un punto de tránsito, pero no del arquetipo, sino de una nueva configuración femenina. No adolece por su pasividad, sino por la actividad. Tampoco parece como castigo a la actividad, sino por la libertad que requiere para Ser, bajo la premisa que esto implique y con el amante que decida. De igual manera no incita al sexo por la mera morbosidad, sino por lo que el erotismo conlleva: un proceso de intimidad, de reflexión en el cual se alcanza una libertad en el mismo momento que se rompe con las prohibiciones internas.

Sin embargo, si ha de acercarse a un tipo femenino, es al de mujer fatal, pero no como su similar sino como un alter ego. Mientras que aquellas se desnudan y se revisten de atributos sexuales, es Safo quien las desnuda, quien adquiere el verdadero paroxismo como naturaleza y, entre clamores, advierte la conducta

retadora, consciente, vivaz y capaz de asumir su destino. De esta veta de actividad provocadora nacen los textos del safismo, aquellos en los que Safo es una huella difuminada en la encarnación de cuerpos femeninos incendiados por la pasión y que bien pueden entregarse hacia sus similares.

Por lo tanto, en el siguiente capítulo me enfoco al análisis de los textos del safismo, cuya macroproposición abarca el erotismo femenino y que organizo a partir de las metafóricas figuraciones del cuerpo femenino pletóricamente dispuesto a la entrega corpórea. El orden lo establezco siguiendo una lectura semánticamente enraizada en la tonalidad erótica, por lo que el recorrido es intemporal y siguiendo una gradación descendente.

CAPÍTULO III. ROSA DE PÉTALOS DESNUDOS*

No conoce el arte de la navegación
quien no ha bogado en el vientre
de una mujer, remado en ella,
naufragado
y sobrevivido en una de sus playas
-Cristina Peri Rossi

El erotismo es un acto íntimo, un momento en que conscientemente se desequilibra el ser ante la prohibición y la transgresión (Bataille, 2003). Es un momento de desnudez, en tanto la prohibición deja de importar, y se llega a la transgresión; en tal punto, el cuerpo se expone en su pletórica existencia: es misterio, es carne, es placer, pero también condena. La condena del cuerpo existe desde el interior, así lo han concebido las sociedades desde la antigüedad debido a que el erotismo, que implica el sexo, ha sido vinculado a la procreación; sin embargo, el erotismo en gran medida lo rechaza. El erotismo es el goce de la transgresión en cuanto a posibilitar únicamente el placer, se mueve directamente motivado por la existencia; es el deseo de profanación en cuanto a extasiarse con exceder los límites. En el juego erótico hay un deseo de posesión, tanto de uno mismo como del Otro. El sujeto erótico se desgarrar para asirse a ese Otro con quien se fragmenta, se agota, se repite y se transforma. Acción creadora en que el momento erótico recrea como ilusión al sujeto y al Otro de forma tal que ambos puedan permanecer, aunque sea de forma efímera.

Violencia corpórea simbólicamente ceñida a la muerte,¹²⁸ el erotismo es un acontecimiento que bien puede ser obsceno en tanto permite la desnudez, la turbación de los cuerpos poseídos, la experiencia ardorosa de la intimidad; igualmente es la búsqueda constante de la fusión con el otro para darle continuidad al ser, aquella con que se espera la desaparición de la individualidad y

* Nocturno rosa, Xavier Villaurrutia.

¹²⁸ El final del paroxismo erótico es darse cuenta de la muerte; el sujeto se percata de su discontinuidad, de la desaparición propia en la vida, del aislamiento del individuo. En la sexualidad hay posibilidad de la continuidad, pero siendo el erotismo un acto adverso, la discontinuidad es permanente.

se da dentro del enamoramiento ideal, intenso, por lo que resulta mucho más violenta la necesidad de posesión y continuidad; por último, es también una experiencia sagrada, éxtasis divino que busca la continuidad del ser en la muerte del ser discontinuo.

En la literatura, el cuerpo es un discurso erotizado, fragmento de imágenes lingüísticas producto del deseo, del encadenamiento de los silencios, de los estremecimientos, de la naturaleza compositiva de cuerpos amatorios. El paso del lirismo sensualista a uno erótico en el GDS supone la prolongación de Safo, aunque discurrida desde el punto temático hacia el discursivo; puesta en escena en que se enmarcan las huellas de su configuración como personaje sensitivo, pensante, erótico y libre; homogeneización discursiva en la cual el sujeto deseante adquiere identidades definitorias al tiempo que transitorias, pues, en los poemas, la enunciación establece nuevos paradigmas del erotismo femenino.

Dichos paradigmas se evocan en los tropos y las figuras de los enunciados. Ahí, donde se expresa la realidad sin nombrarla, donde las propiedades del lenguaje trazan dimensiones novedosas, se encuentran los rasgos del discurso sáfico. Hay en la expresión simbólica del lenguaje formulaciones en las cuales el cuerpo se desnuda con y sin la provisión del ropaje, en las que la creación léxica configura la secuencia amatoria, establecida para trazar con mayor intensidad la exuberancia física, aun cuando aparentemente se vaya distorsionando. Dentro de los discursos, la palabra, parafraseando a Ricoeur, redescubre el cuerpo sexual y lo procesa de manera tal que se restituye la imagen sáfica, aquella que se apropia de la enunciación instaurando su mirada, esencialmente femenina, encontrando una conexión entre el discurso y la ideológica nueva visión del femenino.

Por esta razón, los textos del safismo los analizo a partir de dos ejes que corren de forma paralela: i) la frecuencia del erotismo entre mujeres, iniciando de mayor a menor erotización, para reconocer cómo el safismo se difumina en imágenes eróticamente marcadas a pequeñas señas dentro de cada texto, y ii) la

temática de cada proposición que subdivido en a) el cuerpo como flor, b) implicaciones sáficas, c) belleza perversa y d) invitación sexual.

3.1 Abran mis rosas su frescura regia*

La primera macroproposición nace de la proliferación de imágenes del cuerpo femenino como una flor, principalmente de la rosa. A través de esta metaforización en la mujer se combinan la belleza y la perfección al tiempo que se intensifican sus dimensiones sexuales, en la representación que adquiere en los poemas provoca, además, la configuración de una voz lírica que se apropia de su sensualidad.

La recurrencia del cuerpo como flor, y más como rosa, deriva de una doble significación: por una parte, la rosa es el don del amor y símbolo de regeneración; por otra, encarnación de la fugacidad de la vida y la belleza. El revestimiento semántico deviene del tópico literario del *carpe diem* que se despliega a modo de invitación del momento presente, a aprovechar no sólo el día sino también la juventud, la belleza y el goce de la sensualidad en el hedonismo finisecular (Ortiz, 2001).¹²⁹

Los medios figurativos en cada poema se adecúan según las sensaciones que desean exponer en las mujeres, por lo que no hay simulacro de acciones sino un registro de máxima amplitud erótica. En “Habla Safo de sus tres amores” la nitidez de los encuentros con otras mujeres se concretiza a través de metáforas enlazadas a la lubricidad de los cuerpos que, sin embargo, demuestran un terremoto erótico anudado a la atracción originada por el placer como ofrenda a los dioses. Por su parte, “El beso de Safo” expone una consciente técnica de expresividad en la sugerencia de sus imágenes que propulsa un imaginativo relacionado a la

* La copa del amor, Delmira Agustini.

¹²⁹ El motivo de la rosa, y de esta como mujer, aparece en diversos periodos de la literatura universal. Durante el siglo XIX, época que abarca este trabajo, la presencia de la rosa, no obstante los vestigios de sensualidad, sirvió para nombrar a la mujer virginal y etérea, íntimamente ligada a la muerte, por lo que se anulaba la sexualidad de su cuerpo. Sin embargo, al final del siglo el desarrollo de un pensamiento más erótico permite una desmesurada conjunción de atributos sexuales, esbozados en cuerpos hechos flor que expresan la carnalidad del cuerpo femenino.

afirmación de la creación artística con tintes de incitación sexual. Las mujeres, detenidas en el tiempo y en el placer, transforman el poema en una novedad desconcertante, asombro inédito del furor metafórico. En “Amor” se enuncia el triunfo del placer. Pero este triunfo es femenino, alquitarado en las asociaciones sugestivas del cuerpo irrumpiendo en la creación de otro continente erótico; de esta manera, la voz lírica, la única asimilada como femenina, abate toda medida y desquicia el mundo por el ímpetu posesivo del placer.

3.1.1 Te veo, rosa, libro entreabierto*

El nicaragüense Santiago Argüello destacó como poeta, narrador, ensayista y en la política. Se pueden encontrar varios de sus poemas publicados en la *Revista Moderna*, *Iris*, *La Ilustración Ibérica*. Entre los libros publicados están *Primeras ráfagas* (1897), *Siluetas solitarias* (1899) y *De tierra cálida* (1900). Para algunos contemporáneos, Argüello es “naturalista á veces, romántico las más, y rindiendo culto en ocasiones á ese modernismo francés tornasolado y titilante” (Fernández, 1897), para otros “tradicional, un poco académico, episódico” (Carrère, 1909: 6). Como regla general, se puede ver, está el carácter artístico romántico, aunque con vetas del modernismo decadente (Robleto, 1942); esto se ve en el artículo de José Fernández (1897) para quien la juventud de Argüello no termina de dar frutos pues “da traspiés aun de una á otra orilla, pero buscando algo nuevo que decir, sin encontrar la estrofa completa por no dominar la forma, ni saber aun la verdadera dirección de su talento, naturalista á veces, romántico las más, y rindiendo culto en ocasiones á ese modernismo francés tornasolado y titilante”.

La estructura utilizada por Santiago Argüello en “Habla Safo de sus tres amores” se establece tanto por la división tipográfica del poema –representada en la enumeración de los apartados– como por la polimetría de cada una de estas tres series. El primer apartado, compuesto por 58 versos dodecasílabos, genera un ritmo armónico y volátil como el sonido de las palabras. El segundo, de 107 versos,

* Las rosas, Rainer Maria Rilke.

privilegia los endecasílabos enfáticos para enunciar la intensidad de la pasión. El último, de 100 versos, se organiza en decasílabos y enmarca la cadencia del amor.

Un rasgo significativo aparece en el título que anuncia tanto la enumeración de los tres amores y la presencia discursiva de un otro –autor–, en el empleo de la tercera persona (ella-*Habla*), quien presta voz a Safo como enunciadora del discurso. Este hecho dotará al poema de un sentido de conversación, logrado por la incorporación de un “tú” y “vosotras” que explicitará la subjetividad de Safo a lo largo del texto.

La modalización entre el “tú” y el “vosotras” configura un estado de asimilación en la poeta, que le permitirá establecerse en diversos niveles del erotismo. Al emplear el “tú”, Safo se asimila en la lira pues con ella ofrece a los dioses no sólo el reconocimiento poético sino también su talento amoroso para que los dioses disfruten con su placer. En cambio, al utilizar el “vosotras”, se incluye en las demás mujeres, estableciendo que ella puede también tentar a la humanidad para encender el placer.

En el texto encuentro dos niveles. En el nivel textual se describen los momentos de la vida de la poeta: su dedicación a la poesía, la entrega a los dioses, los devaneos con las mujeres de Lesbos y el abandono del amante que la conducirá a la muerte. En el nivel discursivo, finamente anclado al nivel textual a través de ciertos elementos, permite una/otra lectura, la del erotismo de la voz lírica. Pero este erotismo no es sencillo, es uno que configura la apropiación de la sensualidad en la mujer y tiende puentes como un torrente hacia otro tipo de pasión, los amores sáficos.

3.1.1.1 Y la rosa simbólica de mi única pasión*

El poema de Argüello describe los tres objetos de admiración prototípicos de la poeta durante el siglo XIX: poesía, mujeres y Faón. En el primero está la lira:

* Adelfos, Manuel Machado.

¡Yo te adoro, sacra lira! De tus cuerdas
Vuela el pájaro gentil de la armonía:
Es el ave de la dulce nota eólica,
Que las almas soñadoras acaricia
(1900: 381, I vv. 1-4).

La segunda es el deseo y la pasión por las mujeres:

Oh vírgenes de Lesbos!.... adoradas
Y encantadoras vírgenes! Vosotras
Prendéis en el fanal de mi pupila
Esa vívida lumbre de las diosas!
(1900: 381, II vv. 59-62).

El cierre es el amor por Faón:

No me huyas, Faón, no me huyas!
Me devoran las llamas del pecho,
Y consúmense allí mis entrañas
En el fuego voraz del incendio
(1900: 382, II vv. 166-169).

Sin embargo, visto globalmente, el tema corresponde únicamente a la pasión, misma que se desencadena desde el íncipit:¹³⁰

¡Yo te adoro, sacra lira! De tus cuerdas
Vuela el pájaro gentil de la **armonía**
Es el ave de la dulce nota eólica
Que **las almas** soñadoras **acaricia**
(1900: 381, I vv. 1-4. El énfasis es mío),

en que la armonía representa la poesía, el alma encarna el amor y la caricia de esta(s) alma(s) incorpora el erotismo y reorganiza el poema hacia una nueva configuración del deseo y erotismo femenino.

La pasión la encuentro a partir del lexema marcado *lira*, en quien recae la paráfrasis textual que permite encontrar el sentido del amor como carnal y se

¹³⁰ El íncipit en tanto espacio textual que da inicio a toda obra, además de orientar el sentido de la misma, dentro del aspecto textual, es un marco que indica los elementos significativos que han de relacionarse entre sí, aunque no aparezcan en orden lineal (Beaugrande y Dressler, 1997: 143).

anuncia desde el primer apartado, aunque no se desarrolla sino hasta en los dos siguientes. De este inicio del poema destaco el elemento de sonoridad de la lira:

Es el ave de la dulce **nota eólica** (v. 3)
[...]
Todo dices ¡Oh **melómana!** En tus **músicas** (v. 5)
[...]
Con sus dulces y apacibles **perlas rítmicas** (v. 8)
[...]
Va arrullando tu **canción sedeña y mística**
(1900: 381, II v. 10. El énfasis es mío.)

La sonoridad es un elemento intangible con que se configura a los dioses, principalmente aquellos que desencadenan la pasión. Primero aparece Zeus tras la sinécdoque del trueno y el rayo:

Ó retumbas, como el trueno, (v. 13)
[...]
Baja el rayo de la cólera divina
(1900: 381, I v.18).

La presencia de Zeus, elíptica en estos versos, realza la pasión de la poeta, más cuando la imagen del dios es repetida en el clamor por las vírgenes:

Volad, hijas de Zeus!... que ya siento
Calcinarse las frases en mi boca
(1900: 382, II vv. 124-125).

De la misma manera, la sonoridad de la *lira* permite a la voz lírica construir la imagen de Afrodita en cuatro momentos decisivos que se desarrollarán en las tres partes del poema. La diosa del amor aparece como acompañante del placer desde el verso 19, “Tú remedas los susurros del sollozo”, donde la aliteración del sonido /s/ genera los gemidos de cuerpos entregándose; después, en los versos 93-95 – “[...] Que escancie / la madre del Amor en nuestras copas / sus embriagantes vinos [...]” – es el vehículo de unión entre Safo y sus amantes; en el final del poema, al ser llamada para aliviar el dolor ante la pérdida de Faón, se

recurre a la premisa de ayudante en los placeres: “Ofreciste á mis manos el cetro” (vv. 237).

Igualmente, la diosa engrandece la sexualidad del poema al direccionarlo a las mujeres. En el verso 20, “El desgrane veranero de las risas”, encuentro la voracidad de la juventud, representada en la referencia al verano, y se acompaña por la risa, lo cual denota el movimiento de los cuerpos femeninos durante el acto sexual. Esta intemperancia de los cuerpos se repetirá al encontrar a las vírgenes del verso 62: “Esa vívida lumbre de las diosas!”. Además, Afrodita es partícipe de los triunfos literarios de la poeta como demuestro a partir del verso 21: “El estrépito laurino del aplauso”, y que se acrecienta en los versos 43 y 44 mientras relata la gloria de la poeta sobre Alceo:¹³¹

Las triunfales marchas suenan, y se escucha
El reguero melodioso de mis rimas
(1900: 381, I vv. 43-44).

En la última configuración de Afrodita, la diosa atestigua el abandono de Safo a todo placer carnal derivado de la lira; resalto la envidia del verso 22, “Y la frase nebulosa de la envidia”; este aparece también en el verso 170-171 cuando a Faón pide no atender el pasado que la estigmatiza:

No le prestes oído a la envidia;
Di, si te hablan de mí: no lo creo!
(1900: 382, III vv. 170-171)

Una vez que el poema muestra cómo los dioses potencializan la sexualidad de la poeta, el sonido de la lira se traslada al ámbito de lo humano, no sin antes profetizar el discurrir de los placeres. Esto lo observo en los versos:

Tú sondeas el abismo, pitonisa:

¹³¹ La presencia de Alceo abre el principio de pausa, es decir, una suspensión en la secuencia textual, según los principios de linealidad propuestos por Beaugrande (Calsamiglia y Tusón, 2007: 210). Esta pausa provoca una segmentación entre las entidades eróticas de los versos precedentes y subsiguientes (infra); con ello, direcciona la atención al reconocimiento poético de Safo para después volver al erótico.

El abismo de los tiempos ignorados
En que estragos hecatómbicos germinan
(1900: 381, I vv. 24-26).

El sustantivo *pitonisa* es polisémico al combinar en su significado tanto ser oráculo de los templos –en un aspecto divino–, como ser una hechicera, encantadora –en uno terrenal–; la repetición del sustantivo *abismo*, aunada a la hipérbole *estragos hecatómbicos*, le permite obtener el placer en los siguientes versos:

Vibran besos en tus dúcidos bordones:
Ora besos maternales, de las niñas
En los labios inviolados,
Ora besos de flotantes cabelleras purpurinas,
Que se extienden y calcinan y devoran
En famélicos incendios de lascivia
(1900: 381, I vv. 27-32).

La primera metáfora, *vibran besos en tus dúcidos bordones*, reconstruye la sonoridad y mantiene a la lira como el hilo conductor del poema; sin embargo, la polisemia de las palabras, además de la organización oracional, posibilita el sentido erótico. La acción del verbo en *vibran besos* conducirá al poema a la segunda metáfora, *de las niñas en los labios inviolados*, haciendo referencia a las vírgenes gracias al epíteto *inviolados*. Igualmente, los besos vibran hacia la tercera metáfora, *flotantes cabelleras purpurinas*, para describir a la vulva, pero esta no es estática e inmóvil sino, más bien, ondulante y mecida por el adverbio *flotantes*, que adquiere fuerza por el polisíndeton marcado entre los verbos: *que se extienden y calcinan y devoran*,¹³² confiriéndole el poder abrasador de la seducción a esa parte de su cuerpo.

En el final de este apartado la voz lírica ruega a la lira que la pasión no termine: “Ven, y entrégate, hechicera! Dame todos / Tus tesoros opulentos, sacra lira! (vv. 49- 50), donde el cuantificador *todos* recolecta los elementos anteriores (la melodía, el acompañamiento de los dioses y la seducción de las mujeres) y que se

¹³² El polisíndeton es una figura en la que se repiten los nexos coordinantes, provocando que los términos se distingan y enmarquen la vehemencia de las expresiones.

aglutinan en torno a la abundancia del adjetivo *opulentos*. La petición por no perder estos *tesoros* se extiende en la alegoría entre lira y mujeres:

Que yo muera de pasión entre tus brazos,
Con el fuego abrasador de tus caricias,
Con mis labios en tus labios melodiosos
En los últimos espasmos de mi vida
(1900: 381, I vv. 55-58).

En el verso *Con mis labios en tus labios melodiosos* enfatiza la armonía de los cuerpos femeninos entregándose. A nivel de sentido, el fragmento evoca la pasión por las mujeres al tiempo que anticipa el desarrollo del segundo y tercer apartado gracias al sustantivo *espasmos*, que servirá, en un primer momento, para conformar la sexualidad física; en tanto, con el acompañamiento adverbial *últimos* se denotará el abandono de la poeta a las pasiones efímeras y su muerte del tercer apartado.

3.1.1.2. Como las rosas que desnudan su cráter*

La contracción del cuerpo durante el sexo, esos espasmos finales del apartado anterior, se intensifica en el deseo por las mujeres; más cuando la voz lírica se congracia en describir la excitación producida entre los cuerpos. Para crear tal efecto echa mano de atributos femeninos como la cabellera, a la cual traslada de elemento de ornamentación a uno de erotización:

Cuando bajan en densos espirales,
Del cabello, las víboras que enroscan
Sus anillos de seda en vuestro cuello:
Esas ávidas víboras que flotan
Como oscuros afluentes del Cocito
O cual rayos de una alba esplendorosa,
Buscando sobre el seno palpitante
La miel de Hymeto en la colmena roja
(1900: 382, II vv. 67-74).

Resulta revelador que la voz lírica crea una extensa alegoría de la cabellera para construir la imagen de dos posiciones sexuales entre mujeres. Esto lo logra con la

* Amiga, Clara Janés.

metáfora *esas ávidas víboras que flotan*, tras la cual encubre el frotamiento de los cuerpos anunciado con el verbo *flotan*. Igualmente hace referencia al sexo oral, remitido en el verbo *bajan*, que al introducir la disyunción “o” la cabellera se convierte en cortina de los labios ansiosos que buscan las secreciones de la vulva metaforizada en la *colmena roja*.

Las secreciones de la vulva se derraman lentamente por esta segunda parte, principalmente cuando comienza a enumerar a sus amantes. Aparece en la segunda estrofa:

Athis divina! Que se encienda mi alma
En la risa de luz que hay en tu boca,
Y que es rayo auroral que va jugando
En los pétalos frescos de una rosa
(1900: 382, II vv. 75-78);

la imagen de luminosidad, distinguida en los sustantivos *rayo* y *luz*, sirve como guía para especificar con qué explotará el placer: *en la risa de luz que hay en tu boca*, verso que señala, a través de la metáfora *risa de luz*, la intermediación de la lengua para dar placer; siguiendo la estructura del poema, la conjunción “y” plantea otra característica de la lengua al denominarla *rayo auroral*, es decir, divisoria de los labios. Queda entonces por señalar el movimiento de la lengua con la perífrasis verbal *va jugando / en los pétalos frescos de una rosa* cuya especificación sigue siendo la vulva, pero no una deslucida sino fresca, húmeda, como el cuerpo entregado. La imagen del movimiento de la lengua se repite en los versos 126-127: “Mi lengua se entumece, y es mi labio / un páramo”, demostrando así la sed de la poeta por poseerlas.

La alegoría de la vulva se aprecia también en el frenesí orgiástico de la séptima estrofa,

¡Toda la esencia de sus flores todas!
¡Todo el dulce rocío de sus cálices!
¡Todo el grato licor de sus corolas!
(1900: 382, II vv. 137-139).

Así denominada, la vulva dota al poema de sensaciones eróticas. Primero aparece el olfato, percibido por el sustantivo *esencia*, y que se desprende de esta vulva-flor; sin embargo, he mencionado que es un festín al que convida, por lo tanto, las invitadas son varias y se anuncian, sin nombre y clasificación, por el adverbio *todas*. Después está el gusto, paladeado en los adjetivos *dulce* y *grato* que se expelen en los líquidos segregados.

La humedad de las mujeres en la entrega se vuelve trascendental y la manifiesta en diversas imágenes. Aparece por ejemplo con Anactoria el cuerpo como torrente:

Tú, Anactoria,
Que enloqueces mi mente! Tú, el ensueño
Del alma ambicionado... ¡De tu boca,
Riega sobre la mía la cascada
De tus ígnicos besos!
(1900: 382, II vv. 85-89);

la boca guía a la poeta al gozo mediante los besos, pero estos no son comunes, sino que se dan en el frotamiento de los cuerpos. El movimiento de un cuerpo sobre el otro aparece tras la metáfora que se inicia con el verbo *riega* y el sustantivo *cascada*: ambos referencian la humedad y secreción de la vulva que se desliza sobre la otra en el vaivén sexual de los besos encendidos.

Con Cydno refuerza la excitación y el orgasmo final del frotamiento entre ambas mujeres:

[...] Haz que sea,
Por el amor, mi sangre abrasadora,
Mar de oleaje bravío, mar de lava,
Que se estrella en sus cárceles de roca,
Y levanta vorágines y escupe
Á los cielos la espuma de su cólera!
(1900: 382, II vv.110- 115).

La voz lírica crea un campo semántico del frotamiento de los cuerpos: *mar de oleaje*, *mar de lava*, *cárceles de roca* son todas ellas imágenes del vaivén de las olas y también

de los cuerpos en que lo más importante es la eyaculación final que aparece plácidamente por el polisíndeton *Y levanta vorágines y escupe / a los cielos la espuma de su cólera.*

3.1.1.3. Las rosas que ayer abrieran*

La última parte del poema se cimienta en el desprendimiento de las pasiones por parte de Safo. Si en la primera parte del poema esta había hecho una petición a la lira –No me niegues, adorada, no me niegues (vv. 51)–, en el que del verbo *negar* refuerza la consonancia entre sujeto y objeto de posibilidades pasionales; en el tercer apartado la pasión es abandonada: “En el suelo, dormida está el arpa; / Nada sabe la pobre del plectro” (vv. 190-191). La personificación del arpa por el adjetivo calificativo *dormido* remite al estado de Safo: ella, como la lira con quien previamente se asemejó, desconoce la poesía y la inspiración que se entrañan en la polisemia del sustantivo *plectro*, el cual remite tanto a la púa para tocar instrumentos de cuerda como a la propia poesía.

Mientras la poesía está inerte Safo también se aleja de las mujeres. La voz lírica subraya esto a través de la anáfora de la conjunción *aunque*

Mis bacantes de ayer!... las detesto!
Aunque vengan á mi desceñidos
Sus flotantes cendales abiertos,
Por do vense pasar calosfríos
En la cálida piel de sus miembros;
Aunque esté para mi la Lujuria
Con sus manos quemando el incienso;
Aunque rieguen su sangre las viñas
Y haya ardores de bestia en los cielos...
(1900: 383, III vv. 200-207. El énfasis es mío),

con lo que asevera su rechazo, no sin antes expresar la encendida sensualidad que aún le producen. Esto se demuestra con la adjetivación de *cálida piel*, lo mismo que por el adverbio *quemando*, los cuales denotan esa veta de placer antes entregada sin

* XII, Luis Cernuda.

recelo para el gozo. Ahora bien, el repudio a las mujeres asienta la renuncia a las pasiones, y con ellas a Zeus –a quien ofrendaba su cuerpo humedecido por el abrasante calor de sus amantes– en el verso 207: *Y haya ardores de bestia en los cielos*; la poeta se enfrenta al dios para asegurar que toda sensualidad emanada de su cuerpo ya no será para los dioses sino para Faón.

Al desatender la sensualidad celebrada en honor a los dioses se cumple el castigo anunciado desde los versos 17-18: “cuando en la hora tenebrosa del castigo/ Baja el rayo de la cólera divina”. Los versos finales consuman el castigo con la muerte de la poeta:

Con la espuma se borda el escollo
Son pesadas las alas al viento,
Pasa el filo del rayo en la nube,
Y rondando en los aires va el trueno
(1900: 383, III vv. 258-261)
[...]
Ya en los fieros abismos sombríos
Me preparan el último lecho....
(1900, 383, III vv. 264-265)

En el que el verso *Con la espuma se borda el escollo*, retoma los sudores y alcances de la pasión antes glorificada para crear con ellos el abismo, la destrucción que Zeus provoca ante la desobediencia de la poeta al dedicar su gozo para vivirlo con un mortal. La muerte entonces no deviene de vivir las pasiones sino de dejar de alimentarlas; la armonía entre cielo y tierra se rompen para atraer a Safo a la perdición, a la destrucción que ella edifica al serenar su cuerpo.

Como parte del GDS, “Habla Safo de sus tres amores” es el punto culmen del safismo. La metaforización de la cabellera, viperina, serpenteante y cálida, resuena en el poema como signo de tentación, de entrega, para que Safo reconozca su erotismo y acentúe, junto a la metáfora de la rosa, los cuerpos poseyéndose, las humedades emanadas entre las vulvas, que replantean el placer femenino hacia el safismo. Pero este safismo no es banal ni ordinario, en el poema tiene la finalidad de ser regalo, convite, disfrute de los dioses quienes con beneplácito observan la

extensión y contorsión de los cuerpos. En este sentido, la sensualidad de este cuerpo sáfico implica la destrucción de los paradigmas decimonónicos que condenaban a la mujer por su erotismo; aquí se regodea el placer, se exalta el cuerpo y la premura de quien tiene consciencia del poder abrasador y creador que la piel concede.

3.1.2 Cándida rosa en el Edén crecida*

Efrén Rebolledo publica en 1916 su tercer poemario, *Caro victrix*, que, como su nombre anuncia, glorifica la carne sobre cualquier otro sentimiento. En el poemario, la sexualidad es descrita desde los cuerpos dentro de un erotismo sugerente y vivo, donde no existe más restricción sino la del placer, pues el impulso erótico, el regodeo de poseerse, transforma toda fantasía para crear una realidad alterna, la del sexo.

El poemario de Rebolledo destaca de entre las obras de influencia parnasiana por alejarse del convencionalismo estático que únicamente se limitaba a pulir los versos sin otorgarles esencia.¹³³ Para Xavier Villaurrutia (1929) esta pulcritud “pudo haber hecho de la obra de Efrén Rebolledo una colección de lápidas de frío mármol, labradas con manos de artesano que no dan lugar a que en su labor colabore Dios –o el Diablo–” (p. 423). Esta colaboración, divina o demoníaca, es la que salta a la vista en el entramado textual de *Caro victrix*: en los poemas la tentación es el hilo conductor y da vida a cada una de las pasiones; cada verso tienta, sacude, inunda los sentidos desde diversas periferias.

El hecho de priorizar la carne le permite a Rebolledo abandonar la solemnidad del amor y los tradicionales encuentros entre los amantes para adentrarse a otro tipo de erotismo, el sáfico. En “El beso de Safo”, el autor sigue la

* A una ramera, Antonio Plaza.

¹³³ La técnica parnasiana hacia ajena cualquier preocupación que no fuera la formal. Su ideal estético era la idea por encima de la materia, un ‘arte por el arte’ en que las culturas antiguas, idealizadas y fastuosas, desacreditan las sociedades contemporáneas (Pedraza y Rodríguez, 1997: 259).

línea de perfección del parnasianismo, pero lo lleva al límite sólo para detener el tiempo y brindar una imagen perfecta de los cuerpos simétricos, ardorosos y húmedos, que se entregan.

3.1.2.1 Y rosas, dos rosas venenosas*

El poema de Rebolledo es un soneto endecasílabo de rima abrazada en los cuartetos, mientras en los tercetos la combinación cambia ya que los dos primeros versos tienen la misma rima y los terceros versos riman entre sí (CCD-EED). La voz lírica difiere de los demás poemas al presentar los acontecimientos en tercera persona, probando que el soneto transcurra a modo de contemplación.

“El beso de Safo” realiza una descripción de un momento amoroso entre dos mujeres a través de la descripción pues la voz lírica, y por extensión el receptor, mantiene una posición de testigo. En el poema salta a la vista el anuncio de las mujeres como dueñas de su sexualidad a través de dos isotopías:¹³⁴ a) la belleza virginal del safismo y b) la animalización de sus cuerpos como contraste ante la pureza del primero y engarce a la sexualidad sin límites.

3.1.2.2. Cómo en tus finas piernas siguen latiendo rosas*

El poema inicia el recorrido de la sexualidad femenina a través de una anáfora para exagerar la belleza del cuerpo y lo compara con la perfección griega:

Más pulidos que el mármol transparente,
Más blancos que los blancos vellocinos
(1999: 297, vv. 1-2).

* Oriana, Gonzalo Rojas.

¹³⁴ El término de Greimas se refiere a la existencia de redundancia, reiteración o repetición de elementos similares compatibles. A partir de la reconstrucción de cadenas isotópicas se puede acceder al tema o los temas planteados en un texto y comprobar las relaciones u oposiciones entre ellas (Ruiz, 1995: 45).

* El amor, Efraín Huerta.

En esta primera comparación las mujeres son representadas como estatuas: son bellas, inertes, atemporales y, al mismo tiempo, vírgenes gracias a las cualidades del *mármol transparente* y los *blancos vellocinos*, ambos signos de la pureza e inocencia. Sin embargo, en la repetición del adjetivo *blancos* del segundo verso encuentro otra comparación que orienta el texto a la sensualidad al designar la luminosidad de los cuerpos sudorosos. Los dos últimos versos de este cuarteto resultan una repetición de los primeros para confirmar la fastuosidad del encuentro:

Se anudan los dos cuerpos femeninos
En un grupo escultórico y ardiente
(1999: 297, vv. 3-4).

La relevancia de estos versos va más allá de la mera repetición de imágenes hasta llegar a la adjunción que ocasiona el verbo reflexivo *se anudan*, el cual regirá al segundo cuarteto dando fuerza a esta unión de cuerpos:

Ancas de cebra, escorzos de serpiente,
Combas rotundas, senos colombinos,
Una lumbre los labios purpurinos,
Y las dos cabelleras un torrente
(1999: 298, vv. 5-8).

La fusión entre cuerpos es detallada por la voz lírica primero con la animalización femenina en el quinto verso: las *ancas* representan las piernas, los *escorzos* a los brazos. Pero esta comparación obedece más que a un efecto estético a uno de sentido: la cebra destaca por ser un animal indómito y la serpiente por ser gemela de sí misma; ambos casos representan la emancipación de la razón, el dejarse llevar por la pasión. Por su parte, la voz lírica enmarca el movimiento corporal en el sexto verso, donde las *combas rotundas* le sirven para alargar la metáfora de los cuerpos que *se anudan* en tanto las piernas atraen y atrapan a la otra; los senos se tocan, se muerden y pelean entre sí como en el verso 9 en que pasan de ser sencillos y armónicos para convertirse en *dos pitones / trabados*.

Los versos 7-8 acrecientan tanto la unión de cuerpos como sus movimientos para así fijar la atención en los genitales. El color purpurino, símbolo del paroxismo del cuerpo, emerge de nuevo para disimular la presencia de las vulvas que mutuamente se poseen en el calor de la lujuria. El encadenamiento de estas acciones deriva en la oración coordinada *Y las dos cabelleras un torrente* en el que la excitación hace secretar a los cuerpos.

El primer terceto sólo alarga la espera del orgasmo:

En el vivo combate, los pezones
Que se embisten, parecen dos pitones
Trabados en eróticas pendencias
(1999: 298, vv. 9-11)

al reorganizar la idea de la pasión vuelve a la animalización de estas mujeres, aunque ahora sucedida por la idea de dominio en que los dos cuerpos intentan salir victoriosos en el placer del verso 11. Los pezones como pitones sólo son un pretexto para encubrir la tentación que ambas representan en este juego de sensaciones.

El último terceto regresa sobre los versos 7-8 transformando las imágenes y anunciando el orgasmo:

Y en medio de los muslos enlazados,
Dos rosas de capullos inviolados
Destilan y confunden sus esencias
(1999: 298, vv. 12-14).

La animalización del segundo cuarteto es anulada por la voz lírica. Ahora los sexos se convierten en rosas como símbolo de pureza que se organiza en torno al abandono de la fuerza embestida por el verbo *anudan* pues, en la placidez del orgasmo, los verbos *destilan* y *confunden* traspasan la belleza de sus cuerpos. Esta nueva caracterización hace que el poema retome la virginidad de los cuerpos del primer cuarteto y elimine cualquier rastro de pecado; los cuerpos incólumes mantienen su distancia, la inmaculada concepción primera.

En la hiperbólica figuración de Rebolledo el encuentro es una simulación de la naturaleza. Nada resulta más paradójicamente detenido en el tiempo que la mirada al espejo que estás mujeres-naturaleza representan; ninguna característica las define pues ambas son lo mismo: caderas, piernas, pechos suntuosos detenidos en el tiempo para la observación, para la plenitud del otro.

Más allá de enfatizar el amor sensual, “El beso de Safo” es un retorno a la retórica entendida como habilidad y expresión de un concepto; en el texto, el realce de la sexualidad y el cuerpo son objetos que determinan la imagen, pero sólo como pulsación de la palabra que se alarga y transgrede. En la conjunción de ritmos e imágenes la posibilidad del safismo se plantea como simulacro, una forma casi fantástica de la pasión humana que sirve como instrumento estilístico; objetos metafóricos para determinar que la imagen, la pulsación de las palabras no termina. Son, en todo caso, cuerpos femeninos al contacto con su propia naturaleza en la complacencia de su libertad.

3.1.3. Brotan espinas do la rosa brota*

El primer poemario de Juana de Ibarbourou, *Las lenguas de diamante*, se publica en 1919 en la editorial Buenos Aires con el prólogo del mismo director editorial, Manuel Gálvez,¹³⁵ y es recibido con cierto beneplácito como un conjunto de versos circunspectos, prudentes ante la carnalidad femenina. Para el prologuista la obra de Ibarbourou contrasta el tono erótico de las obras de Delmira Agustini pues “en sus versos el amor es sano, fuerte, juvenil, intrépido, natural. Se ama en este libro con pasión y alegría, y, excepcionalmente, con cierta gravedad como de rito religioso” (p. 8);¹³⁶ más adelante reitera la pureza de los versos:

* Realidad, José Asunción Silva.

¹³⁵ El prólogo aparece en la versión de Fredo Arias de la Canal (1998). *Las lenguas de diamante Juana de Ibarbourou*, México: Frente de Afirmación Hispanista.

¹³⁶ Delmira Agustini será constante referente en esta primera obra de Ibarbourou. La comparación estará marcada por la expresión audaz de la primera contra la castidad de los versos de la segunda. Esto lo observo en la publicación de Víctor Pérez Petit, “Dos libros hermosos”, que al respecto dice “No hallaremos, por tal modo, en *Las lenguas de diamante* los gritos incontenibles de pasión que

Todo está dicho con dignidad, noble y bellamente, y no creo pueda despertar en ninguna alma pensamientos impuros [...]. Tampoco muestran refinamiento los versos de Juana de Ibarbouro, ni nada de enfermizo ni de psicológicamente complicado; hay en ellos demasiada salud física y moral, para todo esto (p. 10).

En el artículo de Wilfredo Pi, “La poesía uruguaya de 1919”, se lee algo similar: “Juana de Ibarbouro no sabe de mojigaterías, canta con divino impudor sus ansias de mujer, sus amores en potencia, su noble y fecundo erotismo” (p. 31).

En ambas visiones se realza la sutileza de Ibarbouro al verbalizar la esencia de lo femenino dentro de los parámetros convencionales. Palabras como *dignidad* y *noble* configuran la distinción entre la provocación del modernismo, tanto en la forma de enarbolar la sensualidad femenina como en las imágenes con que lo hace. Sin embargo, en *Las lenguas de diamante*, el poema “Amor” resulta altamente provocador a través de la analogía entre naturaleza y cuerpo femenino; más cuando ambas se confunden en esencias y humedades provenientes del calor desprendido por los cuerpos excitados.

3.1.3.1 Y es ella dulce y rosa y muere y besa*

Juana de Ibarbouro estructura su poema en forma de soneto alejandrino con una rima según el modelo francés ABAB; la innovación se sitúa en el rompimiento con la rima de los tercetos pues el segundo verso de cada uno coincide con la rima del segundo y cuarto verso del primer cuarteto, resultando los tercetos CBC, DBC.

El poema describe el amor por medio de isotopías de la naturaleza. Los olores de las plantas, los colores vivos de la primavera, crean una alegoría del encuentro amoroso, de aquel que por primera vez se experimenta entre los amantes; sin embargo, en esta alegoría la voz lírica se coloca en un punto de total desenfreno amoroso que bien puede entenderse como un descubrimiento del placer con otras mujeres en tanto estas aparecen insistentemente representadas en

atraviesan con espasmos de fiebre ciertas páginas de *El libro blanco* y otras más numerosas de *Los cálices vacíos*, de Delmira Agustini” (*Revista Pegaso*, año 2, núm. 14, p. 61).

* Sobre el diván, Rubén Darío.

flores varias. En este sentido, la voz lírica asume la carnalidad del amor en la entrega con sus similares.

3.1.3.2 Yo te daré también una rosa*

La carnalidad del amor se define mediante la polisemia del lexema marcado *fragante*, término que aparece en diversas paráfrasis dentro de cada estrofa atravesando los sentidos del texto. En el íncipit su primera correspondencia semántica es del aroma: “El amor es fragante como un ramo de rosas”; sin embargo, también connota el resplandecimiento, aquel que se da entre los cuerpos sudorosos, ardientes de pasión; de ahí que la voz lírica declare en el verso 9: “¡Toda mi joven carne se impregna de esa esencia!”. A través de este juego de significados, el amor es olor y fluidos de cuerpo; es carnalidad, disfrute de la voz lírica.

Al comparar este amor-carnalidad a un ramo de rosas, la voz lírica anuncia la presencia de varios personajes en el entramado del placer, sin indicar quiénes son o cuál es su sexo. Sin embargo, y siguiendo la lectura de los otros poemas, detrás del ramo de rosas está el cuerpo femenino. El segundo verso lo sustenta: “Amando, se poseen todas las primaveras”. El hipérbaton, énfasis de la simultaneidad entre poseer y amar, mantiene la pasión como tema del poema y atraviesa al polisémico sustantivo *primaveras* –designio de la juventud e imagen de los cuerpos– que lo mismo manifiesta el *carpe diem* como encubre a la planta del mismo nombre, la cual, entre sus múltiples derivaciones, presenta sus flores abiertas, lo mismo que el sexo femenino. Esto anexa un significado más al poema en el cual el cuerpo no es sólo olor y fluidos sino también posesión de la mujer.

El encabalgamiento de los versos siguientes confirma la hipótesis anterior, más cuando la esencia del sexo proviene de Eros:

Eros trae en su aljaba las flores olorosas

* Ausencia, Luis López Nieves.

de todas las umbrías y todas las praderas
(1919: 157, vv. 3-4)

La presencia del dios acentúa el valor del cuerpo femenino en la incorporación de los sustantivos *umbrías* y *praderas*. Siendo entonces que el primero designa el lugar donde se produce la sombra, es decir, un escondite de las *praderas* como metáfora del sexo femenino al tener la misma disposición semántica hacia la fertilidad. Estos dos versos los relaciono al olor y secreción femenina en los versos:

¡Efluvios ardorosos de nidos de jilgueros,
Ocultos en los gajos de los ceibos frondosos!
(1919: 157, vv. 7-8).

El cuerpo femenino mantiene la trasposición de una pasión que se diluye en el epíteto *ardorosos*, reminiscencia al esplendor de los cuerpos sudorosos, asignados en el sustantivo *efluvios*, que permite a la voz enarbolar otra imagen de los genitales femeninos: *los nidos de jilgueros* esconden al sexo, hambriento como los pajarillos que anhelantes esperan su alimento, y se clarifica en la fisonomía del ave –pardo en el lomo, blanco en la cabeza, con una mancha roja en la cara y pico cónico– asimilando la vagina. Esta imagen se acentúa en la yuxtaposición de la metáfora “ocultos en los gajos de los ceibos frondosos”, con que designa la vulva mediante la imagen del ceibo, en concordancia con el color rojo de sus flores distribuidas una encima de la otra para esconder su cáliz.

Otras relaciones de la naturaleza empleadas por la voz lírica para reconstruir el cuerpo femenino aparecen en el encabalgamiento de los versos:

Cuando viene a mi lecho trae aroma de esteros
de salvajes corolas y tréboles jugosos
(1919: 157, vv. 5-6).

El uso del hipérbaton en estos versos exhibe el efecto del encuentro amoroso. Al enmarcar la simultaneidad, mediante la conjunción continuativa *cuando*, elípticamente expone la pasión y predispone las consecuencias que esta engendra en los cuerpos; esto lo observo en la subordinación de *viene* al verbo *trae*, cuyo

alcance en el lexema marcado *aroma* deriva en tres metáforas sexuales. La primera, “trae aroma de esteros”, connota la humedad del cuerpo excitado que se derrama entre los muslos femeninos, encarnados en las “salvajes corolas”; además, sitúa el punto de origen a estos fluidos en la tercera metáfora “tréboles jugosos”, dando la imagen del sexo abierto, encendido ante la pasión disuelta en el epíteto *jugosos*.

La anáfora de los olores le permite a la voz lírica desarrollar otras imágenes de los cuerpos femeninos que le dan placer; como en los versos:

Perfume de floridas y agrestes primaveras
queda en mi piel morena de ardiente transparencia
perfumes de retamas, de lirios y glicinas
(1919: 158, vv. 10-12).

El verbo *queda* desprende la esencia y los olores de las mujeres que se encubren en las metáforas “perfume de floridas y agrestes primaveras”, en el que la antítesis de los adjetivos *floridas* y *agrestes* produce una adición repetitiva de las *primaveras* como cuerpo de mujer, en virtud a que el segundo describe la espesura del sexo femenino, mientras el adjetivo *florida* germina a las *retamas*, los *lirios* y las *glicinas*, como semejanza a la mujer dadas sus particularidades: la retama otorga la imagen de frondosidad, de la espesura del pubis; el lirio, por sus hojas alternas y unidas a lo largo del tallo, a los labios vaginales; las glicinas, por su belleza y sus vainas venenosas corriendo hacia abajo, al clítoris. Las tres plantas se unifican en la pasión; tanto el lirio como la retama tienen un significado simbólico similar: el lirio es la flor del amor, la retama es la renovación de la primavera y del amor. Por su parte la glicina, al ser una planta exótica proveniente de Japón le permite a la voz lírica finalizar su alegoría del safismo, enmarcando el exotismo con que ostenta el goce experimentado en otras mujeres que encuentro en los versos

Amor llega a mi lecho cruzando largas eras
Y unge mi piel de frescas esencias campesinas
(1919: 158, vv. 13-14).

Las múltiples imágenes del cuerpo constituyen una exaltación a la sexualidad. A través de un léxico descriptivo, que plantea la certeza del placer esbozado en esencias y colores, en el poema se glorifica no el sentimiento amoroso sino la conciencia de una sensualidad corpórea. Para crear esta carnalidad, el poema emplea una sucesión de metáforas asociadas a la genitalidad, ingeniosamente hilvanadas, cuyo alcance abarca a la voz lírica así como a sus múltiples acompañantes con quienes comparte la plenitud del momento.

Al encubrir el cuerpo femenino en un polisémico campo de la naturaleza, el poema de Ibarbouroou incorpora al entramado del GDS otro sentido –ya anunciado en el título del poemario– en el cual la declaración de la sexualidad va más allá de la normatividad del amor, invitando a más de uno/a al encuentro del placer a razón de que el safismo es eludido, enmascarado tras la ambigüedad de las plantas. En el poema, la mujer se empodera de su cuerpo, de su espiritualidad y ofrenda un cuerpo insurrecto, seguro, cuya expresión poética es sensualidad primitiva, original y exquisita, que es al mismo tiempo dionisiaca y mística.

3.2. La rosa que fragante al aura da su olor*

La sensualidad del GDS no siempre se estructura en imágenes sexuales. En los siguientes poemas las voces expresan el deseo por otra mujer a través del encubrimiento y emplean para su configuración la etopeya.¹³⁷ El aprovechamiento de esta figura crea la macroproposición de las implicaciones sáficas, y se rigen por el reconocimiento, cuya característica principal es la supresión de la necesidad corporal, magnificando con ello el aspecto emocional que la otra le despierta. Ahora bien, la inclusión de la etopeya no basta para nombrar el safismo, puesto que este se rige por la subjetivación de la voz lírica. Los poemas presentan una característica especial en este entramado erótico: los puntos suspensivos. La colocación de la reticencia fomenta la lectura de un safismo en tanto la omisión de

* Como tú quieras, José Gautier Benítez.

¹³⁷ Me refiero a la descripción de costumbres o pasiones humanas.

este elabora la imagen de atracción sensual delineada por las imágenes precedentes.¹³⁸

“Un pensamiento” es la experiencia comunicable, conformado totalmente para instar al placer a la otra a quien se dirige. El poema se mueve en la alusión al deseo, por lo que la voz lírica busca acortar la distancia entre los cuerpos que en la última imagen explota vehementemente. “Á mi amiga del alma” el empeño singularizante de la amistad demuestra un deseo discreto, constreñido al encubrimiento, pero capaz de vivificar una tonalidad amorosa que evita los excesos de la carne para darle perentoria fuerza al sentimiento. Por su parte, en “Al partir” la misma despedida confronta a la voz lírica al descubrimiento. Al evocar los momentos compartidos, el discurso libera la energía amorosa operada simplemente como tema de explícitos fraternales. Por último, “Íntima” es la preparación erótica, una búsqueda insaciable de llenar el vacío anterior con el cual el exceso pueda enfrascarse en la pulsión del cuerpo.

3.2.1. Vagando de rosa en rosa*

La poeta española Dolores Cabrera y Heredia creció dentro de un ambiente liberal, con fuertes lazos católicos y con una juvenil dedicación a las letras.¹³⁹ Con el apoyo familiar, Cabrera comienza a publicar en revistas como *La Esperanza*, *La Reforma*, *El Trono y la Nobleza*, *Los hijos de Eva*, *Álbum de señoritas*, *Libro de la caridad*, *Álbum de la Avellaneda*, *Brisas de Cuba*, *Ellas*, *Educación Pintoresca* y *El Correo de la Moda*. Su primer libro fue *Las Violetas* (1850) y, posteriormente, dos novelas *Quien ama nunca olvida* y *Una perla y una lágrima* (Catalán, 2009: 88).

¹³⁸ Beristáin explica que la reticencia es una figura con la que se omite una parte de la oración, por lo que el sentido de lo no dicho es un sobreentendido con lo cuyo efecto resulta en un énfasis de lo no dicho.

* A la primavera, Dolores Cabrera y Heredia.

¹³⁹ Véase al respecto el trabajo de Soledad Catalán (2009), “Dolores Cabrera y Heredia, una poetisa romántica literana” y el de Valeriano C. Labara Ballestar (2020), “Vida y obra de dolores Cabrera, la poetisa romántica de Tamarite”.

El libro *Las violetas* fue prologado por Gregorio Romero Larrañaga quien describe a la autora como “muger sensible y modesta” a quien “no caben mas que sentimientos nobles, por todas las páginas del libro se halla derramado un perfume de pudor y de inocencia que embelesa el ánimo” (1850: 4). Las declaraciones adulan la sensibilidad, pero adolecen de una lectura crítica que puede verse entre la diversidad de temas del poemario; entre ellas, destaco la problemática proveniente de la dedicación a la escritura que en el poema “El hastío” es nombrado como “funesto don” pues

las que ciñen sus frentes
con sus coronas divinas,
tienen de duras espinas cercado su corazon.

Las mugeres las detestan
En el fondo de su alma,
Envidiándolas la palma
Que ellas nunca han de obtener;
Y el hombre que hoy las adula
Mañana las abandona;
Porque el hombre no perdona
El talento en la muger
(1850: 34).

Problemática similar encuentro en “Consejos a...” respecto al egoísta hombre que “si *adoran* á una muger, / es solo *especulación*” (1850: 93. El énfasis es del original); en este, la voz advierte a la mujer que no se ilusione pues “el amor es para el hombre/ como un juego, nada más”:

Y que tú no debes darlo
á ninguno, vida mia,
que son los hombres del día,
incapaces de apreciarlo
(1850: 94).

Ahora bien, como indiqué en el Capítulo I, la presencia de la hermandad lírica adquiere un matiz importante para las escritoras románticas en cuanto al apoyo que entre ellas se percibía, y los temas como los anteriormente descritos; sin

embargo, también dificulta la lectura de obras por la tendencia a copiar la poesía erótica masculina. Sin embargo, en el poemario encuentro más de una ocasión para mantener una lectura sáfica en la obra de Cabrera y Heredia. Tal es el caso del poema “Una separacion” en que la voz lírica femenina –declara la voz “Esta mañana misma/ ante su altar postrada” (p. 163, vv. 33-34)– reprocha la separación de la amada mujer:

[...]
Y al estampar un beso
En tu mano querida,
Pensando tu partida
Me sentia morir.
(1850: 162, vv. 5-8)

[...]
Que si mi labio **ardiente**
Enmudecía, en tanto
Con su elocuente llanto
Hablabla el corazon.
(1850: 163, vv. 13-20).

[...]
Y con razon te digo
Que nunca me has querido,
Que tu amor se ha estinguido
Si algun dia existió
(1850: 163, vv. 25-28. El énfasis es mío).

Nótese cómo una sutil despedida se vuelve una ocasión de acongoja y de ambigüedades: no sólo alude a un *labio ardiente*, sino también a la duda de si habría sido recíproco el sentimiento. Igualmente, en “Cita nocturna” cuando dos amantes se despiden en la noche; aunque las voces deberían hacer pensar en un hombre y una mujer, resulta ambiguo el llamamiento entre ambos, más cuando el amante alude al frío y ella, la segunda voz, sea quien le dé consuelo:

-Adios, Laura, siento frio, [...]
-No temas, mi amor, detente,
Pues fué una lágrima ardiente, [...]
(1850: 190, vv. 1 y 5-6)

Lo mismo sucede después cuando la primera voz sugiere al temor del descubrimiento, y es ella quien resguarda la tranquilidad:

-Adios, oigo un leve ruido,
Quizá nos han sorprendido;
Yo, por mi nunca he temido,
Pero ahora temo por ti.
-Es que á tus pies he arrojado
Ese ramo perfumado, [...]
(1850: 190, vv. 9-14).

Al final del poema se resuelve la supuesta ambigüedad:

-Adios, mi amiga y mi hermana
Bajo esta misma ventana,
Vendré á buscarte mañana,
En alas de mi pasion.
-Adios, y mi tierno llanto,
Y esas flores que amo tanto,
Y mi juramento santo,
Conserva en tu corazon
(1850: 191, vv. 25-32).

El nombramiento “mi amiga y mi hermana”, allende a la forma en que los temores de la primera voz se muestran en las octavillas, no dejan lugar a dudas de un safismo entre ambas voces. La voz que se supondría masculina es femenina, sería difícil concebir a un hombre llamarle a la amada de esa manera, pero no así a dos mujeres que, dada la época, encubren una relación “ardiente”, de “amor”, de “pasion” y “juramento”. Por último, en el poema “Amor” la voz lírica femenina generaliza los beneficios que la masculinidad, si la tuviera, le daría:

Si yo fuera poeta; [...]
Gustoso renunciara a la gloria y sus encantos
Si una mirada tuya pudiera así obtener.

Si una nacion sumisa mi ley obedeciera
[...]
Mi trono, mis palacios, y mis jardines diera,
Por un dorado rizo de tu sien virginal.
[...]

Prefiriera á esa gloria que inmortaliza al hombre,
Un beso de tus labios, mas rojos que el carmin.

Si fuese Dios... daría, cuanto la mar encierra;
[...], por conseguir tu amor...!!...
(1850: 201-202. El énfasis es mío).

Llamo la atención a la enunciación discursiva de la voz lírica que, en deseo de libertad para acercarse a la amada, se asigna en género masculino. Con ello, produce discursos complementarios: el primero, a partir de esta autodesignación, una forma de travestismo literario, en palabras de Granillo Vázquez (2010), que le permiten representar lo masculino desde la visión femenina, por lo que implica sus vicios: el hombre, a través de la independencia y autonomía de que goza, es el reconocido, el obedecido al tiempo que divinizado socialmente. El segundo es la elíptica declaración de interés erótico afectivo que se organiza en las condicionales de enunciación; estas, en cuanto a que la causa no se da dentro de la prótasis sino como un efecto de deseo.

3.2.1.1 Una rosa votiva para ti*

El poema de Dolores Cabrera y Heredia es una redondilla de rima abrazada cuya organización aparece sin punto y aparte, por lo que las cuartetas se encabalgan unas con otras; esto dota de agilidad al texto al tiempo que mantiene un solo argumento, mismo que se desglosa con una velocidad mayor en cada apartado hasta producir un clímax dentro del entramado sensual.

“Un pensamiento” establece una petición erótica de la voz lírica hacia otra mujer. Sin presentar demasiadas metáforas, la voz lírica devela su pasión adoptando el modo subjuntivo para establecer la posibilidad de deleite entre los cuerpos; la consecuencia emerge al final al cambiar al modo indicativo. Esto ocasiona enunciados condicionales cuyo movimiento entre el pasado –otro momento de erotización ya experimentado– y el futuro provoca el remate

* Ofrenda para Kypriis, Elsa Cross.

orgásmico entre las mujeres.¹⁴⁰ No sólo el modo verbal concretiza la pasión, además están los adjetivos pospuestos a cada parte de su cuerpo, lo mismo que los adverbios modales cuyo alcance está en indicar las consecuencias de cómo la voz lírica desea ese otro cuerpo.

3.2.1.2 La lluvia allí no es más que una rosa entreabierta*

Al construir las cuartetas en enunciados condicionales, la voz lírica expresa su deseo por otra mujer. El imperfecto del subjuntivo instauro la posibilidad de experimentar una intensidad carnal que aún no ha ocurrido; a lo sumo, como indica el primer verso, la voz lírica rememora los primeros instantes de erotización: “Si hoy, como en mejores días”. El segundo deíctico, *días*, traslada el tiempo de la enunciación a uno anterior, orientándolo a un periodo condicional potencial en el que la situación real negativa posibilita una mejor;¹⁴¹ lo que indica que, en este reconocimiento del deseo, ese pasado fue más grato, más íntimo. Esto se atestigua en los versos siguientes:

Pudiera afectuosamente

¹⁴⁰ Las oraciones condicionales expresan hechos que se consideran verdaderos o posibles; introduce además compromisos y promesas por parte del hablante. Se compone por una oración principal (apódosis) y una subordinada (prótasis), cuya relación habitual es de causa-efecto.

La RAE divide este tipo de oraciones en condicionales del enunciado o condicionales de contenido, en el que “los hechos denotados en la prótasis y en la apódosis se vinculan causalmente dentro de una misma unidad enunciativa. La prótasis se presenta como la causa hipotética del estado de cosas que se describe en la apódosis, que pasa a interpretarse como su efecto o consecuencia (p. 905); las condicionales de la enunciación “se caracterizan por no establecer una relación causal entre prótasis y apódosis, sino entre la prótasis y cierta información obtenida de la apódosis a través de un verbo de lengua tácito o un razonamiento discursivo”. Estas se subdividen en epistémicas (la información parte de la prótasis y es presentada como información fehaciente, para llegar a la conclusión de la apódosis) e ilocutivas (el vínculo se establece entre la prótasis y la afirmación o manifestación del hablante en lo que la apódosis expresa) (p. 906).

* Quisiera estar solo en el sur, Luis Cernuda.

¹⁴¹ La información semántica de las oraciones condicionales se divide en reales, potenciales e irreales. El primero expresa hechos que se tienen por verdaderos y se introducen con la prótasis en indicativo; los potenciales, por su parte, describen sucesos hipotéticos y expresan valores de atenuación, estos se reconocen en su mayoría por el imperfecto subjuntivo en la prótasis y el condicional en la apódosis; por su parte los condicionales irreales expresan situaciones pasadas que no pueden ser alteradas por el presente, frecuentemente se emplea si + pluscuamperfecto de subjuntivo + condicional compuesto o pluscuamperfecto de subjuntivo.

Estrechar tu mano ardiente
Con pasión entre las mías
(1850: 143, vv. 2-4).

La perífrasis verbal *pudiera estrechar* aparece dividida en el poema por la intervención de la litote del adverbio;¹⁴² con esta acción, la voz lírica atenúa el sentido del infinitivo, marco de posesión no sólo de las manos sino del cuerpo a describir; en todo caso, consigna el deseo, la pasión y la travesía amorosa de este recuerdo. Sin embargo, la persistencia en el empleo de perífrasis modales domina al poema dentro de la probabilidad, en un deseo velado; por lo tanto, la enunciación se enmarca en la hipotética posibilidad de llevar a cabo este encuentro.

El poema realiza una descripción detallada de ese otro cuerpo, atenuando las sugerencias eróticas lo más posible:

Si junto a tu corazón
Latiese el mío agitado,
Sintiéndose arrebatado
De alegría y emoción
(1850: 143, vv. 5-8).

La forma de implicar el deseo erótico mantiene la referencia de posibilidad fijado en el subjuntivo *latiese*, sin embargo, la vitalidad de los participios *agitado* y *arrebatado*, reorientan semánticamente el poema a una invitación a sentir el movimiento de los cuerpos fusionados uno sobre el otro. La voz lírica detona la carnalidad, el cuerpo que impetuoso busca al otro, de allí la contemplación de la tercera cuarteta:

Si pudiese contemplar
Tus ojos negros y bellos,
Y tu frente, y tus cabellos,
Arrebatada besar
(1850: 143, vv. 9-12).

¹⁴² La litote es la figura de pensamiento por la cual, para dar afirmación a algo, se le disminuye con la intención de significar más.

La perífrasis verbal *pudiese contemplar* encubre otro significado más profundo e íntimo en tanto enuncia la progresiva delicadeza que embelesa a la voz lírica. Esto lo observo en el polisíndeton *Tus ojos negros y bellos, / Y tu frente, y tus cabellos*;¹⁴³ el verso adquiere un doble valor: por un lado, modela la solemnidad de este amor; por el otro, permite la gradación ascendentemente erótica que remata en *Arrebatada besar*. El poder semántico de la perífrasis del subjuntivo *pudiese* y el infinitivo *besar*, aún a distancia, acrecienta la carnalidad de la enunciación en tanto el beso no es descrito como fugaz, mucho menos es prudente, sino que ensancha el inmanente deseo de la voz lírica al implicar el desenfreno que la otra le provoca.

La última cuarteta concretiza el tono pasional aseverando la hipótesis de entrega y movimiento de los cuerpos, encubierto en los versos 5-6:

Y el viento hiciese mover
Tus rizos sobre la mía...
(1850, 144, vv. 13-14).

El sustantivo *viento* desplaza el movimiento de los cuerpos. Como hipálage no representa la naturaleza,¹⁴⁴ tampoco al aire furtivo que avanza desde afuera, sino que simboliza la contracción y el frotamiento de los cuerpos disimulado en la metáfora *Tus rizos sobre la mía...* Esta significación la encuentro en la sinécdoque del sexo femenino,¹⁴⁵ representado en *rizos* y extendido en el adjetivo *mía*, y los puntos suspensivos. Los elementos sirven para eludir la expresión de un sexo sobre el otro, aunque ambos se revelan en esta inflexión pasional. Los dos últimos versos adicionan a este reconocimiento el elemento orgásmico:

El placer me mataría,
Si es que nos mata el placer
(1850: 144, vv.15-16).

¹⁴³ El polisíndeton es la repetición de los nexos en una enumeración.

¹⁴⁴ La hipálage es un cambio sintáctico que afecta a la semántica de la oración. Beristáin (2013) explica que en este se unen frases o palabras que no se adecúan semántica o sintácticamente.

¹⁴⁵ La sinécdoque se entiende se entiende como la contención de un objeto dentro del otro con el cual forma un conjunto. En este caso, es una sinécdoque generalizante en que se generaliza para indicar una particularidad.

El movimiento de los cuerpos anticipa el placer, por lo que este se transformará en orgasmo. Este se descubre en el poliptoton del verbo *matar*,¹⁴⁶ el cual señala el desfallecimiento de los cuerpos. Los pronombres recíprocos adquieren relevancia: si anteriormente el deseo era asimilado por la voz lírica, la incorporación del pronombre alienta a la amante a no negarse y gozar con ella la excitación que esta pasión provocaría. El cambio de modalidad hacia el indicativo en la condicionalidad expresa el derrumbe de la posibilidad, que mantenía las acciones como un evento irreal, y las transforma en una afirmación manifiesta futura.

“Un pensamiento” encubre el safismo mediante el cambio de modalidad verbal, el cual discurre de un reconocimiento para convertirse en pasión futura. El poema crea así un movimiento anticipado de las acciones, mismo que se justifica en la gradación pasional que, no obstante la atenuación de las palabras, descubre el goce de los cuerpos femeninos. En este sentido, el poema configura una voz lírica que asimila su deseo por otra mujer; al enunciar esta necesidad la voz se desliza de un espacio real –desear y no poseer– a otro mental –la alternativa del placer, transformando así la posibilidad en acción. El poema, en este sentido, es interiorización con que, además, se alienta al amante a experimentar la carnalidad.

3.2.2 ¡Oh, rosa inmaculada del Paraíso!*

El poema “Á mi amiga del alma” se compone de siete cuartetas endecasílabas con rima consonante alterna. La anafórica manifestación de la voz lírica en el deíctico “yo sé...” implica un compromiso hacia sí misma, en el cual asevera una verdad: la necesidad de estar con la otra mujer a quien dirige el poema. No obstante la neutralización de elementos textuales eróticos, la isotopía de predestinación enmarca una relación sensitiva que va más allá de la atracción del cuerpo. De esta manera, la voz lírica enuncia un amor puro, de aquel que ha visto la irradiación del alma y le provocó el goce.

¹⁴⁶ La poliptoton consiste en la repetición del lexema por alguna de sus variables derivativas.

* ¡Rosa Mystica!, José Manuel Othón.

El reconocimiento amoroso lo encuentro en la isotopía de predestinación que, regida por el alma, convierte al poema en una insinuación velada y atenuada por la pureza de las almas; además, desestima la temporalidad del encuentro, creando una permanencia más allá del aspecto físico:

Yo sé que he de volver entre tus brazos,
Yo sé que tu cariño es siempre mío,
Que nuestros dulces amorosos lazos
No podrá desunir el hado impío
(1888: 381, vv. 1-4).

La anáfora de los dos primeros versos acentúa el reconocimiento y, al mismo tiempo, instauro la predestinación como hilo conductor del poema; igualmente surge una justificación para asegurar la benevolencia del sentimiento. El primer indicio de amor, transido entre la espiritualidad y la atracción sentimental, aparece en el epíteto *dulces amorosos lazos*, los cuales cumplen la idea de fundición de las amantes bajo la permisión espiritual, acrecentado en la negación al infortunio del último verso.

La misma predestinación amorosa es explicada espiritualmente:

Yo sé que nuestro amor es un tesoro
Que inmaculado desde el cielo vino;
La realidad de mis ensueños de oro
Que coronó de dicha mi destino
(1888: 381, vv. 5-8);

destaco primero el cambio discursivo entre el segundo verso y el quinto. La voz lírica reconoce en la otra un *cariño*, algo profundamente arraigado en la amistad; sin embargo, en el quinto, cuando el sentimiento está provisto de espiritualidad, es un *amor* el que se vive entre ambas. Esto tiene relación directa con la caracterización elíptica del sentimiento: es un tesoro, es inmaculado, es ensueño de oro, es corona. El primero, según su simbología, hace referencia a la vida interior, a los aspectos ya divinos o monstruosos del hombre y su alma; el segundo encubre la virginidad, pero no sólo aquella del cuerpo sino de lo que aún no se manifiesta o

revela. Los versos *Yo sé que nuestro amor es un tesoro / Que inmaculado desde el cielo vino* exponen la relación amorosa, compartida por el pronombre posesivo *nuestro*, como pura e interna que, al justificarse en la predestinación, carece de mancha o pecado, deslindándose de algún mal precepto.

El reconocimiento amoroso también está en la denotada expresión de perfección que el sentimiento le otorga. Al nombrarlo *ensueño de oro*, no obstante la antítesis entre los términos realidad y ensueño, fundamenta la declaración amorosa como un hecho determinante y positivo que resalta con el verbo *coronó* para así redundar en la belleza de este amor sin prohibiciones. La tercera estrofa lo constata:

Yo sé que en los perfumes de las rosas,
En la grata expresión de la armonía,
Y en las serenas auras tan hermosas
Se comunica tu alma con la mía
(1888: 381, vv. 9-12).

La expresión de virtud es señalada en la enumeración de instancias espirituales. La metáfora *los perfumes de las rosas*, siguiendo la significación del término rosa, encarna la purificación y origina la sacralización de los cuerpos que se envisten de *auras*, pues al enunciarlos así, expresan la tranquilidad y trascendencias de esta unión.

3.2.2.1 Purísima es la delicada rosa*

Una vez que la voz lírica afirma la pureza del amor, significativamente marcado en las repeticiones del *Yo sé*, insinúa la sensualidad en los versos 13-14: “Y sé también de toda la ventura, / De toda la emoción que encierra el pecho”; esto lo observo en la polisemia del sustantivo *ventura* con que designa tanto la felicidad como el riesgo ante la carnalidad adyacente al amor. Lo mismo provoca el sustantivo *emoción*, que demuestra un deseo supeditado al verbo *encierra*, el cual adquiere el

* Al Ilustrísimo sr. Becerra (soneto II), Manuel Carpio.

valor de recorrer el entramado de la negación hacia la aceptación. Esto representa las reacciones del amor en su apartado físico, cuya cúspide está en los últimos versos “Con sólo recordar de tu ternura / Que cruel ausencia lamentar me ha hecho” significando la necesidad por la presencia corporal.

Encuentro también seña de sensualidad en los versos:

¡Oh, mi contento, mi ilusión, mi anhelo,
Inmensa dicha de la vida mía
(1888: 381, vv. 21-22);

a través de la anáfora del posesivo *mi*, la voz lírica enmarca la solemnidad, el engrandecimiento del sentimiento: *contento* determina la felicidad, *ilusión* la satisfacción tanto física como espiritualmente y *anhelo* el deseo, más cercano a la corporalidad. En los tres términos el amor es elevación de sensaciones hasta llegar al remate del epíteto *inmensa dicha* condensando tanto el amor espiritual como la sensualidad que la otra le despierta. Los dos versos finales de la cuarteta –*Para nosotras, el abierto cielo / De tan predestinada simpatía*– retornan a la pureza de este amor.

Esta instancia se repite en la última estrofa cuando llega el ruego:

Que llegue, amiga, el esperado instante
De oír tu voz apasionada y pura,
De contemplar tu poético semblante
Y arrobarme con toda tu hermosura
(1888: 381, vv. 25-28).

La pasión proferida a esta mujer es enaltecida en el oxímoron *apasionada y pura*, siendo que un término designa la sensualidad mientras el otro la excluye; a través de esta denominación mantiene la atenuación al deseo impuesto en la aposición del término *amiga* del verso 25. Sin embargo, tampoco niega la atracción física, más con la presencia del verbo *arrobarme* el cual funciona para construir la sensualidad que la otra le provoca.

Contrario a los demás poemas, “Á mi amiga del alma” expresa el amor entre mujeres sin la descripción del sexo; la carnalidad es apenas insinuada y se matiza

en pequeñas declaraciones que engrandecen el sentimiento descubierto por la voz lírica. Por lo tanto, en safismo en el poema es mucho más íntimo, dotado de pureza que sobrepasa los límites del erotismo, al cual reconoce pero que no adquiere fortaleza discursiva en tanto privilegia la atracción como algo devenido por la predestinación.

3.2.3 Para el álbum de una Rosa

De María Concepción Jáuregui pocas noticias se tienen. Según la biografía publicada por Mariano de Jesús Torres (1894) en *La Lira Michoacana*, la poeta nació en Pátzcuaro; además era considerada “un modelo de virtudes domésticas y de habilidades en las labores de su sexo”, pero se tienen pocos datos porque “la vida de una señora [...] carecen, digámoslo así, de vida pública” (p. 733-734). Aun así, tuvo oportunidad desde joven de publicar en los periódicos del Estado *El Prisma* y *El Iris*.

La experiencia amorosa del poema “Al partir”, de María Concepción Jáuregui, estructurada en cuartetos endecasílabos de rima cruzada, constituye un asomo al ensimismamiento de la voz lírica que recrudece ante la despedida de la mujer amada. Los aspectos textuales más significativos son diversos. Por una parte, en la partición del poema: las tres primeras estrofas inician con la declaración del ‘yo’ al ‘tú’ transcurriendo entre oraciones aseverativas, exclamativas e interrogativas, en los cuales el énfasis del dolor proferido se intensifica a través de la combinación entre perífrasis radicales y epistémicas;¹⁴⁷ las tres últimas se enfocan en el ‘yo’ que sirve para rememorar tanto los momentos compartidos, así como la posibilidad del reencuentro.

Otro aspecto está en la nula presencia de imágenes eróticas. La faltante de estas podría traducirse en un sentido amistoso entre la voz lírica y la mujer a quien

¹⁴⁷ Las perífrasis radicales se caracterizan por su aspecto prospectivo en tanto atribuyen al sujeto una voluntad en relación con algo. Por su parte una perífrasis epistémica establece la posibilidad de alguna situación o estado de cosas (RAE, 2010: 537-538).

se dirige, sin embargo, la dicotomía aflicción/amor, derivados de su ausencia, indican un sentimiento amoroso, estos son señalados hiperbólicamente a lo largo del texto mediante las repeticiones léxicas y paráfrasis que dan cuenta del reconocimiento amoroso expresado por la voz lírica.

3.2.3.1 Ven, ven, ¡oh triste rosa!*

El poema, como señalé, se circunscribe al reconocimiento de una atracción sentimental por parte de la voz lírica hacia otra mujer. En el íncipit se anuncia la dicotomía sentimental experimentada por la voz lírica:

Vas á partir, mi angelical María,
y al escribir mi tierna despedida,
siento en el pecho atroz melancolía
y queda el alma de dolor transida
(1894: 735, vv. 1-4).

Los elementos antitéticos evidencian el seguimiento discursivo del poema: los dos primeros versos inscriben la relación en un ámbito afectivo; sin embargo, la coordinación de los dos últimos, acentuados por la adjetivación negativa, implica la desesperación ante la lejanía de la otra mujer; esto desprende la concreción de una atracción sentimental.

Esta visión se amplía en la anáfora de las dos primeras cuartetas, cuya presencia detona la contrariedad en la segunda, donde la exclamación revela la desesperación y el rechazo a que esto se realice:

¡Vas á partir! y en tu fatal ausencia,
¿cómo, niña, tus gracias olvidar?
yo no puedo vivir sin tu presencia...
me hace falta tu dúlcido mirar
(1894: 735, vv. 5-8).

La perífrasis anuncia no sólo la inexistencia de motivos para el alejamiento atestiguado en la interrogación retórica; el empleo del infinitivo dentro de la

* A una rosa marchita, Fernando Calderón.

interrogación hace perder toda marca temporal, así que la petición no es un acto pasado sino intenta recrear el deseo como un conocimiento compartido, haciendo que parezca darle a la otra mujer la posibilidad de reaccionar de manera positiva hacia esta petición.¹⁴⁸ Además introduce la expresión epistémica “Yo no puedo vivir sin tu presencia...”, excediendo el perímetro de la amistad, al tiempo que inserta la ambigüedad, y direcciona el discurso hacia lo amoroso, representado por la borradura como autocensura.

Esta forma de acallar el amor, de revestirlo de confraternidad, no se mantiene en las siguientes dos cuartetas:

Dime por qué te alejas, niña hermosa,
De mi ser que te adora con delirio?
¿Qué, no contemplas la mi faz llorosa
que te revela mi fatal martirio?

¿Qué, no veré ya más de tu semblante
esa sonrisa dulce y expresiva,
y de tus ojos esa luz radiante
con que tu ser mi corazón cautiva?
(1894: 735, vv. 9-16).

La hiperbólica manera de nombrar al sentimiento lo sitúa en la periferia del safismo a través de la adjetivación *adora con delirio*, que alude al amor y la pasión impetuosa referido por la singularidad de sus significados. La presencia del verbo *revela* adquiere también un papel primordial pues, aunque la secuencia aparezca vinculada a *fatal martirio*, sirve como cortina para el aspecto amoroso que relaciono al verso 16: *tu ser mi corazón cautiva* con el cual la atracción parte de los aspectos externos, más allá de la impresión de una veneración afectiva.

La fisonomía femenina permite este traslado de sentimiento hacia el amor que interpreto en el verso 17-18: *Yo guardaré las flores que me diste / como un grato*

¹⁴⁸ La interrogación retórica, la explica Escandell Vidal (1984), se basa en un conocimiento compartido o supuestamente compartido entre los hablantes. El punto de vista presentado es argumentativo, una afirmación que también incluye en sí misma la polaridad entre declarar una verdad o no. El hablante entonces puede disfrazar su opinión, el deseo, el rechazo a una proposición anterior, otorgando la posibilidad de réplica.

recuerdo de ternura. El sustantivo *flores*, asimilado a la macroproposición del cuerpo como flor, lo entiendo como una manifestación física compartida entre ambas mujeres, no del orden sexual pero sí del amoroso. Si el cuerpo es una flor, en este caso no asimilada a la sexualidad, es posible entender la última cuarteta dentro del safismo:

A Dios le pediré con toda el alma
que vuelvas pronto á mis amantes brazos,
y así recobre su perdida calma
mi pobre corazón hecho pedazos
(1894: 735, vv. 21-24).

La participación divina en el texto, a una piedad divina que consiste en evitar el efecto devastador de la lejanía, busca restituir la presencia de la amante y con ello la posibilidad de transmitir las sensaciones amorosas que despierta en la voz lírica. En este sentido, los verbos en subjuntivo adquieren otra vez un papel importante en tanto externalizan la posibilidad por medio de los *amantes brazos* que resuenan como promesa del delirio anunciado.

A la luz de esto el poema crea un paralelismo en la enunciación del sufrimiento como detonante del amor. La experiencia de tristeza, la angustia experimentada, revelan la pasión como respuesta a los cuestionamientos de la voz lírica. La redundancia de las preguntas establece así un orden retórico mediante el cual la argumentación le indica a la otra mujer cómo se espera actúe y los efectos que esto conllevará. Así visto, el poema se mueve en el terreno de la amistad aunque también posibilita una interpretación amorosa que, en todo caso, implica un dejo de sensualidad.

3.2.4 Rosa de los sentidos que prefiero*

La escritora más importante de la época, y quien sirve de paradigma al estudiar la poesía erótica femenina, es Delmira Agustini. Colaboradora desde los dieciséis

* Ejercicio de la rosa, Bernardo Ortiz de Montellano.

años en el periódico *La Alborada*, Agustini fue adquiriendo notoriedad no sólo por la profundidad de sus versos, sino también por la belleza física que la acompañaba en un momento decisivo en que la escritura femenina se abría paso al reconocimiento más allá de lo puramente ornamental para crear una estética propia.

Delmira Agustini publica su primer libro de poemas, *El libro blanco (frágil)*, en 1907 con un prólogo de Manuel Medina Betancort. La presentación de Medina describe la fragilidad de la joven escritora, aquella que en sus versos esplendentes “era una pequeña maga que hacía su reino y su encantamiento, con los tesoros inacabables de todas las magias” (p. 6). En el recorrido textual no cesan de brotar frases como: “ensueño azul”, “sedas rutilantes”, “olimpas paganos”, “musa maga”, fraseología modernista que denuncian la influencia no sólo del movimiento sino del artífice de este, Rubén Darío.

El libro blanco, aún por escribirse, cimiento primero de la natural escrituración del cuerpo femenino desde lo femenino, tendrá para el prologuista una marcada falta de madurez de la autora, cuya “técnica poética de esta eucarística é ingenua virgencita” deja al examen del “veleidoso y tirano público”; advierte de esta manera:

Yo sé que la suave paloma de su musa vuela libremente sin horizontes preferidos, rebelde por inexperiencia á los vientos que marcan caminos. Pero ya vendrán los años sabios y le enseñarán á serenarse en el ritmo de los vuelos que llevan á las alturas dominantes y veneradas. A veinte años llenos de candor florecidos en un cuerpo y en un alma de mujer, no se les puede pedir la sabiduría de los impecables. Está encandilada de sol é irá hácia el sol. Es un rayo de luz é irá hácia la luz eterna. Tiene alas y tiene sangre de vencedora. Está signada por las musas. Sus nueve madres la protejen (p. 10).

Aunque en todo el texto el autor se deleite ante la escritura de Agustini no deja de aclarar que en los versos el cuerpo canta desenfrenado, sin una brújula certera, dada por los años y por la masculinidad, único vehículo por el cual el arte se recrea

durante el modernismo.¹⁴⁹ Indudablemente también resalta el apelativo “ingenua virgencita” tras el cual se esconde el tan conocido sobrenombre de la autora, “La nena”, personalidad que le es adjudicada por los hombres de su vida (padre, colaboradores, amante). Sin embargo, el anenamiento, construido activamente por la poeta, es imagen transgresora: el aparente aniñamiento para dirigirse a sus amantes, a maestros modernistas como Darío, es escenario de contraste, del rompimiento estético y erótico de una mujer que busca dar voz a la sensualidad femenina.¹⁵⁰

3.2.4.1 Aquí bebe la rosa mis nombres*

El libro blanco bien puede dividirse en tres núcleos: la vocación estética, la atracción por el misterio y lo desconocido, y el imaginario místico de la libido.¹⁵¹ El segundo y tercer rubro, pertenecientes al apartado “Orla rosa”, congregan el punto inicial de una poética del deseo donde lo nocturno, lo perverso y lo sagrado recrean el mundo de sensualidad femenina.¹⁵² Dentro de este mundo sensual sobresale el

¹⁴⁹ En la introducción del libro *Salomé decapitada: Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*, Tina Escaja (2001) problematiza respecto a la presencia de mujeres en los anales del modernismo. Para la autora, la ausencia de reconocimiento a las escritoras se debe principalmente a que a ellas no se les otorga autoridad literaria, en virtud de que son objeto de inspiración del poeta y el artista, musas cuyo valor está en dotar de creación al poeta, transcribiéndola así en un objeto de escritura, más no sujeto de creación.

¹⁵⁰ Así lo apunta Sylvia Molloy al contrastar el cisne en Darío y Agustini, el primero describe un erotismo fijo, inmóvil, externo; en Agustini, la mujer “dicta la pasión erótica creciente: desea y dice su deseo” (2012: 165), lo vuelve movimiento, desequilibrio, un triunfo del placer.

* Aquí bebe la rosa, Eduardo Langagne.

¹⁵¹ La división es realizada por Morena Carla Lanieri (2002) en su artículo “El imaginario erótico femenino en Delmira Agustini y Alfonsina Storni”. La autora ubica el poema “Íntima” en el segundo grupo al considerarlo un fantaseo erótico pues la represión de los impulsos sexuales provoca un viaje al interior de la voz femenina; en este punto discrepo con ella en tanto el poema describe tanto la revelación del deseo como una mística relación entre los amantes que, más allá de señalar un sexo, encubre el desenfreno sexual en tanto la voz lírica acepta su condición de cuerpo deseante.

¹⁵² Si en las primeras páginas Agustini había interpretado una voz coral y colectiva para congraciarse con las autoridades modernistas, es “orla rosa” quien contorna el camino propio, despertando así una profusa reacción entre propios y ajenos al modernismo. En “orla rosa” está la marca de Agustini: seducción, deseo, anhelo (cfr. Rosa García Gutiérrez, 2014 principalmente las páginas 14-18).

poema “Íntima”, donde la voz lírica pacta la libertad del deseo al reconocerse como flor expuesta al placer.

El poema se estructura en endecasílabos cuya rima en cada una de las estrofas recae en los versos dos y cuatro; con variante en las estrofas cuatro, seis y ocho en las que no existe sino rima interna. La organización temática de las doce cuartetas recorre los sentimientos de la voz lírica que van del ensimismamiento hasta una aparente huida final, sin embargo, esta huida no es furtiva. En la exploración de sus sentimientos, la voz lírica conscientemente se compromete a vivir y compartir su sexualidad con ese “tú”, a quien constantemente se dirige, fundando así una nueva religión, la del amor, y elípticamente representa a Eros como el único dios a venerar.

El seguimiento discursivo de Agustini lo encuentro en San Juan de la Cruz,¹⁵³ de quien retoma la “Noche oscura” y “Subida al Monte Carmelo”,¹⁵⁴ siendo este último una ilustración extendida de cómo el alma (Amada) ha de prepararse para el encuentro con Dios (Amado). La noche para San Juan es una vía purgativa, iluminativa y unitiva que conduce a la perfección; las dos primeras noches son de purgación o purificación del alma, en la cual el alma predispone todo sufrimiento a la fe en Dios, mientras la tercera será la bendición.

La primera noche, la contemplación sensitiva, “pertenece a los principales, al tiempo que Dios los comienza a poner en el estado de contemplación, de la cual también participa el espíritu” (SJC, 13); en esta, el alma “deleite halla en pasarse

¹⁵³ Un primer acercamiento al respecto lo realiza, en 1954, Manuel Alvar en su artículo “La poesía de Delmira Agustini”. Sin ahondar en la unión entre la poesía de San Juan de la Cruz y la uruguaya, el autor concibe *El libro blanco* como un “caos religioso” mezclado con atisbos de cristianismo; la religiosidad, aclara, no es un problema capital pues no interesa como tema sino como elemento poético. Concepción de la presencia de San Juan de la Cruz en la poesía de Agustini es apuntada por Margarita Rojas y Flora Ovares (1991), quien en su análisis del poema “El intruso” alude al orden místico seguido por la uruguaya (pp.56-71).

¹⁵⁴ Las citas a la obra de San Juan de la Cruz son de la edición de P. Silverio de Santa Teresa, O. C. D. (1929). *Obras de San Juan de la Cruz. Subida y Noche oscura*, tomo II. Burgos: El Monte Carmelo, Biblioteca mística carmelitana. En adelante empleo las siglas SJC para referirme a la *Subida*, mientras que SJC2 para la *Noche*.

A falta de un conocimiento pleno de las cuestiones teológicas empleo el texto únicamente como herramienta para el análisis poema de Agustini, por lo tanto, no problematizo ni con las cuestiones religiosas ni con los presupuestos eróticos del poeta.

grandes ratos en oración” (SJC2, 365), por lo que exteriorizan sus imperfecciones espirituales.¹⁵⁵ Esta noche significa desposeerse de los apetitos, los cuales no son sino la privación a las cosas corporales y temporales que pueden gustarle.

La segunda noche corresponde a los aprovechados; es la contemplación del espíritu, “al tiempo que Dios los quiere ya poner en el estado de unión con Dios” (SJC, 13). Durante esta noche los aprovechados padecen detrimentos pues desnudan el alma; la parte sensitiva y espiritual se unen para que “juntos estén dispuestos a sufrir la áspera y dura purgación del espíritu que les espera” (SJC2, 419). La luz de Dios, indica San Juan, ilumina las impurezas del alma, por lo que esta puede sentirse miserable al tiempo que experimenta diversas penas como el arrojamiento de Dios, el desfallecimiento, la embestida de Dios quien lo absorbe en una profunda y honda tiniebla a modo de una muerte espiritual.

En la tercera noche, llamada contemplación penosa, Dios humilla y empobrece al alma; remueve así todos los vicios arraigados en ella con la misma luz y sabiduría con que la une y la transforma: “al modo que se va purgando y purificando el alma por medio de este fuego de amor, se va más inflamando de amor” (SJC2, 450). Los escollos más diminutos son purgados hasta doblegar la voluntad del alma, en el sentido de adquirir sed, ansias de amor de Dios, con lo cual recibe la fuerza para unirse a él, “de manera que ya no sea voluntad menos que divina, no amado menos que divinamente, hecha y unida en uno con la divina voluntad y amor [...]. Y así, esta alma será ya alma del cielo, celestial, y más divina que humana” (SJC2, 465).

¹⁵⁵ Las imperfecciones espirituales pueden ser desconsuelo, lujuria espiritual, ira, gula, envidia o acidia espiritual.

3.2.4.2 Yo soy la rosa de Sarón*

La referencia a la mística de San Juan aparece en el íncipit; a partir de los elementos marcados del poeta, la voz lírica anuncia la entrada a este nuevo mundo de sensualidad, mismos que se desarrollan en las demás estrofas:

Yo te diré los **sueños** de mi vida
en lo más hondo de la **noche azul**...
Mi **alma** desnuda temblará en tus manos,
sobre tus hombros pesará mi **cruz**
(1907: 89, vv. 1-4. El énfasis es mío).

Como el título del poema indica, “Íntima” denota interioridad, ensimismamiento y reconocimiento; de ahí que la voz lírica inicie su discurso con “Yo te diré los sueños de mi vida”. Pero estos sueños no corresponden a la superficialidad, sino al momento preciso en que la voz se compromete a introducirse en las instancias de contemplación. El segundo verso, el de más carga semántica y expresiva, conforma la entrada al mundo de la oscuridad –la noche sanjuaniana– pues, acompañada por los adjetivos *hondo* y *azul*, la voz lírica irá de la profundidad hacia la luz en este recorrido interior elípticamente anunciado por los tres puntos suspensivos. La preponderancia del azul, su cromaticidad, también será marca enunciativa de movimiento entre la exterioridad y la interioridad; así, representará tanto la entrada al otro lado del espejo, es decir, la eternidad activa y sobrehumana a la que aspira como el umbral que la separa de su dios.

El sustantivo *noche* irradia en el poema, pero, principalmente, en la prominencia del alma, que no aparece sino hasta el tercer verso por una justa razón: la primera noche, de la confesión en el verso uno, debe cumplirse y justificarse como purificación, demostrando que aún se encontraba en las instancias corpóreas; por lo tanto, la voz lírica omite el alma hasta finalizar el trance de la segunda noche, cuando se da la purificación de impurezas espirituales del verbo *temblará*. Llamo la atención al encabalgamiento de los versos 3-4 “Mi alma desnuda *temblará* en tus manos, / sobre tus hombros *pesará* mi cruz” en cuyos

* Cantar de los cantares.

verbos encuentro la traslación entre la noche dos y tres, más al considerar el compromiso que está adquiriendo pues, después de ese temblor, esa limadura sustancial del alma, el momento de la unión no puede sino compartirse con este nuevo dios: el de la pasión.¹⁵⁶

Sueños, alma desnuda y *cruz* son lexemas marcados y desarrollan cada una de las noches. La segunda estrofa, del encierro, se anuda al *sueño* de la noche primera

Las cumbres de la vida son tan solas,
¡tan solas y tan frías! Yo encerré
mis ansias en mí misma, y toda entera
como una torre de marfil me alcé
(1907: 89, vv. 5-8);

en la metáfora “las cumbres de la vida son tan solas” (vv. 5), la voz lírica proclama la profundización, el desapego a gustos -si no heredados- anteriores. La comparación final “como una torre de marfil me alcé” (vv. 8) complementa esta iniciación, especificada en el marfil, y exclama la purificación, la preservación del cuerpo ante cualquier corrupción. Estos mismos conceptos aparecen en la cuarta estrofa:

¡Imagina el amor que habré soñado
en la tumba glacial de mi silencio!
Más grande que la vida, más que el sueño,
bajo el azur sin fin se siente preso
(1907: 90, vv. 21-24).

La cromaticidad utilizada por la voz lírica impone una doble significación. El símil de blancura insistentemente aparece unido al recogimiento; tanto el sintagma *torre de marfil* como *la tumba glacial de mi silencio* lo atestiguan al coaccionar la solitaria visión de sí por parte de la voz lírica. En contraste con el tropo del azul –perfección moral o espiritual y evasión de la realidad modernista–, el azur incrimina, separa y mutila el erotismo descubierto; por ello aprisiona, pues en lugar de aligerar las formas de alma, de exponer la felicidad, las destruye.

¹⁵⁶ Esto se preludió en el poema “Yo” de Mercedes Matamoros en el cual Safo asumió la relación sexual, el goce de este, en términos divinizantes de Delirio y Pasión.

La segunda noche, la espiritual, prepondera el alma y su futura unión con dios-pasión. En la tercera estrofa la voz lírica habla de cómo se ofrece para que comience el segundo momento de purificación:

Hoy abriré á tu alma el gran misterio;
tu alma es capaz de penetrar en mí.
En el silencio hay vértigos de abismo:
yo vacilaba, me sostengo en ti
(1907: 89, vv. 9-12).

El deíctico *hoy* proporciona el instante de ilustración, de la conjunción entre materia y espíritu en el cual la fe es puesta a prueba. Cuando la voz lírica se ofrece como *misterio*, retóricamente el poema regresa a la oscuridad en el cual la penetración del alma es fuente de pena; alude al alma desnuda que, con el adjunto *en el silencio*, destaca los miedos y escenifica los pecados; por ello el verso 12 “yo vacilaba, me sostengo en ti” concretiza la necesidad de asirse a una fuerza más allá de las potencias enunciadoras de la voz lírica.

Si en la primera noche el alma se encontraba sola y el azur aprisionaba por su temeridad, era porque dios estaba ausente; esto lo aprecio en la segunda estrofa que mantiene al “yo” como único actor. Sin embargo, en esta segunda noche los pronombres recíprocos me/ ti propician la unión y, por ende, que dios aparezca para asegurar el reconocimiento erótico. Pero este dios erótico aún es eludido por la voz lírica; lo que permite reconocerlo virtualmente aparece en la sexta estrofa, imbricada a la tercera como conjunción inicial:

Imagina mi amor, amor que busca
vida imposible, vida sobrehumana,
tú que sabes lo amargos que resultan
alma y sueños de olimpo en carne humana
(1907: 90, vv. 25-28).

La implicación a Eros como referencia de dios intermediario entre lo mortal e inmortal la encuentro en los versos 27-28 –“tú que sabes lo amargos que resultan/ alma y sueño de olimpo en carne humana”, ya que la genealogía de Eros expresa

su versatilidad. Según Ramiro González (2010), Eros es representación del amor, figura emblemática de lo erótico, que se adueña “de la mente y la voluntad, no sólo de los hombres sino también de los mismos dioses” (p. 222). En estos el erotismo futuro es compartido, cimentado en los condicionales que sirven para unir no al dios con el alma, sino a esta con su esencia erótica. Por su parte, la alusión a la vida imposible y sobrehumana mantiene el discurso sanjuaniano a través de la elíptica presencia del azul en los adjetivos *imposible* y *sobrehumana*.¹⁵⁷ En ellos, la experiencia dolorosa del azur se transforma en idealización, en el azul que abarca la actitud subjetiva de la voz lírica quien en el imperativo *imagina* exige el desplazamiento de la subyugación hacia la ascensión con su dios.

Sin embargo, antes de llegar a esta comunión final, la voz lírica atraviesa la tercera noche, de la *cruz* en el verso cuatro, cuya simbología sirve como puente para subir a dios. La cuarta estrofa la representa:

Muero de ensueños; beberé en tus fuentes
puras y frescas la verdad, yo sé
que está en el fondo magno de tu pecho
el manantial que vencerá mi sed
(1907: 90, vv. 13-16).

Destaco primero cómo esta estrofa alude al *ensueño* y no al *sueño*, la razón es atrayente: en el verso 1 dice “te diré los sueños”, es decir, la voz lírica se representó como fantasía para dios; el verso 13 “muero de ensueños”, aunque también alude a la fantasía, ya no significa ser-para la fantasía sino ser-fantasía, es decir, inicio de comunión asegurado por el verbo *muero*. La sinonimia del verbo sustancialmente referencia tanto el oscurecimiento-iluminación del dios que empobrece como la inflamación espiritual.¹⁵⁸ Esto también lo advierto en el sintagma *beberé en tus*

¹⁵⁷ Para San Juan de la Cruz la segunda noche significa en el alma llegar a la transformación sobrenatural, pero esta evolución no puede darse sino voluntariamente cuando ella entre al camino de Dios. Al entrar a este camino deja atrás todo lo que temporal y espiritualmente gusta y siente (cfr. SJC, 75-79).

¹⁵⁸ La humillación de Dios, aclara San Juan, es para que el alma pueda gozar de las cosas de arriba y abajo. Durante esta noche, por más dolorosa que sea, el alma se siente inflamada espiritualmente de amor, “va teniendo ya este amor algo de unión con Dios, y así participa algo de sus propiedades,

fuentes, con el que indudablemente la voz lírica reconoce la fuerza, el temple y la pasión de esta sensualidad por adquirir.

Dando importancia a la inflamación amorosa, la voz lírica traslada la contemplación penosa hasta la octava estrofa, pero matizada de manera tal que perfila el rompimiento con el discurso sanjuaniano. Aquí los colores simbolizan la expiación al tiempo que la unión en dios en una síntesis entre el sustantivo *azur* y el adjetivo *aurisolado*:

Y cuando frente al alma que sentía
poco el azur para bañar sus alas
como un gran horizonte aurisolado
o una playa de luz, se abrió tu alma
(1907: 90, vv. 29-32).

Centro mi atención en el adjetivo como puerta de luz, ya que el color *aurisolado* alude al oro y este la salvación. En esta tercera noche el alma de la voz lírica adquiere esclarecimiento, visiones que la elevan a dios, quien la mueve tanto al mundo terrenal como el celestial.¹⁵⁹ La travesía es ascunción, concepción del azul sacralizado que generalmente se relaciona al azur, pero como este tiene en el poema el matiz de adversidad, el valor del oro adquiere hegemonía, estancia purificadora final.

Las estrofas cuatro y ocho utilizan el símbolo del agua para asegurar la purificación. En el verso 16 dios es manantial, centro de regeneración; en el 30, origen de vida y promesa de desarrollo espiritual, además de vinculación a la sensualidad, según la simbología de la acción de bañar (Chevalier, 1986: 175). El símil entre *aurisolado* y *playa de luz* le permite a la voz lírica adentrarse en dios mediante el reflejo del agua, sustancia esencial para confirmar la premisa de ser fantasía. Lo observo en la quinta estrofa:

las cuales se sujetan a ella pasivamente; aunque el alma lo que aquí hace es dar consentimiento" (SJC2, 452).

¹⁵⁹ Así lo indica San Juan para quien Dios da el entendimiento y permite al alma ver las cosas corpóreas del cielo y la tierra a través de su lumbre sobrenatural: "el efecto que hacen en el alma estas visiones es quietud, iluminación, alegría a manera de gloria, suavidad, limpieza y amor, humildad e inclinación o elevación del espíritu en Dios" (SJC2, 202).

Y sé que en nuestras vidas se produjo
El milagro inefable del reflejo...
En el silencio de la noche mi alma
Llega á la tuya como á un gran espejo
(1907: 90, vv. 17-20);

el espejo como objeto reproduce imágenes, al tiempo que las contiene y absorbe, en tanto el alma recibe la influencia divina. Al recibir este reflejo el alma también se transforma (Chevalier, 1986: 477), pues lo exterior de los miedos, la conciencia del reconocimiento, se manifiestan de forma tal que la configuración del alma se abre y es lo erótico.

La voz lírica declara su carnalidad ansiosamente esperada en las últimas dos estrofas. Sin embargo, llegado a este punto, noto cómo Agustini deja de lado la esencia de la subida al Monte Carmelo y alude al poema *Noche oscura*: “Oh noche que juntaste / Amado con amada/ amada en el Amado transformada!” (SJC, 4). Mientras San Juan propicia la unión de los amantes a través de lo espiritual, evadiendo la instancia corporal, Agustini lo afirma:

Ah! Tú sabrás mi amor, mas vamos lejos,
A través de la noche florecida;
Acá lo humano asusta, acá se öye,
Se ve, se siente, palpitar la vida
(1907: 91, vv. 41-44).

La evasión no es de transformación del espíritu, como podría suponerse en el sintagma *noche florecida* y su relación con la *Noche oscura*; para la voz lírica, esta noche es de plenitud del encuentro, del acontecimiento erótico excesivamente carnal y sensitivo que existe sólo en la medida de los cuerpos. En esta compleción niega todo pecado al gozo; exclama la huida sólo en medida en que celebra esa otra vida, la erótica.

En esta nueva erótica encuentro resonancia al *Cantar de los cantares*, cuya esencia de clandestinidad es permanente. En el cantar aparece así:

¡Ven, Amado mío

salgamos al campo!
Moremos en las granjas.
De mañana levantémonos a las viñas;
veamos si floreció la vid,
Si las flores engendran el fruto,
Si brotan los granados;
Allí te daré mis pechos
(De León, 1992: 372).

Por su parte, la voz lírica lo replantea:

Vamos más lejos en la noche oscura, vamos
Donde ni un eco repercute en mí,
Como una flor nocturna allá en la sombra
Yo abriré dulcemente para ti
(1907: 91, vv. 45-48).

Tanto las estrofas de “Íntima” como el *Cantar...* exigen el encuentro, la saciedad y el desfallecimiento orgásmico. La insistencia del verbo *vamos* alude a esta entrega de manera absoluta como una fusión de cuerpos plenamente reconocidos como sexuales; las repeticiones son confirmación de su actividad eróticamente aceptada en la que, si antes esperó paciente, ahora convoca para que sucedan en un trecho de apasionamiento y vehemencia. Esto aparece con la presencia del cuerpo como flor del verso 47 que, además, no sólo es imagen del cuerpo sino carácter de la voz lírica quien íntimamente se deleita con su dulzura, con los néctares emanados de su cuerpo.

“Íntima” es un poema de descubrimiento, pero también de conquista de un territorio sexual construido entre las fronteras de la espiritualidad mística y del erotismo al que se ase. Como conquista, la voz lírica toma el lugar convencional, la noche, con un lenguaje aparentemente común por el que transita al reino de Eros, simbolizado por la metonímica relación en la simbología cromática del azul, del oro y del rojo que unifica como una sagrada trinidad alma/cuerpo/erotismo. Inscribe así una nueva fe que cultiva con compromiso en este reflejo profundo en que se sabe sensualidad.

Sin nombrar el sexo, el erotismo es asumido como única posibilidad. La voz lírica se erige completa en tanto ya no es objeto pasivo de deseo sino ella se sabe activa en el deseo. La fantasía inicial, el goce de reconocer el sueño, estremece a “Dios, al sol, la flor, el aire” (vv. 35) a quienes unge con su efluvio sexual. El enfrentamiento endurece, conmociona y emociona a la voz que es sensual, instintiva; es artificio modernista pero desordenado a este, pues la voz lírica amplía las posibilidades del sujeto femenino y desestabiliza la representación de la mujer. Por lo tanto, esta voz aclama, reclama y arguye la sensualidad.

3.3 De la rosa yo tengo mi teoría*

Si en los poemas precedentes existe una sensibilidad artística cuyo eje ha sido, en su primera parte, el cuerpo femenino como cúpula sensorial, complacida con la manifestación de un cuerpo transformado en flor y, en la segunda, las palabras como transmisoras y encubridoras de la posible satisfacción de una voz lírica ante un cuerpo similar, la vorágine de discursos de la sensualidad femenina en el GDS también se consolida a partir de lo perverso.

Pero perverso implica más que una mala doctrina o costumbre, principalmente en el periodo estudiado. Tomando a consideración que la significación de la palabra es trastornar el orden, indudablemente existe perversión en Villaespesa, Tablada y Asensio Más; en quienes los poemas denuncian la mirada trastornada de un mundo moderno en el cual la belleza ya no es un ideal sino una dolorosa afrenta, rompimiento de esquemas, costumbres y sensaciones. Esta macroestructura es la simbiosis entre belleza perversa, atrayente y deformada, con el deseo, punto erótico no de las mujeres sino en las voces líricas quienes utilizan las mismas reglas estereotipadas de feminidad transgresora; es decir, una belleza híbrida y perversa cuya condición primaria es la sexualidad demandante y titánica (Zavala Díaz, 2012: 24).

* Raúl Renan.

Las voces líricas sucumben así ante la obsesión con lo que ya no es tabú.¹⁶⁰ En “Ensueño de opio” el safismo se vuelca como un condimento de erotismo oscuro, tétrico, impregnado de tristeza y de paraísos artificiales donde ya nada importa; en “Linda maestra!” es el placer morboso de la ruina y la supremacía del safismo como un acontecimiento diabólico; “La oración de Safo” implica la deformación social postulada en la liberación femenina que también incluye a lo sexual.

3.3.1 La rosa es una herida

La copa del rey de Thule constituye la primera muestra del modernismo poético en España.¹⁶¹ El título recoge una balada creada por Goethe en el *Fausto*, haciendo así una invitación a transportarse al límite del mundo, de lo conocido entre el espacio, el amor, el deseo y la conciencia. El prólogo, escrito por Juan Ramón Jiménez, destaca la impronta necesidad modernista de crear una nueva visión artística, más en el caso español, a quien “no le llegaba nunca su Hora Rosa; todos dormían sobre el laurel de los genios muertos” (p. 11).

Para Jiménez, *La copa...* es un cáliz de sangre y lágrimas cuyos poemas están lejos del poeta de barro, siempre siguiendo las tradiciones. Por lo tanto, reconoce, “sobre el hermoso libro de Villaespesa, caerá una lluvia de insultos; la envidia hará de las suyas; los buenos clásicos lanzarán un anatema sobre el poeta, y á

¹⁶⁰ El fin de siglo anuncia lo prohibido y el placer se incrementa entre más se transgreden las normas. Las perversiones: onanismo, homosexualismo, necrofilia, incesto, sadismo, fetichismo, sodomía, canibalismo son tópicos que deleitan al escritor para quien “el erotismo es profanación de lo divino, mancillamiento de lo bello, martirio de lo inocente” (Litvak, 1979: 86).

¹⁶¹ Así lo declara José Andújar Almansa (2001) para quien “Villaespesa apuesta por una estética distinta que lo aleje de la poesía tardorromántica de sus primeras obras escritas o publicadas por entonces (*Intimidades* y *Flores de almendro* [1898] y *Confidencias* [1899]), tocando así las vagas resonancias becquerianas por la búsqueda *decadente* de sensaciones y experiencias imaginativas, la melancolía por la expresión de la neurosis, y la nota sentimental por las contradicciones de un erotismo complejo y enigmático” (p. 138).

continuación de su nombre escribirán una lista interminable de adjetivos; lo llamarán decadente, lo llamarán simbolista” (p. 15).¹⁶²

Libro problemático,¹⁶³ decadente, impregnado de cisnes, princesas góticas, místicos, murciélagos, esfinges, mujeres fatales introduce para su tercera edición el poema “Ensueño de opio” con una clásica mujer fatal, enferma, sadomasoquista, drogadicta cuya construcción resume los postulados decadentistas del delirio, la pasión desbordada y la huida hacia los paraísos artificiales en un mundo atormentado.

3.3.1.1 Hay rosas que se abren en selvas misteriosas*

“Ensueño de opio” es un soneto polimétrico con rima cruzada ABAB, CBCB; en los tercetos la rima es pareada DDE, FFE. La serie de imágenes son de una actitud crítica y distante donde la valoración de lo instantáneo se manifiesta en las sensaciones huidizas expresamente superpuestas en el cuerpo femenino; a través de esta mujer, lo real se diluye entre el opio y la morfina, drogas quiméricas para huir a un mundo del ensueño.¹⁶⁴

La voz lírica revela así un mundo enfermo, dolorosamente insuperable, cuyo sentimiento de exceso permite mostrar lo incomprensible del mundo a partir

¹⁶² Una de las voces más críticas a la obra de Villaespesa fue justamente *Clarín*, quien el 7 de julio de 1901, publica una reseña en verso del poemario, llamándolo “cadavéricos, un tomito de poesías flatulentas”. Al autor, por su parte, lo nombra un romántico anarquista que no respeta ni la métrica ni la rima. En la parte final declara:

Y perdone don Francisco Villaespesa,
al que andando los años, ver espero
corregido... y aumentado, pero en prosa,
sin ser más que un ciudadano de provecho.

¹⁶³ Véase al respecto los estudios presentados por José Andújar Almansa y José Luis López Bretones (eds.), *Villaespesa y las poéticas del modernismo*. Almería: Universidad de Almería: Fundación Unicaja: Ayuntamiento de Almería.

* La sonrisa del Fauno, Francisco Villaespesa

¹⁶⁴ El decadentismo crea un culto a lo bello sacrificando los principios morales, de esta manera descubren el encanto de los placeres prohibidos, malsanos, escandalosos y raros. Al exaltar lo perverso, oscuro e irracional se sitúan contra la sociedad puritana haciendo del sexo y las drogas un refugio para la realidad (Pedraza y Rodríguez, 1997: 260)

de la perversidad, simplificada en el poema de manera compleja a través de la deshumanizada, enajenada y estéril mujer descrita que, como la voz lírica, atraviesa lentamente los abismos de la existencia en la búsqueda de sensaciones raras y perversas.

La voz lírica cimienta su discurso de la belleza perversa a través de Teófilo Gautier que, como comenté, enarbola en *La señorita de Maupin* la imagen del travestismo y del bisexualismo. En el poema encuentro que la voz lírica entremezcla los pensamientos tanto de Gautier como la visión de la feminidad decadentista. Lo primero por el prefacio a *La señorita...*, donde el poeta francés debatió contra los críticos que veían en la obra de sus contemporáneos una degeneración moral y este contra argumenta que todo era inmoral.¹⁶⁵ Por su parte, la esencia decadentista de mediados de siglo funda el tema de la mujer morbosa y lujuriosa –proyectada desde en la antigüedad en personajes como Cleopatra, Herodías, Salambó, Judith, Dalila y Salomé– con características de belleza, crueldad, frialdad, imagen de una esfinge con sed de sangre del varón.

De esta manera, la contemplación de la voz lírica es una descripción al entorno sexual, una exhibición degenerada del mundo:

Es otra señorita de Maupin. Es viciosa
y frágil como aquella imagen del placer,
que en la elegancia rítmica de su sonora prosa
nos dibujó la pluma de Theófilo Gautier
(1916: 95, vv. 1-4).

En el adjetivo *otra* la voz lírica congrega a todas las mujeres fatales, escritas o no, y derrama sobre estas la abundancia de los placeres experimentados por Magdalena de Maupin, esto se refuerza, además, en la anáfora del verbo *es*, cuya presencia nominativa caracteriza los desenfrenos de una y sus posibles seguidoras. Sin embargo, en el entramado de la depravación, observo un rasgo significativo en la

¹⁶⁵ “Whatever they may say, the present age is immoral, –if the Word means anything, which we much doubt,– and we require no other proof of it than the quantity of immoral books it produces and the success they meet with.–Books follow morals, morals do not follows books” (1897: XLVIII).

antitética relación entre los adjetivos *viciosa* y *frágil* con que dispone la feminidad perversa. Mientras el primero alude a la mujer fatal, prominentemente sexual, el segundo es la mujer frágil, etérea, virginal, casi infantilizada; la consecuencia, además de implicar las imágenes de lo femenino, demuestra las vicisitudes de la voz lírica quien fascinado relaciona ambos adjetivos a la androginia, no sólo como confusión de sexos, sino del bien y del mal, del espíritu y a la carne, insatisfacción continúa de la época e igualmente reafirma la crueldad femenina anunciada por la novela.¹⁶⁶

La segunda estrofa mantiene la fascinación. Por demás queda explicitar cómo los adjetivos confabulan la belleza perversa, ya que lo atrayente es el verso sexto donde el fauno emerge como figura lujuriosa:

Sus rojos labios sáficos, sensitivos y ambiguos,
a la par piden besos de hombre y de mujer,
sintiendo las nostalgias de los faunos antiguos
cuyos labios sabían alargar el placer
(1916: 95, vv. 5-8).

¹⁶⁶ Sirva de ejemplo el encuentro de Magdalena, ataviada como Rosalinda, con Alberto quien apenas descubre en Teodoro a la mujer que deja entrever la parte virginal: “En una palabra, aunque esto parezca una cosa increíble y ridícula, soy virgen, virgen como la nieve del Ymalaya [...]. Es una metamorfosis, una transformación completa la que voy á sufrir. Voy a dejar de ser la joven casta y pura para convertirme en mujer” (Gautier, 1901: 227). La perversión inicia con esa transformación y el narrador señala cómo Magdalena, después de estar con Alberto, se dirigió a la habitación de Rosita: “Lo que ella dijo y lo que ella hizo, yo no lo he sabido jamás por más investigaciones que hice [...]. Unicamente una camarera de Rosa me refirió esta circunstancia especial: que á pesar de que su dueña no se había acostado aquella noche con su amante, el lecho estaba revuelto y se veían las señales de dos cuerpos” (Gautier, 1901: 233).

Al alba, la mujer travestida en hombre desaparece abandonando a sus amantes sin ninguna explicación; tiempo después envía una carta a Alberto, en ella claramente se puede ver la frialdad femenina que tanto acechó al escritor del siglo XIX: “He servido de cuerpo á vuestro sueño con la mayor complacencia del mundo. Os he dado lo que seguramente ya no daré á ninguna otra persona, sorpresa con la cual no contábais y que debéis agradecerme. Pero una vez que os he satisfecho, he querido marcharme. ¿Qué hay en esto de monstruoso? Me habéis tenido, y sin reserva, toda una noche. ¿Qué más queráis? Otra noche y después otra y os arreglarías los días según vuestro deseo, hasta que finalmente hubierais llegado a cansaros de mi [...]. Además, quizás sería yo misma quien cesara de amaros. Os he encontrado encantador; quizás á fuerza de veros os hubiera encontrado detestable. Perdonadme esta suposición (Gautier, 1901: 236).

Siendo los decadentes tan decididos en recrear mundos antiguos no es de extrañar que en la enumeración del carácter de esta perversa se ostente la bestialidad;¹⁶⁷ sin embargo, esta no es señalizada en la corporeidad femenina sino en su degenerativa conciencia del placer. Al ser el fauno un símbolo del pecado, híbrido entre el hombre y la cabra, alude a la bestialidad lujuriosa y al triunfo de los impulsos naturales (Elvira Barba, 2008: 280); esto proporciona a la voz lírica un medio para convertir a la sexualidad femenina en perversa, que en el texto aísla a la mujer social y moralmente pues no escapa de la tentación, sino que se aferra a ella.

Este mismo impulso de voluptuosidad en la mujer lleva a la voz lírica a exteriorizar otras dos características decadentistas: el sadismo y la droga, escape voluntario del mundo profanado por el materialismo hacia un recinto inalcanzable, lejano y artificial:

Ama los goces sádicos. Se inyecta de morfina,
pincha a su gata blanca. El éter la fascina,
y el opio le produce un ensueño oriental
(1916: 96, vv. 9-11).

Para el primero la voz lírica acota la insatisfacción del amor habitual mediante el culto al sadismo, de esta manera asocia la emoción sexual proveniente del deseo de causar dolor y la violencia con el impulso vital de la mujer que se deleita no sólo ante su destrucción sino la de los demás.¹⁶⁸ La voz lírica insiste en el sentimiento demoledor arraigado en la mujer que mediante las drogas es conducida al mundo exótico del ensueño. Pero este ensueño es el decaimiento del tiempo, del espacio, de la misma sexualidad. Los verbos *inyecta*, *fascina* y *produce* crean la imagen del desfallecimiento en el que, envuelta por la morfina, el éter y el opio, la mujer parece flotar lánguidamente sobre la destrucción de la moral. La postura casi

¹⁶⁷ Para Dijkstra (1994) el final de siglo atrapó al hombre en un mundo materialista, prosaico y aburrido donde aún con apetitos sexuales, este no podía admitirlos, por lo que la mujer es receptáculo de fantasías y culpabilidad, creando así el mito de la mujer animal (p. 304).

¹⁶⁸ Litvak (1979) explica cómo en el sadismo se multiplican las perversiones a partir del desprecio o desvalorización de la pareja amorosa. Uno es dueño y señor del otro; el otro es objeto, esclavo y súbdito; cuanta menos voluntad muestre el objeto más triunfante es el amo quien consume el placer sin entregarse (p. 127).

vulnerable de esta adicta oculta la fantasía de la agresión latente; ella espera, aparentemente pasiva y desamparada, el éxtasis incontrolable del deseo.¹⁶⁹ La última estrofa desarrolla esta idea a través de la presencia del *tigre real* como la promesa de una emoción sexualmente degenerada que inflama a la mujer y a toda su estirpe:

De súbito su cuerpo de amor vibra y se inflama
al ver, entre los juncos, temblar como una llama
la lengua roja y móvil de algún tigre real
(1916: 96, vv. 12-14).

Como último punto de la decadencia encuentro la inspiración del poema en “La esfinge” de Oscar Wilde, de quien retoma la metaforización del verso 10 en el cual la mujer es una *gata blanca* “mitad mujer, mitad animal” cuyos amantes han sido destrozados por su iracunda sexualidad. Invariablemente el terror de Wilde es adoptado por la voz lírica quien en ella registra la creciente agonía del tiempo, del hombre destruido ante la falta de un dios quien salve a la humanidad. Wilde termina su poema con esta imagen: “Parte tú antes y déjame ante mi crucifijo, desde donde el Pálido abrumado de dolor, pasea sobre el mundo su mirada desfallecida y llora por cada alma que muere: y llora en vano”.¹⁷⁰

El poema de Villaespesa es un erotismo sugerente pero llano. En la textura perversa comparte sentimientos y pensamientos unificados por el decadentismo: el cuerpo femenino es obsceno, evasivo, detenido en el tiempo de la calamidad, cualidades que apuntan a la discontinuidad de la vida, del amor, de lo sagrado. Una muerte plácida que bien puede entenderse como el gozo de la nostalgia.

“Ensueño de opio” es una contemplación: la voz lírica lo hace con la mujer y la transforma en objeto –desconocido, cerrado, ambiguo–; la misma mujer, en su

¹⁶⁹ El argumento de la mujer ingravida lo presenta Dijkstra. Para el autor, la representación pictórica de mujeres tumbadas y casi paralizadas es una “visualización característica de la preocupación masculina que desarrolló, a finales de siglo, la idea de que las mujeres habían nacido masoquistas y que nada deseaban más que ser violadas y golpeadas” (p. 101).

¹⁷⁰ En *El ruiseñor y la rosa y otros cuentos; poemas en prosa*, trad. de Julio Gómez de la Serna y E. P. Garduño. Versión electrónica de <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/67983856444726613570680/index.htm>

ensoñación, está paralizada, contemplando cómo en su cuerpo se depositan todas las ferocidades, como su belleza es un medio de escape, un alejamiento supremo, perversamente construido para encarnar todos los deseos. Voz y mujer son indiferentes al mundo; se sustraen en su parálisis, reconocen su recinto, visualizan el decaimiento pero no sufren. Agonizan silenciosas, impávidas ante el universo que las rodea.

3.3.2 De la danza sensual, la abierta rosa*

La llamada primera juventud de Juan José Tablada estuvo ceñida al decadentismo.¹⁷¹ Época de desasosiego, de neurosis, de juventud exaltadora en que el poeta mexicano nutre su espíritu con la literatura francesa y crea ídolos, es explicada en 1891 por Daniel Eyssette: “El recuerdo de estos dioses persigue perpetuamente á Tablada. Después de conocerlos ha entrado en un gran asombro. Está cohibido, atado, sujestionado por ellos”.¹⁷² Tan hondo es el ímpetu de Tablada, tanto su deseo de desequilibrar la poesía, el mundo, a la sociedad, que el veneno lo rebasa. El artículo “Azul pálido” de 1895 lo destaca:

José Juan Tablada, atraviesa hoy por dolorosa y aguda crisis: es un envenenado de Baudelaire, un iniciado en los misterios de esa vida de las drogas estimulantes de la imaginación; el éter, la morfina, el haschich esos emboscados pérfidos de los sentidos han hecho en él presa y le desgarran sin piedad. Ha sido preciso someter al refinado autor de *Onix* á un tratamiento médico, tonificar aquel espíritu, enamorado loco del ensueño, borrar como con una esponja los delirios de una fantasía inquieta, audaz, que huía febrilmente hacia las venenosas comarcas, en

* Salomé, Efrén Rebolledo.

¹⁷¹ En su artículo “Cuestión literaria del Decadentismo” el mismo Tablada se identifica con esta escuela a la que llamó “la única en hoy puede obrar libremente el artista que haya recibido el más ligero hábito de la educación moderna”. Poco más adelante explica la concepción del decadentismo y las causas que lo generan: “A nuestros cerebros han penetrado como a un claustro la negra procesión de las verdades modernas [...]. Nuestro pecho es el nido de la negación, de esa ave crepuscular que tiene por ritornelo de su arrullo el desesperante: *À quoi bon?* Nuestro cerebro es un *lazarium* del hastío [...]. La eterna duda ha cavado la blanca lápida de nuestras creencias [...]. Ése es nuestro estado de ánimo, ésa es la fisonomía de nuestras almas, y ese estado y esa fisonomía es lo que se llama decadentismo moral” (c.p. Clark de Lara y Zavala, 2002: 107-108).

¹⁷² Daniel Eyssette [Luis Gonzaga Urbina y Sánchez]. Rostros y máscaras de José Juan Tablada. En *El siglo diez y nueve*, 6 de agosto de 1891.

donde góndolas negras, arrastrando lívidos cadáveres, se deslizan sobre ondas luminosas (p. 320).¹⁷³

Pero no sólo los literatos franceses crean eco en el espíritu del joven poeta. También están los pintores, aquellos agraciados adeptos de la oscuridad entre cuyas pinceladas está la historia del tiempo, trágica impresión de belleza perversa, en quien Tablada se apoyó para asirse a la Misa Negra de la fantasía, el opio, la belladona. Devoción incesante por la monstruosidad que en el texto “El monstruo (fantasías estéticas)”, publicado en 1899,¹⁷⁴ le permite externar su visión de la macabra sociedad. Al final del texto, creación prosódica con tintes de manifiesto, expresa:

El hermano pálido, el alter ego de las fantasías crepusculares, concluía su plática sobre el monstruo y exclamaba envolviendo en su obi de suntuoso brocado el álbum japonés:

–Ya no hay monstruos en la vida moderna, en la vida plástica cuando menos; pero en el mundo moral existimos: larvas de monstruos, tendremos alas cuando sobrevenga el super hombre, y entretanto nuestro estado medio, nuestra crisálida será algo así como el ‘Horla’ de Maupassant (p. 102).

El superhombre y el ‘Horla’ recrean el ambiente de desazón. El primero por representar la pugna entre la aceptación de los aspectos negativos y positivos de la vida al erigir un mundo sin las ataduras de la moral que permitiría al hombre aventurarse en lo prohibido. El segundo es la expresión de la angustia, de un afecto experimentado por el hombre quien constantemente se cuestiona sobre su identidad. Tablada enuncia así un arte decadentista, amenaza mordaz contra la vida normal y corriente, e inclina la balanza hacia lo mundano; la adoración a la sensibilidad es el órgano primordial de su obra artística, tan finamente evocado en “Misa negra” (1893) y “Onix” (1894), que, además exige máxima conciencia del lenguaje.

¹⁷³ *Petit Bleu* [Carlos Díaz Dufoo]. Azul pálido. En *Revista azul*. Tomo III, no. 20. Septiembre 15 de 1895, pp. 319-320.

¹⁷⁴ En *Revista Moderna*, abril 1 de 1899, pp. 100-102.

Embebido en este contexto, el poeta publica “Linda maestra!”, ejercicio de écfrasis poética del aguafuerte de Goya, perfilado también en “El monstruo...”, como una atracción condicionante alejada del ornamento griego: “‘Linda maestra’, en que la monstruosidad resulta de las carnalidades llenas y redondas de la bruja neófita que cabalga en la misma escoba que la diabólica vieja iniciadora, de carnes lacias y rugosas” (p. 101).¹⁷⁵

3.3.2.1 Y tú, rosa de púrpura y de fuego*

Composición juvenil procedente de la monstruosidad de Francisco de Goya, “Linda maestra!” se presenta como un soneto decasílabo con rima abrazada de tipo ABBA, BAAB, mientras los tercetos son CCD, EED. El poema es, como en “Ensueño de opio”, una contemplación de la feminidad malsana desde el comienzo en virtud a la carga semántica del *Aguafuerte*,¹⁷⁶ y específicamente de denominado *Capricho* 68.

El *Capricho* sirve de telón para la figuración de Tablada quien, retomando los comentarios al grabado,¹⁷⁷ añade movimiento y voluptuosidad a la creación del pintor. De esta manera, la censura del primero se extiende hasta crear una imagen de claroscuros textuales en los cuales la voz lírica disfruta del espectáculo de la

¹⁷⁵ Una segunda versión aparecerá en 1943 en *Los mejores poemas de José Juan Tablada*, variación extendida del poema aquí presentado en que explícitamente alude al lesbianismo:

De adobos brujos tus carnes untas
y en fiel consorcio con tu lesbiana,
sobre una escoba las piernas juntas
vuelas a un sabat de mariguana... (104).

* Versos y flores, José Juan Tablada.

¹⁷⁶ *Los caprichos* es una crítica del pintor contra la degeneración española: “Libro de moral, poema satírico, libelo ó *pamphlet*, según la hoja que contemplamos, crítica el crimen, la superstición, el vicio, la fealdad abominable de la corte y del Gobierno, de los eclesiásticos y altos personajes. *Los caprichos* son la obra de un hombre que, entre el oleaje de pasiones encontradas y de incautos deseos, de ambiciones y de rencores desatados en su tiempo, miraba desde su soledad á aquella generación decrepita, que empujaba al abismo las viejas instituciones” (Muñoz y Manzano, 1887: 134).

¹⁷⁷ Comentario al m.s. de Cardera: “68. La escoba es como uno de los utensilios más necesarios á las brujas, porque además de ser ellas grandes barrenderas, como consta por las historias, tal vez convierten la escoba en mula de paso y van con ella que el diablo las alcanzará” (Muñoz y Manzano, 1887: 354).

excitación femenina al tiempo que las condena. El resultado, más allá de un homenaje a Goya, es la imagen de dos safistas entregándose a la tentación, y aunque Tablada describe el safismo en tres poemas más –“Laura”, “Tanagra” y “Nocturno oriental”–,¹⁷⁸ en la contemplación de estas mujeres, la voz lírica las muestra sacrílegas, complacidas ante la propia tragedia de existir sin que dios medie y las guíe, rebeldía indómita al estilo baudelariano cuya dualidad entre carne y espíritu, entre cuerpo erótico y virginal se congregan en la mujer.

3.3.2.2 Era como una rosa que se fuera mustiando*

“Linda maestra!” enlaza dos historias. La primera, contada directamente, representa la unión de dos brujas, una joven y provocativa, la otra virgen y vieja, en un pacto con el diablo.¹⁷⁹ La segunda, imbricado a su antecedente, representa en la bruja la sexualidad, encomio furtivo contra la decencia de principios de siglo en el cual la mujer desciende desde las alturas, asemejada a un ángel, hasta el infierno como un demonio seductor. Un presupuesto interesante es que la perversidad está a cargo de la menor como si fuera, justamente, la juventud quien se alza agitada contra toda moral anterior, representada en la más vieja. Me centro únicamente en la segunda historia.

¹⁷⁸ Los otros tres poemas se publican en el libro *Al sol y bajo la luna* de 1918. Para un comentario al respecto véase Elena Madrigal (2014), “Representaciones lésbico-*queer* en cuatro poemas de José Juan Tablada”, en Elena Madrigal y Leticia Romero (coord.) *Un juego que entre nosotras cabe. Acercamientos a la crítica y a la creación de la literatura sáfica. Con un comunicado y textos de Cristina Peri-Rossi* (pp. 55-73). D.F.: Voces en tinta.

* Melancolía en tren, XIII, Juan Ramón Jiménez.

¹⁷⁹ La imagen de Satán, relata Yolanda Beteta (2007), comienza a inundar la literatura e imaginario cultural durante los siglos XIV y XV; con ello el demonio fue el punto de referencia para explicar todo lo que no fuera racional. En cuanto a la demonización de la naturaleza femenina, su “pacto diabólico” entre la bruja y el diablo, encuentra el inicio en San Agustín quien “reconoce la capacidad del diablo para adoptar formas corporales y mantener relaciones sexuales con las mujeres”.

La voz lírica utiliza el claroscuro para describir cómo la mujer desciende de ser ángel hasta convertirse en demonio.¹⁸⁰ Lo encuentro desde el incipit donde los colores y los deícticos espaciales establecen estas coordenadas discursivas:

Sobre el opaco fulgor del cielo,
Tras de la harpía que se roba,
Vuela á horcajadas sobre una escoba,
La bruja núbil, blanca y sin velo
(1902: 32, vv. 1-4).

Inicio con las preposiciones pues ellas organizan el metafórico descenso. El primero coloca a la mujer encima del cielo, es decir, en una posición bastante cercana a la divinidad; por su parte, el segundo la sitúa detrás de la demoníaca figura de la harpía quien, además de conocerse como ave maligna, simboliza las pasiones viciosas (Chevalier, 1986: 552). A partir de esta distribución, considero que la voz lírica reproduce la imagen de la mujer frágil y la fatal partiendo de los colores. De esta manera una es “bruja núbil, blanca y sin velo” que hunde “sus blancas manos” y luce “sus carnes blancas”, la otra es la “harpía”, la “meguera” de “secas ancas”, asociación a la oscuridad.

Sin embargo, la dicotomía entre blanco/negro bien puede entenderse como una única mujer. En el verso uno la antítesis cromática impide que la virginidad, el encanto, la sumisión –materia inherente del ideario de mujer frágil– se expongan completamente ante la opacidad de la otra que, fría, distante y animalizada, está en perpetua búsqueda de la sexualidad desenfrenada. Por lo tanto, aunque la voz lírica represente a dos mujeres distintas, es posible entrever las características de la feminidad –virginidad/sexualidad, belleza/fealdad, bondad/maldad, pureza/desenfreno– en un mismo cuerpo. De esta manera, la mujer es representada en una encrucijada pues en ella coexisten la monstruosidad, el desvarío y la pureza y la virginidad.

¹⁸⁰ Como instrumento del diablo, el hombre –íncubo– seduce a las mujeres para engendrar hijos malignos que dañen a la sociedad; por su parte los demonios femeninos –súcubos– despierta a los hombres a medianoche y recolecta de ellos el semen con que engendrará demonios.

La imagen del vuelo sobre la escoba reproduce el devaneo sexual. Mientras el verbo indica la ligereza, la escoba, paradigmáticamente mimetizada a la bruja simboliza la sexualidad. Siguiendo la propuesta inicial de descenso de la mujer, los versos 3-4 los entiendo como una metáfora más de la sexualidad femenina en la cual la mujer se arroja placentera sobre la voluptuosidad. Pero esta voluptuosidad está también entregada a una otra.

Aunque el grabado de Goya ha sido interpretado como una imagen condenatoria a la prostitución –la vieja comadrona guía a la joven a la perdición– y Tablada construya una éfrasis de este, en el poema se produce una imagen de seducción sáfica. En los versos 5-8 la voz lírica expone a la joven volando con la comadrona, sin embargo, en la acción de los verbos ella se vuelve activamente seductora –“Dejó la virgen”, “hunde en el pelo”– por lo que su accionar es de manera consciente, más cuando la voz lírica la coloca, en los versos 9-11, como punto de carnalidad –“luce la joven sus carnes blancas/ sus gruesos muslos, su seno en flor”. La actitud de la joven, esta disposición a la acción, es la provocación que ella ejerce sobre la vieja a quien posiblemente sí pida la encamine al placer, pero ella incita y por lo tanto se convierte primero en el demonio pues busca de la otra saciarse.

La vieja, por su parte, representa la pasividad; aparece así desde el verso 2 en que ella es “la harpía que se roba”, es decir, aquella que por el reflexivo *se* aparece enajenada, fuera de sí en virtud de la compañera. También lo es en el verso 8 cuando la joven la toma del pelo y ella sólo *se corcova*, doblegando el cuerpo ante la sensación de la otra, acrecentado en el verbo *crispa* del verso 9. La reflexividad de los verbos *roba*, *corcova*, *crispa* recrean la agitación y difieren con el discurso de Goya. La vieja no es la meretriz, tampoco quien se acerca a la joven para iniciarla en los placeres demoníacos. Si el diablo toma la figura de la mujer para seducir al hombre, el discurso de Tablada lo trastorna dejando entrever que la perversión no es únicamente hacia el hombre, tampoco dada por la edad, sino por las ansias envueltas en flores audaces que no discriminan entre uno y otro género.

Por su parte, los versos 12-14 asemejan el aquelarre. El canto de las brujas al demonio, en la superficie textual, denuncian la sexualidad, el desenfreno y la caída de las mujeres al infierno de tentación y de vicios. La joven encanta, seduce, se ofrece a otra y las dos al diablo, sexualidad hecha carne, íncubo o súcubo, que las deforma en las peores monstruosidades. Gustosas entonan su canto y se satisfacen mutuamente; no pueden hacer otra cosa, son sólo brujas, mujeres insaciables según la concepción generalizada. Sin embargo, en el último verso con “Las letanías del Tentador” encuentro la redención.

El verso 14 sitúa al poema en un nivel exterior y convoca al mayor de los sacrílegos en el siglo XIX, Baudelaire, y con él a su elección del mal como único antídoto contra el hastío finisecular que ciñe la pasión, cualquiera que sea, al pecado. La referencia es al poema “Letanías de Satán”, texto en el cual Baudelaire “redime al ser humano frente a la indiferencia o la crueldad divina” (Torrent Escalpés, 1995: 65). La idea repetida por el autor no es otra sino la salvación –“¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!”–, pues él se apiada aún de los más desprotegidos, los sacrílegos, los monstruosamente malignos quienes como las mujeres de Tablada son olvidadas, infecundas, malditas. Si las mujeres entonan el canto baudelaireano es porque ellas son conscientes de su desmesura, de la maldad que las habita con sus rostros juveniles y viciosos o viejos y perversos; piden el auxilio de la otra divinidad, la que no pone trabas, la que acepta las partes más horrendas de la humanidad, en el sentido del francés, pues el otro, Dios todopoderoso, las ha expulsado del paraíso.

“Linda maestra!” introduce discursos encontrados. Por una parte, la voz lírica las presenta como brujas dedicadas a la seducción; ambas, así vistas, están ligadas a la desgracia, a la depravación alejada de dios; a través del claroscuro se mimetizan transformándose en demonios entregados a Satanás y todos los vicios que este representa. Por el otro, está la expiación del pecado. La fórmula retomada del cántico de Baudelaire permite que ellas encuentren otro paraíso de forma tal

que la monstruosidad se convierta en belleza perversa, proferida al placer, pero sin la moral condenatoria.

En este sentido, resalto la configuración de la más joven. Al adoptar una actitud activamente consciente contrasta tanto el discurso de Goya como el de la superficie textual de Tablada; ella elige provocar a la otra –lo detallan los verbos–, por lo tanto, desafía la concepción de pasividad que una núbil como ella debía tener. Al destruir esta categoría de virginidad/pasividad, sus acciones la elevan por encima de la condición condenatoria; ella se desliza –vuela– fuera de todo terreno moral, con su juventud y belleza inunda la negación no de dios sino de todo sentimiento de pecado.

3.3.3 La rosa de los pétalos hirientes*

De Ramón Asensio Mas poco se puede hablar, son muy escasas las noticias que sobre él se encuentran en los estudios críticos españoles de finales de siglo. Las cortas referencias de su producción artística indican que abarcó en su mayoría obras (zarzuelas, humoradas, vodeviles, operetas, y comedias); en solitario escribió *La afrancesada*, *El genio de Velázquez*, *Lluvia menuda*, *La noche de las bogueras*, *La noche del Pilar*, *Poca pena*, *Recuerdos del tiempo viejo* y *La Romerito* (Gómez García, 2007: 64). Los comentarios que abordan su labor artística lo nombran como coautor de otras obras de mayor alcance, por lo que su relevancia es bastante secundaria.

En su labor periodística colaboró en periódicos como *Alma española* (1903-1904), *Pluma y lápiz* (1900-1906),¹⁸¹ *La hoja de parra* (1911-1912) y *Madrid Cómico* (1880-1912), siendo este último donde más prolifera su tono irónico. Poeta de versos vanos, Asensio Más caracterizó sus poemas con una risible y contradictoria

* La rosa primitiva, Efraín Huerta.

¹⁸¹ Los artículos de Asensio Más, publicados en 1903, presentan a las actrices de época desde la intimidad. En ellos, se muestra el gusto del articulista por las artes escénicas, así como el respeto y admiración hacia estas mujeres.

visión del mundo femenino; en ocasiones la tildó de orgullosa, otras de adúltera, varias como inalcanzable.¹⁸²

Como parte de la macroestructura de la belleza perversa, “La oración de Safo” representa la mezcla entre exotismo modernista y la irónica visión del conjuro licencioso del safismo contra la masculinidad, en el cual está inmerso el feminismo español. La instrucción femenina resalta recurrentemente para comprender el simbólico papel de la oradora y sus palabras, menester imperioso en tanto la poeta designa, además de la sexualidad, la educación femenina en todas las artes. La modalidad irónica la tomo de Pere Ballart (1994) quien encuentra en el ironista a un amante de la paradoja y la analogía que busca demostrar la variedad del mundo y de los individuos que lo interpretan; entendiendo así al discurso irónico como el esbozo de visiones distorsionadas que no hace sino cuestionar los autoritarismos, las convenciones y las alternativas recalcitrantes. Por lo tanto, en el poema encuentro un conflicto de apariencia y realidad entre la disparidad del safismo, la emancipación femenina y la masculinidad, como una degradación de visiones.

3.3.3.1 Rosa métrica del sol*

“La oración de Safo” se divide en cuatro partes: en la primera la voz lírica describe la belleza exótica de la oradora; la segunda refiere la modernidad de la mujer, adoptado por la premisa de “modernas corrientes”, según las palabras de la nueva Safo quien sin escarnio pide la unión de las mujeres y el desprecio hacia los hombres; la tercera representa la ansiedad masculina, atestiguada por la voz lírica en el infeliz y despreciado joven; el último refiere la resolución masculina de

¹⁸² Escribe en “Chismes y cuentos”, dentro de *Madrid cómico* del 9 de febrero de 1895: “Del amor partidaria decidida, / fuma, baila, se rinde y enamora... / ¡Y se muestra ofendida/ cuando alguno la llama pecadora!”. En el mismo *Madrid cómico* se muestra afable, amoroso y romántico, publica el 28 de octubre de 1899 “Canción”: “¡Que te cante!... Dices eso porque ignoras, alma mía, / que no puede cantar nadie tu belleza excepcional. / Eres sueño de un poeta que exaltada fantasía... / ¡Que te cante!... No te canto, ¿para qué más poesía/ que tus labios encendidos y tu frente virginal” (p. 80).

* Rosa métrica, Ramón M. del Valle Inclán.

encargarse de regresar a la mujer a los brazos del hombre. Entre ellos la voz lírica adopta una distancia discursiva, disociándose de su identidad narradora en los momentos decisivos para dar peso a las postulaciones femeninas y masculinas.

La polimetría del poema –versos heptasílabos y endecasílabos– arroja diversos tipos estróficos en los que cada uno introduce un nuevo material discursivo para visualizar e ironizar la tensión representada entre lo femenino y lo masculino. De esta manera, las palabras, las situaciones, las acciones y los sentimientos tienen una secuencia ligada al tipo de estrofa utilizada, provocando el rompimiento no sólo de los esquemas tradicionales referidos al verso, sino de cuestionar las reacciones de cada parte. En adelante, en lugar de seguir el orden lógico de las acciones, desarrollo el análisis del poema según cada tipo estrófico pues este explica mejor los contrastes.

3.3.3.2 Tornóse en rosa espléndida la herida*

El apartado uno abre con cuatro serventesios ordenados de tal manera en la que a cada estrofa le corresponde un elemento o grupo de elementos para recrear la imagen física de la oradora. Como una serie de coordenadas geográficas, la voz lírica desciende del cabello hasta la boca admirado por su hermosura. En los dos primeros destaco la belleza exótica, rasgo característico de la poesía modernista, en que los adjetivos contrastan entre sí: “de cabellos más negros que la mora/ y de cutis más blanco que la nieve” (vv. 3-4); sensualismo radiante del primero que despierta el deseo de quien la vea, frivolidad denunciada en el segundo a través de la mimética relación con la nieve.

Otro rasgo exótico se refiere a sus ojos como eje estructurador; sin embargo, la mirada de la mujer, marcadamente fría ante la concurrencia, no se relaciona únicamente a las percepciones físicas sino a las intuitivas: “sus ojos de zahorí resplandecían/ con miradas magnéticas y extrañas (vv. 6-7)”. Presentada como zahorí, mujer vidente, su mirada se convierte en símbolo de percepción

* El aire ya no es aire, sino aliento..., Miguel Otero Silva

sobrenatural (Chevalier, 1986: 743) cuyo matiz está en anteponerse como una religiosa capaz de procurar en las mujeres la visión de la emancipación femenina, pero presentado hasta el segundo apartado, cuando el cuerpo deje de glorificarse a causa de la actitud retadora. Vista de esta manera, la oradora es elevada a un nivel de homogeneización cultural en la comparación con la mora o como zahorí, ambas colectividades distantes, ajenas al contorno meramente español, pero contrastantemente hermosa. El manejo de su belleza anuncia la encrucijada, el seguimiento descriptivo de su cuerpo lo atestigua.

Los dos últimos serventesios proclaman la belleza sublime, arrebatadora, pero también perversa, edificada en el desvío del arquetipo femenino de mujer frágil. Los serventesios tercero y cuarto dicotomizan estos aspectos. La nariz es “incorrecta y deliciosa/ artística y grosera” (vv. 9-10), la boca “lasciva y codiciable”; la relación antitética de categorización está en el regodeo de la observación. Las conjunciones recrean el deseo en quienes la admiran: ellas provocan una mirada lenta, poseída y discurrida hacia el placer, pero, envueltos los adjetivos positivos por los negativos, es al tiempo admiración y terror: incorrecta es la mujer de conducta censurable, aquella que en su cuerpo mezquinamente se anteponen los defectos morales, la grosera que por falta de decoro se intuye peligrosa por la “contracción inevitable/ de orgullo, de altivez y de desprecio”.

La última estrofa del primer apartado deja atrás la construcción del cuerpo para dar cabida a la configuración de la mujer. La estrategia utilizada es darle la palabra y, con esto, la voz lírica se desdobra, simula la voz del otro que, siguiendo la premisa de un discurso irónico, significa ver en la oradora la producción de sentidos adversos, elegidos de manera tal que los extremos entre masculino/femenino choquen. De esta manera, cuando en el verso 31 se explicita: “-Soy la moderna Safo-*repetía*-”, el verbo potencializa el distanciamiento con la situación y en el serventesio expone las desvirtudes de la ‘moderna mujer’ que, en

su firme convicción de liberación femenina mediante el safismo, desplaza al hombre a lo más recóndito del olvido:

*Para nada, ¿lo oís? Yo os aseguro;
yo, que lo sé muy bien por experiencia;
yo, que desprecio su contacto impuro;
yo, que juzgo un peligro su existencia*
(1910: 7, vv. 54-57. El énfasis es del original).

La anáfora desprende la irónica insensatez. Sus palabras la sitúan como centro de medición: ella sabe, ella desprecia, ella juzga, ella, paradójicamente, eclosiona la desigualdad. Pero la enuncia desde los mismos parámetros masculinos: la existencia de uno contradice al otro, entonces hay que convertirlo en signo de desconfianza, reducirlo en lucha de poderíos intrascendentes aseverado textualmente con las cursivas en *Para nada*, con el cual la intención implica tanto al orden de lo sexual como a la condición social de unos y otros.¹⁸³

Este posicionamiento de supremacía femenina lo encuentro en el tercer apartado. La voz lírica introduce a un joven desesperado por la nueva Safo – “descubrí un infeliz, un desgraciado.../ jera un pobre muchacho enamorado/ de Safo, la oradora!” (vv. 75-77)–, que podría suponerse mantuvo una relación con ella. Empoderada en su discurso, en los gritos de la audiencia, confirma sus palabras y en las acciones lo rebaja: “y volvió la cabeza haciendo un gesto/ de orgullo, de desdén, de repugnancia” (vv. 80-81), sinonimia pura que envuelve el tendencioso conflicto de humillar al otro.

El cuarto apartado, y sus serventesios, configura a los hombres quienes, pasado el desconcierto de las palabras de Safo y el grito desesperado del joven del tercer apartado, en fraternal cofradía buscan la solución al desenfreno femenino. El acuerdo es conquistarla pues, recordando la opinión generalizada de que “la mujer vivía exclusivamente para y a través del sexo” (Dijkstra, 1994: 242), una vez que

¹⁸³ La implicación sexual se ve claramente en la declaración del “contacto impuro” con el cual consigna al hombre al desprecio que se deriva en parte por el accionar social, pero también a la orientación y la búsqueda de satisfacción sexual.

ganasen su admiración, ella olvidaría completamente la idea de igualdad y liberación femenina. La voz lírica ironiza en las razones para acercarse a ella, exclaman todos: “¡exquisito bocado/ sabroso como fruto veraniego!...” (vv. 96-97); a esto hay que añadir la paradoja de los versos 100-101: “Conquistemos á Safo, es guapa y lista,/ pero y á las demás, ¿quién las conquista?”. Laberinto risible, sí, pero indiscreto, intencionado a provocar la contrariedad que entremezcla la idea de sexualidad femenina como motor de acción, o más bien inacción, con la aparente supremacía masculina en el arte de la seducción que, no obstante, no puede ‘sacrificarse’ por todas. A reserva de lo anterior, destaco cómo la voz establece una clara distinción entre la mujer a conquistar: lo exquisito en Safo, condicionado como alimento corpóreo, es la belleza, la perfección imaginada del cuerpo, sí, pero igualmente exquisito es lo que puede otorgar dentro del consumo interior, y eso no es otro si no la inteligencia. En otras palabras, Safo es mujer de valía por partida doble en tanto es encanto físico como encanto intelectual, combinación perfecta para la armoniosa perfección de un siglo moderno.

3.3.3.3 Rosa de cristal frente al ocaso*

Mientras el serventesio instauro al cuerpo femenino como signo de arrogancia, los quintetos se encargan de explicitar las características sáficas de abdicación al poderío masculino, recurrentes únicamente en el segundo y tercer apartado. El primer quinteto, versos 31-35, ahonda en el público reconocimiento del safismo por parte de la oradora. La trascendencia aparece después, cuando el safismo es fervientemente expresado a manera de ruptura:

Soy la moderna Safo, que ha venido
á defenderos del brutal embate
del hombre, de ese necio envanecido,
de ese infame egoísta que ha creído
que tiene que vencer en el combate
(1910: 7, vv. 36-40);

* Cuatro vientos, Lucía Sánchez Saornil.

sus palabras permiten entreverla como un dedo acusador que señala al hombre como responsable de sus males.¹⁸⁴ El vituperio por la degradación de lo femenino provoca la categorización del aquel como “necio envanecido”, “infame egoísta”, reflejo inmediato al mismo nombramiento realizado por la voz lírica cuando en el primer apartado la llama orgullosa y altiva. Sin embargo, no por ello deja de reconocer las ovaciones expresadas a la oradora en el cuarto quinteto:

Safo calló; crujó la gradería
que estalló en un aplauso delirante,
y un ¡bravo! Resonó que ensordecía,
mientras inmóvil ella recibía
la estruendosa ovación regia y triunfante
(1910: 7, vv. 65-69).

Pese a ello, la adjetivación permuta la aprobación general al declararlo como “aplaucho delirante”, con lo cual rebaja así las acciones a un disparate, infortunio inmediato de la emancipación femenina dado por el autorreconocimiento de sus capacidades intelectuales, a lo que se suma el reconocimiento de los otros (los masculinos) de esas mismas capacidades, unas que la posicionan dentro de un entramado discursivo indirectamente atrayente para todos sin por ello destacar la elevación de su pensamiento.

El tercer quinteto con una rima aBAAB merece tratamiento aparte. En él, la oradora invita a la colectividad a configurarse como mujer libre:¹⁸⁵

¹⁸⁴ La idea no es exclusiva de las mujeres. En 1894, por ejemplo, Arturo Molina escribe para *El Nuevo Régimen*: “Son pocos los que se sublevan contra la desigualdad de los sexos. Nos ahoga la ambición”; “No son solo los Gobiernos tiranos: lo somos, respecto a la mujer, todos los hombres. No parece si no que tememos que se emancipe”; “En la esfera política carece de derechos, por no reconocérselos la ley o por impedir su ejercicio la tiranía del esposo”. Respecto a las luchas políticas y aspiraciones sociales masculinas dicta “somos egoístas. Por conquistar un derecho para nosotros los hombres, hacemos correr torrentes de sangre. Vencedores, le traducimos en leyes y nos preparamos para presentar otra vez la batalla a los enemigos del progreso. Vencidos, seguimos en la brecha, y conspiramos en la esperanza de derribar lo que creemos injusto” (c. p. Sánchez Collantes, 2014: 460-461).

¹⁸⁵ La mujer libre es aquella “desvinculada de la figura referencial del padre, el marido o el hermano, la ‘marisabidilla’, la mujer decidida a contradecir con sus discursos y prácticas sociales el ideal burgués del ángel del hogar postulado en los textos jurídicos, religiosos y literarios surgidos

Unámonos, formemos
una secta, una liga, una cruzada;
en nuestras propias fuerzas confiamos
y al hombre, antes de poco, probaremos
que no nos hace falta... ¡para nada!
(1910: 7, vv. 49-53).

Llamo la atención a los sustantivos del verso 50 que, organizados jerárquicamente, concatenan la unificación femenina a través de connotaciones extratextuales que desvirtualizan de la figura del “ángel del hogar”. La *secta* obedece al rompimiento con el orden de lo ideológico, propensión sociocultural que demarcó la actuación y función social de la mujer ubicándola exclusivamente a la esfera doméstica, es decir, al hogar y la familia; por lo que en aras de la emancipación, confía en la educación como salvaguarda de sus derechos.¹⁸⁶ Manteniendo una estrecha relación con el ideario de instrucción femenina, el sustantivo *liga* encierra la búsqueda de unificación librepensadora,¹⁸⁷ en el cual todas las mujeres pudiesen apoyarse en franca colaboración para extender la libertad femenina neutralizando los discursos masculinos y siguiendo el modelo republicano que se vivía a principios de siglo bajo los planteamientos de paz, progreso, intelectualidad, emancipación, libertad, humanidad, universalidad.¹⁸⁸ Por su parte, *cruzada* expone

durante la mitad del siglo XIX, la heroína adornada de virtudes viriles: valor, arrogancia, voluntad, competitividad” (Ramos, 2005: 58).

¹⁸⁶ Bastante conocido es el hecho que la educación femenina del siglo XIX se basaba principalmente en conocimientos de lectura, escritura, costura y bordado, las menos estudiaban otro idioma y generalidades de historia y geografía. Las mujeres no adquieren acceso a niveles superiores de instrucción sino hasta 1858 cuando aparece la primera Escuela Normal Central de Maestras, aunque sin estudios de ciencias, geometría, física, comercio e industria. Hacia finales de siglo, en 1880, se crea la primera escuela de formación de enfermería para mujeres. Pocas eran quienes a finales de siglo y principios del XX ingresaban a otro tipo de instrucción superior y, en el caso de hacerlo, debían pedir un permiso especial, mismo que tuvo vigencia desde 1888 hasta 1910 cuando la mujer libremente podía matricularse en la universidad sin previa consulta de la autoridad (cfr. Ballarín, 2005).

¹⁸⁷ Tomo el término empleado por María del Carmen Simón Palmer (2005) quien denomina así a las mujeres que desde la masonería, el espiritismo o ideales republicanos expresan su pensamiento fuera de la ortodoxia y se agruparon en asociaciones femeninas sin el apoyo de ningún partido político (p. 663).

¹⁸⁸ En gran medida las librepensadoras de entresiglos comprometieron su acción política por el bien de las mujeres en todos los niveles de ciudadanía. Teniendo como telón de fondo el laicismo,

la lucha en pos de una igualdad jurídica,¹⁸⁹ reivindicando así la independencia legal respecto al hombre en aspectos como el divorcio, el adulterio,¹⁹⁰ la oportunidad laboral,¹⁹¹ el derecho al voto,¹⁹² entre otros. Aunque la mayoría no se sucedieron sino hasta el primer tercio del siglo veinte.¹⁹³

acelerado por la segunda revolución industrial, buscaron la igualdad entre los sexos; los ejes fundamentales fueron la educación, el compromiso ético y la acción secularizadora.

Entre las agrupaciones femeninas de este tipo estuvieron la Sociedad Autónoma de Mujeres en Gracia, Barcelona (1889-1892), la Asociación General Femenina en Valencia (1897-1910), la Sociedad Progresiva Femenina en Barcelona (1898-1920), la Unión Femenina de Librepensamiento en Huelva (1897-1906), la Sociedad de Mujeres Librepensadoras de Mahón (1899-?), la Sociedad Progresiva Femenina en Málaga (1900-1907), la Sociedad Autónoma de Mujeres (1889) (cfr. Ramos, 2005).

¹⁸⁹ La generalidad de las leyes en este sentido demuestra cómo la mujer dependía en todo momento del hombre. Las expresiones del Código civil de 1889 presentan ciertas directrices: la soltera no podía dejar el hogar sino hasta el matrimonio; la casada debía obediencia al marido, por lo que este tenía el poder de restringir y controlar las actividades femeninas tanto en el ámbito social como en el legal pues este era el representante de su mujer. En caso de que la mujer casada quisiera ejercer el comercio (código de comercio de 1885), era el marido quien debía autorizar este permiso, pudiendo además revocarlo libremente (Scanlon, 1986: 128).

¹⁹⁰ Aunque en la Ley de 1889 la mujer podía separarse legalmente del marido, esta debía guardarle fidelidad al marido, por lo que no podría volver a casarse. El adulterio estaba severamente penado para la mujer pues, además de declararse nulo el matrimonio, penaba de dos a seis años su falta mientras que el hombre era sancionado únicamente si existía el escándalo público con una pena de seis meses a cuatro años (Scanlon, 1986: 131). La Ley de Divorcio se concretó hasta 1932, aceptando también la idea de la separación por mutuo consentimiento lo mismo que el abandono de familia. Las ciudades con mayor demanda en la época fueron Madrid y Barcelona, teniendo por lo tanto escasa acogida en el ámbito rural (Sánchez Marroyo, 2003: 186).

¹⁹¹ Recuérdesse en este sentido que a finales de siglo la mujer trabajadora era vista como la esclava del esclavo, con salarios que apenas si alcanzaban la mitad del sueldo del trabajador masculino. Por su parte, las leyes poco contemplaban estos aspectos; no fue sino hasta 1900 cuando se establecieron leyes que postulaban cierto apoyo a la mano de obra femenina.

¹⁹² En su artículo “Antecedentes del voto femenino en España: el republicanismo federal pactista y los derechos políticos de las mujeres (1868-1914)”, Sergio Sánchez Collantes (2014) ofrece una panorámica de las propuestas legislativas desde la década de 1880 en las cuales las regiones de Andalucía, Galicia, Cataluña y Extremadura promovieron el derecho de voto para las mujeres, aunque siempre censadas por la necesidad de educación universitaria femenina como factor contundente para permitirseles; las mismas no tuvieron un efecto sino hasta el primer tercio del siglo XX. En 1924 se le concedió el voto a las mujeres solteras y viudas mayores de 23 años, pero no así a las casadas para evitar conflictos matrimoniales (Sánchez Marroyo, 2003: 182). Al respecto véase también Gloria A. Franco Rubio (2004). “Los orígenes del sufragismo en España”, en *Espacio, tiempo y forma, serie V. H. Contemporánea*, t. 16, pp. 455-482.

¹⁹³ Véase el artículo de María Dolores Ramos (2002), “Identidad de género, feminismo y movimientos sociales en España”, en *Historia contemporánea*, 21: 523-552.

3.3.3.4 Toda rosa es de sombra y es fugaz, y se esparce*

Las estrofas de seis versos desencadenan las reacciones a la propuesta sáfica. En el apartado dos, la lira sextina representa tanto a hombres y mujeres que adoptan las palabras de la oradora como algo positivo; la contraparte aparece en el apartado tres cuando la visión negativa es escenificada en el joven aparentemente despreciado por aquella. Esto permite el empleo del sexteto como marca de diferenciación entre determinaciones masculinas: mientras el primero resalta el aspecto más emocional, los otros desarrollan la premisa de supremacía a través de sus conocimientos y arrogancia.

En la primera sextina, versos 25-30 con rima aABcBc, el énfasis explota en el habla de la oradora. Resalto este aspecto considerando que en el primer apartado cuando desarrolló la fisonomía femenina la nombró “lasciva y codiciable”, discurso declaratorio de la belleza perversa como peligro de la normalidad social, sin embargo, es en la segunda ocasión donde verdaderamente existe la perversión, la cual no incumbe al cuerpo sino al pensamiento:

Habló. Necios y sabios
hallábanse pendientes de sus labios;
el femenil concurso la escuchaba
con unción religiosa,
y su voz cristalina resonaba
vibrante y poderosa
(1910: 7, vv. 25-30).

Los labios son órganos del habla, facultad lingüística para producir signos, pero estos no son superficiales pues orientan el discurso a una interpretación favorable para la liberación femenina. Los hombres, al estar pendientes, asimilan la disertación, entrevén la modernidad y se dejan, en algunos casos, seducir ante ella. No en balde aparecen como *necios y sabios*, dicotomía extendida hacia el hombre promedio, o sin educación, como al intelectual. Por su parte las mujeres atienden la estruendosa capacidad de liberación que, como el verbo indica, resuena en las

* Panteón familiar, Felipe Benítez Reyes.

palabras como un eco de sus ideales; de ahí que la voz sea señalada como cristalina, pero esta acepción obedece también a la formación de la imagen de pureza, para unas, y de encanto demoníaco para otros. Entre ambos media el convencimiento de la oradora; la acumulación en el verso 28 lo demuestra en tanto adjetivo y sustantivo correlacionan la fidelidad de su pensamiento y acciones.

La convicción femenina es el puente hacia la siguiente sextina. Aparentemente la estrofa refiere al joven despreciado, sin embargo, en su presencia descubro la reacción masculina respecto a la emancipación femenina; los verbos encubren los matices para esto:

Palideció el muchacho intensamente,
se irguió rápidamente
descubriendo en su rostro sus ideas,
y en medio del asombro de la gente
gritó como un valiente:
—¡Safo! ¡Safo infernal!... ¡Maldita seas!
(1910: 7, vv. 82-87).

El verbo *palideció* configura la desvalorización masculina: el joven, como los demás hombres, pierden cabida en las necesidades femeninas (recuérdese los versos 49-53), más considerando que el significado del verbo es también el perder importancia; en este sentido no es de extrañar que entre todos los verbos posibles para la acción de levantarse la voz lírica opte por el verbo *se irguió*, cuyo significado también denota soberbia, aunque más bien cercana a la cólera o la ira de verse menospreciado. Esta soberbia la encuentro en el énfasis del verso 84: “descubriendo en su rostro sus ideas”, diferenciación inmediata entre pensamiento y sentimiento, aparente causa de su enojo, por lo que resulta impensable mantener la consideración de una reacción al abandono como sí lo es al contraste de posicionamientos ideológicos. A esto aúno la comparación del verso 86 —“gritó como un valiente” (el énfasis es mío)— pues la afectación no la recibe inmediatamente el enamorado sino la masculinidad en general, quienes protestan enfáticamente contra el proceso de modernización, aunque la voz lírica admite

mediante la significación del sustantivo *-valiente-* la posibilidad de falla en este cometido.

Ahora bien, el sexteto del cuarto apartado, versos 88-93, jerarquiza las masculinidades. La exclamación desesperada del joven indudablemente lo condiciona al estrato de *necio* –ignorante, imprudente, falto de razón como indica su significado–; sus acciones, en este sentido, son inmoderadas al contraponerlo a los doctos del verso 88 –“El juez que el caso aquel juzgó en su día” (el énfasis es mío)– cuya resolución es absolutamente soberbia en el sentido de altivez. Responde así el juez: “consiste en nosotros... si queremos”. La prótasis, actuación de supuestos, aparece como una verdad de hecho más no comprobable a menos que la apódosis, *consiste*, se lleve a cabo; en este sentido, los hombres de conocimiento se posicionan como los únicos capaces de normalizar las acciones, por lo que intrínsecamente excluyen a los demás al considerarlos inferiores.

El matiz de exclusión no sólo recae en los hombres sino también a las mujeres. El concilio toma la determinación final:

Los que tengan las fuerzas necesarias
láncense al fuego, enciendan luminarias,
combatan por el sexo y las ideas,
mas piensen antes, por razones varias,
que Safo tiene muchas partidarias,
por gusto, algunas, las demás... ¡por feas!
(1910: 7, vv. 102-107).

Los verbos *láncense*, *enciendan*, *combatan* retoman la cruzada ideológica y social para permanecer en las condiciones de superioridad; sin embargo, como en los versos 100-101 la banalidad trastoca el acometido. La fuerza del proyecto, el espíritu de mando otorgado ante sus títulos académicos, irónicamente aparece mermado ante el carácter superficial de sus palabras por lo que la lucha ideológica pierde resolución y estos hombres inciden en la misma capacidad de imprudencia que los

otros.¹⁹⁴ En el fondo el recurso irónico motiva a cuestionar la función de los hombres ilustrados cuya cerrazón ante la modernidad obedece a concepciones tradicionalistas, con un dejo de soberbia más que al análisis de acciones.¹⁹⁵

3.3.3.5 En cada fresco brote, en cada rosa erguida*

Las estrofas séptima y octava constituyen la celebración del safismo, la enunciación prepondera las últimas visiones de la sensualidad, así como de la emancipación femenina. La séptima aparece una única vez en el segundo apartado, mientras las octavas corresponden al primero, segundo y tercero. Esta organización obvia la masculinidad arrogante dando pie a que sólo se resguarde la apoteosis femenina.

La séptima exalta la magnificencia del safismo como sinónimo de emancipación:

Venid, mujeres, y que en todas partes
tremolen los gloriosos estandares
de la risueña y juvenil bandada
que tiene que llevar de Safo el nombre,
de la grey femenil organizada,

¹⁹⁴ Eco sustancioso de artículos de la época como el de J. Rodríguez de la Peña (1909), quien al hablar del sufragismo inglés comenta “afortunadamente, la ola del feminismo, como todas las olas de carácter extranjero, llega á nosotros disminuída y con poca fuerza. El espíritu sutil y delicado de nuestras mujeres, es un escollo donde chocan y se estrellan las corrientes de mal gusto que suelen venir de fuera con incentivos más o menos capciosos”, más adelante, sin embargo, advierte “bueno es hacer notar el caso para prevenir las consecuencias de que pudiéramos quedarnos sin mujeres”.

Esto lo relaciona simbólicamente, como virilización femenina, con el uso del pantalón en algunas mujeres pues, “la aflicción de las mujeres por los pantalones propios, crece de una manera alarmante. Y, fenómeno naturalmente lógico, a medida que el gusto por los pantalones, se determina, crece su desdén por los pantalones masculinos”. Sentencia entonces que “Yo señalo el hecho simplemente como una amenaza lejana, y de ninguna manera como un peligro inmediato. Entre nosotros, afortunadamente, las iniciadoras del movimiento femenino carecen de talento de belleza y de autoridad”.

¹⁹⁵ Adolfo Posada (1899) en su libro *Feminismo*, en el cual se muestra partidario de la coeducación y del voto de la mujer, no encuentra razones más justificadas para la igualdad entre hombres y mujeres sino la costumbre, aquella adherida a la sociedad española: “Porque, al fin y al cabo, ahí está el nudo de la dificultad para el triunfo completo de la causa de la mujer. Prescíndase de si la mujer es inferior al hombre; que no se exagere en la trascendencia psicológica del sexo, que se reconozca el valor de los hechos, y dígame claramente que lo que el *feminismo* propone puede ser á veces imposible, porque rompe con la rutina y se estrella contra las costumbres ó contra las ideas dominantes” (p. 65-66).

* Los tristes, Rosalía de Castro.

¡de la mujer moderna emancipada
de la humillante esclavitud del hombre!
(1910: 7, vv. 58-64)

El verbo *tremolen* otorga las directrices para la liberación total pues en él lo que antes era percibido como negativo, merecedor de ocultamiento, ahora es digno visibilidad. La postura emancipadora, de esta manera, es presentada como celebración; de ahí el empleo de adjetivos como “risueña y juvenil” haciendo hincapié en la alegría ante la unión y el ideal de modernización, misma que, por el adjetivo *juvenil*, está sustentada en las nuevas generaciones por lo que se dejan a un lado las tradiciones y sus guardianes. Este carácter juvenil irradia también en el sustantivo *grey* que modeliza estos nuevos individuos cuyos contornos –físicos, morales, intelectuales– elevan la modernidad femenina.

Si la séptima sirve de elogio a la ideología emancipadora, la octava del primer apartado lo es para la sensualidad:

Y al través de la seda en que envolvía
su regio cuerpo de mujer pagana,
su seno escultural se estremecía,
se esponjaba, se henchía
con la esperanza vana
de romper la prisión que le oprimía
y surgir á la clara luz del día
y mostrar su blancura soberana
(1910: 7, vv. 17-24).

Como una crisálida, el cuerpo parece destruir su envoltorio, por ello la osadía de nombrarlo *regio cuerpo*, *seno escultural*; los reflexivos, siguiendo este matiz, gradualmente describen la excitación hasta llegar a la tranquilidad. Belleza exorbitante, provocación en las palabras de la voz lírica que, sin embargo, no están situadas únicamente para la vista. Si el primer apartado tiene la función de enmarcar la seducción corpórea, la voz lírica elige añadir al final estos aspectos de seducción sólo cuando ella se predispone a la libertad; de esta manera, la oradora no es más bella por sus rasgos sino por el vigor de su pensamiento.

Por su parte, la octava del segundo apartado fundamenta su ideología. La oradora exige la libertad femenina acentuándola en “las modernas corrientes” (verso 41), donde otra vez encuentro los rasgos de librepensadora –significativamente enmarcado en la anterior octava al designarla *pagana*. Los hilos que entretejen estas corrientes fueron en gran medida heredados de las crisis europeas de fin de siglo; las fórmulas más buscadas por los intelectuales, que además sirvieron a las primeras feministas españolas, era un nuevo entorno social en el que la espiritualidad se uniera a las ciencias positivas (Rodríguez, 2013).

Este intento de conciliación humanista, considero, fue reformulado en el poema de manera tal que las *modernas corrientes* incluyen el krausismo,¹⁹⁶ que en el ámbito educativo constituyó los primeros esbozos de una educación laica e igualitaria para hombres y mujeres en tanto el conocimiento fue considerado la base de un desarrollo ético,¹⁹⁷ moral y espiritual, por lo que la religión, la razón, la ciencia y la fe no eran considerados términos imposibles de reconciliar.¹⁹⁸ La materialización de este proyecto educativo fue la creación de la Institución Libre de Enseñanza que entre sus aspiraciones tenía “modificar la situación de las mujeres de clase media mediante la educación, el aprendizaje de un oficio y la práctica de

¹⁹⁶ La filosofía krausista se basa en las ideas del alemán Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832), la introducción de su pensamiento en España data de 1860, año en que Julián Sanz del Río y Francisco Giner de los Ríos publicaron la traducción del texto *Das Urbild der Menschheit. Ein Versuch. Vorzüglich für Freimaurer*, que en español recibió el nombre *Ideal de la humanidad para la vida*. En torno a las traducciones y el pensamiento de Sanz del Río en la reelaboración de la filosofía krausista en España véase el artículo de Enrique M. Ureña (1998) “Las traducciones españolas del krausismo”, en *Hieronymus*, 6-7: 89-99. Dato importante es la unificación entre masonería y krausismo español que bien puede apreciarse en Vicente Rodríguez Carro (2014), “Krause y las raíces ‘masónicas’ del krausismo español”, en *Studia Zamorensia*, 13: 277-286.

¹⁹⁷ Krause, en su Informe para el patronato de un instituto educativo para niñas y niños en Friedrichstadt (Dresden), mantenido por la logia de “Las Tres Espadas y Verdaderos Amigos”, escribe un apartado titulado “Punto fundamental de la educación” en el cual respecto a la coeducación de los sexos subraya: “Debemos tratar a nuestras niñas exactamente en paridad con el trato que damos a nuestros muchachos, y dales una educación tan buena como a ellos. Así aprenderán los niños a no considerar a sus compañeras como seres inferiores que están destinadas puramente para servir a los varones. Por eso las niñas no deben trabajar mientras los niños juegan; tampoco deben ser excluidas de la instrucción en aquellas disciplinas que, en nuestros días, contribuyen tanto a la honra y al progreso externo del sexo femenino como al del masculino. Así, los niños tampoco podrán mirar a sus hermanas, en la formación, como a algo que está por debajo de ellos mismos” (c. p. Ureña, 1985: 154).

¹⁹⁸ Cfr. Ureña, 1985; Porto Ucha, 1992; Esteban, 2000.

una profesión” (Ramos, 2000: 529).¹⁹⁹ Además del espiritismo, principalmente en cuanto a la defensa de la pluralidad de mundos y esferas, con lo cual se iniciaría una revolución individual basada en el progreso del espíritu. Siendo el fundador, Allan Kardec, un promotor de la modificación de códigos civiles y penales para eliminar la discriminación entre los sexos, su influencia, como señala Ramos (2005a), determinó una puesta en práctica de las librepensadoras de entresiglos que utilizaron la experiencia espiritual, expuesta en distintos diarios de la época, para reivindicar la instrucción femenina, su papel socializador y el proyecto de familia universal y fraternal. Igualmente está la masonería,²⁰⁰ promotora en España del laicismo y el anticlericalismo, que buscaron transformar la educación de manera integral, fundamentada en la razón, la igualdad y la justicia, concretizando el papel femenino como instructora y columna de la civilización.²⁰¹

La reunión de estas filosofías utópicas propone una base común: la liberación de la sociedad española del catolicismo y la integración de la mujer a las actividades políticas, cívicas y morales, aunque algunas en menor medida. De esta manera es posible observar que la oradora toma una decisión considerada socialmente inadecuada, pero lo ha hecho precisamente para romper con los moldes determinados para ella y que, sin atestiguar un nombre común, en sus

¹⁹⁹ Idealización que, sin embargo, tuvo como objetivo, más que la educación de la mujer, hacerla un instrumento para influir en el hombre (cfr. Ballarín, 2005).

²⁰⁰ La masonería resulta progresiva en el discurso feminista desde sus dos principios fundamentales: a) tolerancia como respeto a las opiniones de los demás, que como consecuencia lleva a la libertad de conciencia y de pensamiento, y, b) la lucha contra la ignorancia, el oscurantismo y el fanatismo. Al respecto véase a Eduardo Enríquez del Árbol “Un espacio de paz y progreso: la logia femenina ‘Hijas de la regeneración No. 124’ de Cádiz en el último tercio del siglo XIX”.

²⁰¹ Parte del ideario fraternal venía del fourierismo, donde el eje de la armonía, entendida como una libertad general, permea los ámbitos sociales, sexuales, laborales y políticos, aunque este último en menor medida; también relevante es la teosofía, cuyo fin es la construcción de una fraternidad universal sin distinción de raza, color o creencia, por lo que consideraba a la mujer colaboradora esencial para la pacificación de la humanidad; por su parte el anarquismo, doctrina de emancipación social e individual, mantuvo una concepción liberadora para todos, no sólo para la clase obrera. Véase Gloria Espigado, “La mujer en la utopía de Charles Fourier”, “Las mujeres en el anarquismo español (1869-1939)”, “La buena nueva de la mujer profeta: identidad y cultura política en las fourieristas Ma. Josefa Zapata y Margarita Pérez de Celis”; Joseba Villar “Los idealistas de la Fraternidad Universal. Una aproximación a la historia del movimiento teosófico español (C. 1890-1939)”.

palabras –“la igualdad ante la ley reclamo, / y mis derechos, como el hombre, exijo” (versos 47-48)– está el eco de mujeres de entresiglos cuyo mayor interés era adquirir un papel activo en todas las áreas de la vida.

La última octava muestra el desconcierto masculino. Por supuesto no retoma a los hombres sabios sino al pueblo en general, escenificado como el joven, que, al final de cuentas, estarían mucho más cercanos a la voz de la oradora que a aquellos. La voz lírica adquiere papel protagónico para destacar estas reacciones – autoreferencia en el verbo *miré...*– y lo describe como “tembloroso, febril, desencajado”, adjetivación conclusiva al malestar masculino por el efecto a las palabras de la oradora, que también puede asignarse a un pensamiento generalizado en la sociedad. Los cánones culturales –familia como célula social, poder masculino y sujeción femenina, desvalorización femenina– virtualmente están en entredichos, por lo que la escena de la oradora presenta una sociedad avasallada ante los inminentes cambios culturales.

La polimetría del poema permite percibir distintos discursos amalgamados por la ironía que, además, cumple la máxima de presentarse en una época de desazón espiritual, único momento en que la realidad se convierte en fracaso (Ballart, 1994: 23), por lo que el poema experimenta, juega y enfrenta los posicionamientos masculinos y femeninos. El serventesio, pues, se convierte en el poema en un marco para la ironía que autoriza a la voz lírica a contemplar el mundo sin sujetarse a condiciones de uno u otro sexo. Describe así la arrogancia, perceptiblemente presente en ambos sexos, de manera tal que dramatiza el conflicto entre hombres y mujeres como una vana ilusión acerca de un orden universal balanceado únicamente a un lado. El protagonismo del cuerpo es una atenuación inicial al elemento constituyente de la cultura de izquierdas que la oradora representa, mismo que volverá a ponerse de manifiesto cuando ella adquiera mayor valía por su pensamiento y no por la interposición del cuerpo.

Por su parte, los quintetos contienen el mundo feminista de entresiglos. De ellos, encuentro una relación deíctica entre la realidad femenina de principios de

siglo, expresada en el entrecruzamiento de discursos ligados estrechamente a su liberación, con la representación de la oradora. El punto esencial de estos es la equiparación de ella con Safo, pues resulta una estrategia singularmente significativa en tanto la poeta es aceptada como mujer libre, educadora e intelectual. La configuración de la oradora como Safo pretende unificar las voces que lucharon por la pugna feminista, ya sea de manera expresa o con acciones disidentes que al interior tiene reminiscencias a las pugnas feministas de entresiglos.

Las liras sextinas y los sextetos fijan la atención en las reacciones masculinas. Las palabras, el caudal de connotaciones que despiertan, producen un efecto de coyuntura articulado en torno a las diferenciaciones sociales y éticas. La presencia del joven, recogimiento de voces masculinas desorientadas, resulta más pasional, su reproche es el intento último de dignificar al hombre evidentemente desarraigado del mundo femenino. Por su parte, los eruditos desvían la trayectoria del poema no al intelecto sino al cliché: la mujer tiene valía por su belleza, por lo que no indagan, tampoco median la situación; su única solución está en la presuntuosidad.

En las séptimas, al aludir a un modelo físico de apariencia joven, agradable, sin el aprisionamiento de los pliegues de la ropa, se posiciona a la mujer como dueña de su sensualidad. Así vista, la oradora subvierte a la mujer virtuosa cuya finalidad era la maternidad y la procreación; por lo que la máxima de un cuerpo liberado se presenta en aprovechamiento de las propuestas emergentes en el siglo XIX e inicios del XX como un tránsito de construcción de individualidad femenina. De esta manera, las octavas las considero como la afirmación de realidades que aún no están conquistadas –no se realizarán hasta el primer tercio del siglo XX– y que el poema transforma en una especie de historiografía de los movimientos femeninos.

3.4 La rosa, roja y rosa, me provoca*

El último poema del GDS ejemplifica la invitación al placer por medio de la unión de los amantes. En este sentido, el safismo aparece significado traslaticamente, pues se connota por las imágenes al tiempo que es aludido como término de referencia; es decir, un soporte de la sensualidad femenina en la que todo converge y se superpone en una consonancia a la par erótica, contenida en los márgenes de la corporeidad, con la revelación de una transgresión deseada.

Delmira Agustini, en su poema “Otra estirpe”, desbarata el pudor femenino. En el poema, la voz lírica promulga por el éxtasis del gozo, llamando así a que el placer abraza sus entrañas y se expanda por su cuerpo. De esta manera, deconstruye la sexualidad para manifestar su capacidad de transformación: ruptura de identificaciones masculinas con la actividad y las femeninas con la pasividad; por ello el deseo femenino fabula, se solaza en una cosmogonía erótica donde dimana la supremacía de un cuerpo eufórico, turbado, formulado para perturbar y reorientar el placer.

3.4.1 La espiral de fuego de la rosa*

El tercer libro de Delmira Agustini, *Los cálices vacíos*, se publica en 1913. El comentario más conocido viene de la pluma de Rubén Darío quien en el póstico asegura estar impresionado por los versos de la uruguaya. Un rasgo contundente es la caracterización que hace del alma y el corazón al nombrarlos “A veces rosa por lo rosado, a veces lirio por lo blanco”. Bajo estas palabras se inscribe el reconocimiento de la pasión agustiniana: unas veces temerosa, furtiva; otras, las más, eufórica, vehemente, sensorial y expuesta al placer sin detrimentos.

La legitimación a su genio, el reconocimiento hecho eco al pasar de los años, está presente en el libro. La sección “Juicios críticos (Algunos párrafos)”, proveniente de su anterior publicación *Cantos de la mañana* (1910), constituye el

* La rosa es una rosa es una rosa, Fernando del Paso

* Rosa, Fernando Ruiz Granados.

triunfo literario que por supuesto se avala por distintas voces masculinas entre las cuales están Miguel de Unamuno, quien reconoce el avance sensorial entre *El Libro...* y *Cantos...* pues arguye: “Ha progresado ud.; es decir, ha vivido” (p. 5). Las palabras de Unamuno resaltan la petitoria mención que realizó Medina en *El libro...* cuando aludía a la juventud de la poeta; el avance es la transformación de la escritura erótica de Agustini que va de un presentimiento del amor, el amor vivido como hallazgo y el amor consumado en la conjunción con el amante (Ramírez de Rosiello, 1968: 218).

Esta conjunción entre amantes deviene de la preparación espiritual y erótica que anoté en “Íntima”, en la cual la voz lírica reconfiguró su imagen, temerosa por expresar el amor, hacía una unificación con Eros y se manifiesta plenamente en “Otra estirpe”. La voz lírica en este último poema eclosiona la sensualidad femenina, permitiéndose señalar el rumbo de la vivencia erótica en el que, a partir de la unión con Eros, el deseo sexual femenino es creado activa y conscientemente.

3.4.1.1 Lleno de rosas y de cisnes vagos*

“Otra estirpe” se organiza como un soneto endecasílabo con la modalidad cruzada en la rima de los cuartetos y tres rimas en los tercetos, de acuerdo con el esquema ABAB ABAB CCD EED. La dimensión erótica inicia desde la apóstrofe enunciada por la voz lírica que, a pesar de la relación del yo-voz lírica y el tú-Eros, manifiesta la correspondencia hacia un tercero organizado elípticamente en el discurso. De esta manera, la voz lírica construye en su discurso al amante –el tercero– a quien dota de existencia externa; esta construcción permite la creación de un discurso de oposición en el que la figura del amante es una respuesta a los posicionamientos sexuales referentes a la competencia de valores creados por lo masculino frente a lo femenino, es decir, el impulso pasional y la actividad frente a la pasividad que, en realidad, indican la reconceptualización del amor en el cual la dominación de un sexo sobre el otro se eluda y se cree una verdadera armonía.

* Yo soy aquel que ayer no más decía, Rubén Darío.

En este discurso de oposición la voz lírica se erige plena y consciente de sus deseos, pues, aunque en apariencia presenta un discurso de pasividad, ella indica el tipo de amor por el que ruega a Eros, uno en el cual la dominación de un sexo sobre el otro se eluda y se cree una verdadera armonía. Para tal fin, el “yo” poético se ubica como una víctima pasiva, sacrificio erótico que va de lo carnal hasta atravesar el espíritu.

3.4.1.2 Son pétalos de rosa ofrendados al pie de una armadura*

El poema es una oración dirigida a Eros con quien de antemano la voz lírica manifiesta cercanía, anunciada en “Íntima”,²⁰² pero sobrepasando los lineamientos del distanciamiento; es decir, el dios no se encuentra ajeno a las necesidades de la voz lírica, al final de cuentas él “suscita el placer” (Calame, 2002: 9). Sin embargo, Eros se presenta disorde a su forma de intervención para provocar el deseo del otro; la categorización *ciego* supone la falta de concreción de sus poderes en tanto Eros no ha acertado en su ataque pues el otro aún no siente la fascinación del sujeto sexual que lo desea,²⁰³ y esto sólo puede resolverse mediante la conducción femenina –“yo quiero guiarte” (vv.1), exclama–, fundamentada en el posicionamiento enunciativo de la voz lírica como portadora de una verdad por revelarse. Eros, en este sentido, es mediador entre la voz lírica y el tercero, figurativamente inspirado y que indirectamente es interpelado a reaccionar según la disposición amorosa de ella.

* Edad Media, Manuel Verdugo Bartlett.

²⁰² Eros aparece en tres ocasiones en *Los cálices vacíos*. La primera como apertura al poemario, “Ofrendando el libro” en el cual Agustini proscribe la condición de sujeto sexual del ser humano pues el impulso de este dios domina la vida misma y encadena a quien atrapa en los opuestos del placer y del dolor: “Porque sobre el Espacio te diviso, / Puente de luz, perfume y melodía, / Comunicando infierno y paraíso. / -Con alma fúlgida y carne sombría...”

La otra mención está en “Plegaria” donde la voz lírica acusa al dios de insensibilidad ante aquellos que, como estatuas insensibles, no han probado la vehemencia el qué desata “Piedad para las vidas/ que no doran á fuego tus bonanzas/ Ni riegan ó desgajan tus tormentas” [...] “Apúntales tu soles ó tus rayos!”

²⁰³ Calame explica que la estrategia empleada por Eros para manifestar el deseo amoroso “no es el contacto ni las caricias; sino la mirada, que, todavía a distancia y frente al sujeto deseado, lanza otro sujeto, inspirador del deseo” (2000: 24)

Así, el discurso de la voz lírica anuncia su pretensión desde la violencia, encubierta en la antitética elección léxica para incitar la unión de los amantes, pero estructurado en un aparente juego de pasividad:

Su cuerpo excelso derramado en fuego (vv. 3)
[...]
Para sus **buitres** en mi carne entrego (vv. 7)
[...]
Da á las dos **sierpes** de su abrazo, **cruelles**
(vv. 9. El énfasis es mío);

misimos que retoma de los discursos masculinos en cuya inversión patentiza el rompimiento lingüístico e ideológico de la feminidad; de esta manera, ella se despliega desde una aparente rendición:

Sobre **mi cuerpo desmayado** en rosas! (vv. 4)
[...]
Todo **un enjambre de palomas** rosas! (vv. 8)
[...]
Mi gran **tallo febril**... Absintio, mieles,
Viérteme de sus venas, de su boca...
(1913: 25, vv. 10-11. El énfasis es mío).

Así, la voz lírica metaforiza al sujeto de deseo en el animal deseante que corrompe y destruye, mientras que ella se enmascara en objeto pasivo para que aquel sacie sus ansias. La dicotómica caracterización de sujeto deseante y sujeto sexual de los buitres/sierpes cruels lo comprueban: él es concebido como pasión abrasadora – deseado– mientras que ella es pureza y creación, rosa eterna –sacrificada– que se ofrenda a la pasión, en las frases nominales enjambre de palomas/ mi gran tallo febril.²⁰⁴

Esta caracterización le permite a la voz lírica desarrollar un discurso adverso en el cual el rol de agresión proviene de ella y la pasividad en la

²⁰⁴ La imagen de la rosa eterna la explica Soto Cuesta (2021) como aquella proveniente del cristianismo y en el cual se representa el amor divino “puesto que, a pesar de que los fieles se alejaran en algún momento del camino de Dios, siempre eran acogidos de nuevos en el cristianismo cuando decidan retornar” (pág. 149). La conexión con la rosa eterna la establezco en función al erotismo como rito carnal que debe honrarse en beneficio de Eros como divinidad. El dios griego, al igual que Cristo, permite a sus acólitos retornar y ser con él eternidad.

complacencia al amante o tercero. En este sentido, la voz lírica clama por ser una víctima “pasiva” que disfruta del martirio del otro, pero sólo desde los requisitos que ella impone. En otras palabras, aborda la crueldad y la destrucción como complacencia reinante y no bajo los términos sociales con que se describía a la mujer fatal.

Ahora bien, aunque tanto las imágenes del buitre como de la serpiente se categorizan dentro de la decadencia, la significación de los símbolos permite otra lectura. El buitre no sólo está relacionado a la muerte sino también con la purificación y la fecundación (Chevalier, 1986: 205); por su parte, la serpiente del abrazo del amante conlleva un complejo simbólico del que destaco su capacidad para fecundarse a sí misma, más cuando en forma de oruroburo se le observa alimentándose de sí, movimiento mediante el cual la vida y la muerte salen y entran una en la otra, por lo que promueve la regeneración (Chevalier, 1986: 925-938). En las metáforas hay entonces una relación con el goce de uno y el de la voz; en el amante hay explosión, articulación del cuerpo salvaje y dionisiaco, presencia eufórica del músculo que se enerva y por lo tanto se derrama; en la voz es manifestación de realización insertada en la violenta tensión amorosa, el desfallecimiento es un sentido transitorio, pues en el deseo de la voz lírica hay una existencia totalizadora, forzosa, recorrida hacia el querer estar en perpetua satisfacción.

Visto desde estos significados, el deseo se construye como mecanismo de transformación: este purifica, regenera y fecunda tanto a la voz lírica como al amante, dándole así un giro instantáneo que derrumba las instancias de confrontación entre masculinidad y feminidad, pues ambos están situados en los criterios de una evolución. Para llegar a ello, la voz lírica suplica a Eros que la convierta en receptáculo de transformación amorosa: “viérteme de sus venas, de su boca.../ ¡Así tendida soy un surco ardiente”; metáfora corpórea en la cual la voz lírica se objetiviza con la intención de enmarcar la creación/ transformación a través de la entrega. Si existe un sentido de posesión por parte del amante que la

ve como un objeto de placer, este sentido se diluye cuando ella se reconoce, asume y enuncia poéticamente desde el horizonte del Ser, es decir, se define como sujeto gozoso y gozable, no como objeto para el goce del otro. Así, se despliega en un discurso pasional que vuelve a la voz en actividad cuyo imaginario es el otro, de quien se sacia directamente.

Esta noción apareció desde la evocación a Eros, en quien registra implícitamente una expresión de promesa y cumplimiento: “Pido á tus manos todo poderosas” (vv. 2), pero no se trata de una declaración infundada en tanto esta convoca a la acción. Si Eros le da al amante bajo los términos de violencia descontrolada con que lo solicita, ella dará a cambio:

La eléctrica corola que hoy despego
Brinda el nectario de un jardín de esposas;
(1913: 25, vv. 5-6).

Se descubre como flor mujer –sujeto sexual– en tanto se caracteriza como eléctrica, fuerza de atracción y repulsión para el dios erótico. Como lo anticipó en la imperiosa solicitud en “viérteme”, la pasión la compone, la origina, la moviliza; de ahí que ofrezca su cuerpo al goce y de este el néctar, bebida sagrada que destila entre sus pliegues. El acontecimiento contenido en el adverbio *hoy* es un acto sacramental de adoración a Eros, en el cual ella se brinda para generar la pasión por lo que busca convertir al amante pasivo en discípulo con quien nutra la “otra estirpe, sublimemente loca”, una que, indudablemente contendrá más sujetos sexuales dispuestos a conquistar, evangelizar, a los sujetos deseos que se claman amantes.

Si en Asensio Mas se dio el reconocimiento de la belleza y el intelecto, aquí se constata como innata savia que el amante disfruta, pues la voz lírica es lo suficientemente diligente para saber que su belleza física desatará la pasión del otro. Por lo tanto, ella no sucumbe como sacrificio, sino que crea la estrategia del accionar impasible que condiciona al otro para que sea él quien “tome” la orientación del horizonte erótico sin percibir el revestimiento con que se engalana

la voz lírica para hacerlo oscilar hacia su devenir pasional, aquel enraizado en la sustancia idéntica a sí misma, es decir, erótica como ella, pero moldeada en el desequilibrio de manera tal que el seducido se conciba el seductor pues, describe Baudrillard (1994: 78), "ser seducido es con mucho la mejor manera de seducir. Es una estrofa sin fin".

Al incorporar esta desorientación en el otro, la propuesta de Agustini es encarnar la marginalidad genérica a la que se supeditó a la mujer -artística y socialmente-, de manera tal que resemantiza lo masculino, originando y proyectando un imaginario femenino del sujeto que ha dejado de ser el objeto de inspiración o adoración para deconstruirlo en sujeto, en metáfora diferenciadora que puntualiza el dialogismo entre un antes y un después en el safismo en cuanto a que no pierde de vista la construcción de la vivacidad femenina, tampoco sus demandas escriturales y pasionales. En este discurso el cuestionamiento es novedoso y sistemáticamente organizado para las nuevas voces que habrán de relacionarse, revestirse, resignificarse y responderse enunciativamente.

CONCLUSIONES.

POR QUÉ CANTÁIS LA ROSA, ¡OH POETAS! HACEDLA FLORECER EN EL POEMA*

La tipificación de un género discursivo converge en el reconocimiento de los enunciados como portadores de propiedades o atributos distintivos los cuales se transforman en cada usuario de la lengua. Esto tiene como resultado que de un acontecimiento podamos extraer diversos sentidos en la significación de un texto, por lo que se crean diálogos entre ellos. Pero en estos diálogos, los discursos son claramente hibridaciones en cuanto a que las épocas y las generalidades de los autores otorgan pistas diferenciadoras de las conciencias con que fueron creados.

En el caso del GDS, la primera evidencia de su coyuntura es la existencia de propuestas literarias donde Safo es el personaje principal, por lo que ha sido posible seguir su evolución como un personaje literario. Si en sus inicios fue representada dentro de la tonalidad de patetismo amoroso, cuando apareció la sensualidad, fueron los pliegues sutiles de las enunciaciones los que me permitieron especificar que el personaje disfrutó del placer del amor y de las emociones físicas al lado de Faón, aunque también las obtuvo con otras mujeres. Esto apareció en el momento de ruptura entre romanticismo y modernismo cuando se encubrió a Safo de un erotismo atrapante, en cuanto a que los enunciados fluyeron hacia un lenguaje encendido dentro de metáforas que encarnaron la prominencia del cuerpo, uno recurrente, deseante y glorificado.

De esto desprendo la segunda evidencia del género, pues hubo una continuidad discursiva la cual fue una senda desde la esencia romántica hasta desembocar en la modernista. Así, la composición del GDS son los discursos en cuyo dialogismo configuraron a Safo dentro de una visión simbólica de otra feminidad, la que disfruta de su sensualidad y de su sexualidad. Pero, como he destacado, continuó sin ella. La modificación del género apareció en los poemas donde la lesbiana era ya prototipo de sensualidad y erotismo; el resultado ha sido el

* Arte poética, Vicente Huidobro.

dinamismo del género, pues en este también se plantearon procedimientos en los cuales se desquebrajó el continuum discursivo y se configuraron discursos marginales, alejados de este nuevo canon, y con el que enunciaron al safismo como una variante de la sensualidad femenina. A raíz de esto, también he mostrado los sesgos en los poemas, pues ambos tipos –continuidad y marginalidad– aparecieron en una misma temporalidad, por lo que eso me ha permitido exponer el desdoblamiento del género en particularizaciones como los textos sáficos, enfocados a la poeta y su sensualidad, por un lado, y los textos del safismo, derivación complementaria de la sexualidad femenina. Ahora bien, la composición del GDS no se basa únicamente en la existencia de una u otra tipología de textos, también lo hace por los sentidos que estos aportan.

Un caso importante se representa en el suicidio. En todas las ocasiones Safo es ejemplo para la mujer –la escritora y quien no lo fuera– porque pese a su condición de género goza de prestigio por su inteligencia; lo mismo como ejemplo moralizante pues las imágenes del matrimonio, la supuesta superioridad masculina y la entrega femenina fueron juicios sociales en cada discurso. Sin directamente textualizarlo sino implicándolo, las autoras y los autores se esforzaron por demostrar que la gran Mujer fue reducida –Safo representa a todas las mujeres pues es símbolo de inteligencia, de libertad social, escritural, sensual y sexual–, sus capacidades intelectuales tan de sobra conocidos son despreciados –y, no cosa menor– por ella. Sin embargo, tal fue la libertad del personaje –de la conciencia creadora– que decide ya no serlo, es decir, enmascararse en un Ser incapacitado intelectualmente para que el amante no se sienta mal –“lo que tú pensabas, pensaba yo”, alude en un momento pasional–; pero ella se inmola porque quiere al amante y aunque no se queda con él, no es por falta de artilugios de su feminidad o de su inteligencia, sino porque aquel no puede admirar este sacrificio.

La imposibilidad del Otro la contiene, la arrastra, y eso es finamente marcado en los discursos. Entonces el suicidio adquiere otra dimensión: es la

trágica muerte de la heroína; la caída, su caída, tiene la cualidad de contener todos los juicios, los errores que, además, esperan a ser hilados e interpretados. Entonces la muerte se convierte en sacrificio para adquirir la última libertad, pero también para advertir a las otras que no caigan en la desgracia de Safo. En el suicidio-sacrificio el desamor le hace invitar a las otras mujeres –las que restan porque quedan, porque escucharán estos cantos– a despreciar a los hombres. Así, el desamor provoca el rechazo, pero este es sólo el motivo más no la finalidad; con ello, discursivamente alienta a las mujeres al cuidado, uno que se origine en ellas y por ellas.

Bajo la estela del suicidio, tan recurrente en la historia sáfica, parte de los elementos primordiales del GDS son el *desamor*, mismo que conlleva al desprecio del amante, de este se desprende el *autocuidado*, visión de feminidad resguardada, procurada, alentada, y dentro de él, se llega a la *autocomplacencia*, una que se otorga en un yo-para mí y, como alternativa a este dolor, también puede presentarse como autocomplacencia entre iguales. Sin ser una regla, que nunca lo será, este puede ser un posible origen de la vorágine de discursos para entender el lesbianismo o el safismo aún en nuestra época; en otras palabras, no es la atracción per se lo que lamentablemente se ha entendido del safismo en términos homoeróticos, sino el desamor lo que origina el olvido hacia los hombres y concentrarse en ellas, un pretexto del sexo contrario cuando en realidad servía para la protección en términos de entender la importancia de ellas, de la urgente necesidad de salvaguardarse del dolor que el otro infringe; también, por supuesto, para comprender que la erotización, la satisfacción física empieza en el cuerpo de una, un yo-para-mí, y en todo caso se comparte en un yo-para-otra/o.

La libertad también está en el suicidio, uno que aparece, al menos en los poemas analizados, unificado a otros elementos primordiales: el mar y la cabellera. La cabellera es erotización, pero en la mujer que se arroja es signo de libertad y de liberación. El movimiento, un vaivén en el aire mientras el cuerpo sucumbe en el mar, afirma la sensibilización del dolor en la medida de que este sobredetermina el

proceso de liberación del sufrimiento, del abandono y, en este sentido, complejiza su labor pues finalmente la independiza de toda esa historia mítica. Figura pasional que manifiesta en el discurso parte de la transformación de la mujer. En el recorrido el personaje se construye para despegarse del canon literario lo mismo del social; de no haber estado finalmente configurado para desatar la crítica, el cabello hubiera quedado solo en la mirada de lo erótico, del cuerpo dicho sin un espíritu que lo habite y se libere dentro del mar. Pero estaba ahí, transgrediendo las instancias del decir y el hacer, propiedad autorizada para desatarse, expresarse, como elogio a la inteligencia. El objeto no es solo investidura de adorno, es un efecto de las modulaciones que circulan en torno a la mujer que se libera porque ha adquirido la conciencia plena. Y la liberación se acompaña del lecho último, uno en que el cuerpo no queda ahí, sin más, en el olvido.

Por su parte, el acento en el *mar* forma una tensión simbólica en Safo. La repetición de este como espacio discursivo obedece menos a una tradición literaria que a la sensibilidad que el elemento acuático implica. El mar es abarcador en tanto se mueve, ondula, deambula sobre la superficie terrestre y lo hace produciendo oscilaciones y desplazamientos, por lo tanto, en Safo ocurre una doble metaforización. Por un lado, la poeta, cual sirena ofélica, cae en el mar produciendo una imagen de tensión, de violencia, de olvido divino por haberse alejado de los mandatos de estos; pero en realidad es un acto reivindicatorio. El empuje del cuerpo es el tránsito hacia la luz, una que internamente se había sujetado al designio masculino. Por lo tanto, regresa a la casa natal, aquella habitada casi como en un sueño por la poeta dada la cercanía con Afrodita. Entonces, el mar como lecho último se vuelve retorno a su origen, a la liberación de un cuerpo aquietado, subvertido a la sexualidad del otro y no al de la propia satisfacción. Ya no es entonces prisionera de la voluntad masculina, sino que sigue su cuerpo lleno de amantes, de temblores de medianoche, de delicadas turbaciones, tal como su alma afrodisiaca reclamaba.

El gesto de la caída, así visto, abole el tiempo histórico pues niega las preconcepciones sociales en los cuales la afirmación tanto verbal como discursiva congregaba a la mujer a la insatisfacción. La actualización de la palabra, la imagen reescrita, plantea un debate interior en los poemas cuya obediencia es una crítica velada que explora los temores naturales; temores que están en la naturaleza social de opacidad femenina y que, más bien, demuestran una realidad de satisfacción, de dominio y de profundidad en el ser femenino.

En este sentido, la Safo dolorosa que se suicida por el amor de Faón, que resiente el olvido y el abandono, transita hacia la inteligencia. Esta inteligencia tiene diversos sesgos: de un lado está la *Safo mítica*, la que en más de una ocasión apareció en los discursos que adulaban su inteligencia, pero en ellos la poeta es inteligente porque los dioses le entregaron la lira, asunto externo, capacidad lingüística que sabía nombrar, pero vacilaba en el actuar. Dentro del mito, coexiste el sesgo de alabanza a la belleza, al regio cuerpo erótico, corporeizado, ansioso, placentero, compartido. Cuando llega la modernidad, el modernismo español y el americano se solazan en un juego de espejos pues en tanto este da la imagen de quien se observa, en este caso Safo tantas veces escriturada, en el reflejo no aparece sólo su rostro y el cuerpo imaginado, lo hace también el cumulo de posibilidades del Ser. Dentro de estas otras posibilidades, ella se reconoce, es decir, se da cuenta que es *Otra*. Por lo tanto, Safo es inteligente no por un asunto lingüístico o de creación, lo es porque emocionalmente ha crecido; así se autorreconoce, se asume como tal, sin por ello negar lo dicho por los otros a quienes contempla en su triunfal afirmación.

De esta manera, Safo no se queda en el horizonte del dolor, mucho menos en el de la fatalidad; ella trasciende ambas instancias en la modernidad. La superación de la modernidad es porque esta otra Safo, la *Safo moderna*, es intelectual. Es la mujer moderna por lo que ha transcurrido, por el proceso de construcción que la ha convertido en una mujer moderna en tanto es cuerpo al tiempo que intelecto. Y el intelecto explota más allá de la carne. Safo no se queda

en el gozar del cuerpo, goza de su inteligencia por lo que reconoce en ella que puede hacer en tanto *es*. Así, en la Safo moderna se recuperan los sesgos poéticos del periodo y queda como huella la Safo mítica, conjugada, asimilada, vuelta *Otra*.

En este sentido, la angustia de la modernidad no era porque la mujer fuera sexual. La imagen de la ingravidez femenina servía para negar el espíritu que saber ser, sabe actuar, que reacciona ante las cosas; la verdadera angustia es el reconocimiento de que la mujer es bella, es inteligente y que sólo ha sido vista como objeto de admiración, de posesión. Pero ella es sujeto: tanto que posee todo, lo más importante, a sí misma.

Ahora bien, el personaje de Safo, al menos en el periodo que estudio, no es la mujer lesbiana. No aparece masculinizada, ni se traviste para conquistar, menos tiene un comportamiento como el del hombre. La única violencia que ejerce o desea ejercer brota en lo sexual, en estos espacios discursivos sí es un personaje arriesgado, centauro cuya genitalidad le domina, la anima y la hace Ser, por lo que busca satisfacerse constantemente; no en balde se sometía cual esclava al placer. Por otro lado, aunque el safismo la acerca a la mujer fatal, en Safo es únicamente cercanía mas no identidad. Mientras la *mujer fatal* busca la destrucción e inmolación masculina –rebajarlo, someterlo y seducirlo por el placer de controlar y el placer de hacer daño–, en el safismo la mujer anhela el placer por el placer, la carne por la carne en afectiva suntuosidad. Tanta es la voluntad, la necesidad, que escancia las copas con sus jugos y convida tanto a los dioses como a humanos a beber de su nectario.

Además de estos elementos, resalto la construcción entre los discursos masculinos y los femeninos, los cuales dejan entrever la transformación textual y discursiva. En primera instancia, en los discursos masculinos se emplea casi exclusivamente la tercera persona, dando relevancia al universo de referencia y no al sentimiento de la poeta; por lo tanto, crean de manera imaginativa y fantasiosa una voz femenina con la cual intentan dar voz a las necesidades femeninas y que dan lugar a imágenes contemplativas, casi estáticas y atemporales de ellas. De ahí

que empleen discursos llenos de detalles en los que cada palmo del cuerpo, del accionar de este, sean una contemplación fisiológica en los que los ánimos de exponen en ademanes eróticamente marcados.

Ahora bien, dado que el género abarca tanto el romanticismo como el modernismo, es necesario que también se distingan los discursos entre ambos estadios. Para los románticos, la feminidad aún adolece de la sensualidad escalofriante, superpuesta entre claroscuros anímicos en los cuales aparecen las expresiones compasivas que, no obstante, también sirven para valorar la tenacidad de la mujer, más cuando se trata el tema del abandono. Punto tangencial de la creación masculina es la crítica velada que evoca la modernidad: mientras el mundo avanza, no se terminan por afrontar las necesidades particulares del individuo, entre los que se encuentra el rescate de la dignidad humana, esencialmente el de la mujer. En este sentido, los últimos textos de este periodo muestran la inoperancia romántica de los valores sociales, evidencia directa de la doble moral, así como de la crisis identitaria femenina, máxime en la vivencia de la sexualidad. Sin embargo, el paso entre un estadio y otro singulariza el hilo discursivo de lo femenino en este género: es un fluir que no puede detenerse debido a que es atributo del ser.

El modernismo, por su parte, afronta la resonancia discursiva del romanticismo pues los discursos se decantan favorablemente por la libertad sexual sin restricciones. El dialogismo se muestra en la notoria urgencia por desestimar los discursos hegemónicos del siglo y entreabrir nuevas posturas en lo referente a la feminidad y su sexualidad. En este sentido, en los escritos modernistas el uso de las metáforas singulariza el encuentro erótico desde una percepción primitiva, ansiosamente descrita como necesidad corpórea que busca explotar en repulsiones fulgurantes, ansiosas, explícitas.

Por ello, la representación masculina es intencionalmente ostentosa respecto al acto sexual, lo cual demuestra una fractura ideológica que pregon a la supremacía del cuerpo femenino, abundantemente tematizado con la reiteración

de imágenes sensoriales en las cuales el cuerpo aflora, se entreteje en la dominación de sí y del placer que, contrario a los textos sáficos, en los del safismo no se circundan al abandono, sino a la demoledora perspectiva del lenguaje como instrumento que derribe la moralidad. En la escritura erótica de los hombres se admite un lenguaje perverso, instancia que no se cierra al vacío que se elabora como configuración de una tensión social, conflictiva y paradójicamente natural como lo es el placer femenino; de ahí que ahonden en las secreciones, en las marcas corpóreas que el arrebató sexual otorga.

Por su parte, la escritura femenina pone en juego el espacio interior a través del uso de la primera persona en un acto consciente del ejercicio subversivo en el cual se escenifica el derrocamiento de la visión del otro masculino; con ello, abren una grieta hacia la ideología desafiante y crítica cuyo recurso está en adquirir la articulación de la emoción, del significado de la palabra en un orden paradigmáticamente femenino que, aun nutrido por la masculinidad, encuentran un sentido en los poemas en los que los significados son circundados para transparentarse, para afrontar el miedo de la tentativa que la vida y el erotismo conllevan. La personalización del discurso culmina entonces con una constatación de un *yo* no como signo gramatical sino como esencia de representación individualizadora. El *yo* que las escritoras crean respecto a la mujer produce un sujeto cuya atribución está definida desde sus referentes tanto sociales como interiorizados, pero que se describen para las otras.

En el léxico de las autoras hay celebración por el encuentro, por la tensión corpórea, por la afrenta de nombrar; sus metáforas son de elementos sensitivos en los que el cuerpo se convierte, para unas, en naturaleza en cuanto se ramifica, se abre guiado por su placer; cuerpo descrito que se entrega situándose en una complejidad casi animal cuyo atributo es explicitar la actividad sexual, la afirmación de sus sensaciones. En otras, el cuerpo es afirmación del pensamiento consciente cuya actitud activa carece del avasallante léxico de los fluidos descendientes dado que el acontecimiento de la entrega es evidentemente

emocional, mecanismo de efecto interno que se genera desde la seducción y concluye en el placer de un cuerpo sin la explicitación de este.

Dado lo anterior, los discursos femeninos valoran la erótica femenina desde la humanización plena. Esto a razón de que en los inicios del GDS los elementos eróticos provenían de la imagen divina, esencialmente de Afrodita, cuya pertinencia obedecía a la divinización de lo femenino, por lo que la actividad erótica femenina se engendraba en la exterioridad. Sin embargo, el desplazamiento de la diosa durante el modernismo permitió que se represente el deseo erótico femenino como práctica social, es decir, como autonomía que indica la encarnación del sujeto transformado en acción. Esto último aun con la presencia de Eros, pues el dios aparece en los textos no como imposición de características eróticas, sino como exposición de ellas. Las voces que lo nombran son entonces un efecto amoroso potencializado, exaltado, realizado en sujeto sexual.

Tal es el género discursivo sáfico.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

- ALAS, Leopoldo (1901, 7 de julio). Menudas letras. En *Pluma y lápiz: semanario hispano-americano de literatura y arte*, año I, núm. 36.
- ALMAS, Margarita (1888, 15 de julio). A mi amiga del alma. En *Violetas de Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 32.
- ARGÜELLO, Santiago (1900, 15 de diciembre). Habla Safo de sus tres amores. En *Revista Moderna*, año III, núm. 24, pp. 381-383.
- ASENSIO MÁS, Ramón (1895, 9 de febrero). Chismes y cuentos. En *Madrid Cómico*, año xv, núm.
- _____ (1899, 28 de octubre). Canción. En *Madrid Cómico*, año XIX, núm. 4.
- _____ (1910, 9 de abril). La oración de Safo. En *Madrid Cómico*, número 8.
- BENITO Y RANDÓ, A (1877, 15 de febrero). Córtes de don Alfonso XII. Don Víctor Balaguer. Diputado á córtés. En *La raza latina. Periódico internacional*, año IV, núm. 73.
- BOLAÑOS, Concepción (1907, 7 de marzo). Mercedes Matamoros. Notable poetisa cubana. En *El Álbum Iberoamericano*, año XXV, núm. 9.
- CARRÉRE, Emilio (1909, 9 de octubre). Después de leer. En *El Globo. Diario independiente*, año XXXV, núm. 11875.
- CASTELAR, Emilio (1857, 3 de enero). Variedades. Carolina Coronado. En *La discusión*, año II, núm. 259.
- CORONADO, Carolina (1850, 24 de marzo). Los genios gemelos: primer paralelo. Safo y Santa Teresa de Jesús. En *Semanario Pintoresco Español*.
- _____ (1859, 13 de abril). Un prólogo de Carolina Coronado. En *La época*, año XI, núm. 3072.
- _____ (1860, 8 de enero). Galería de poetisas españolas contemporáneas. En *La América. Crónica hispano-americana*, año III, núm. 21.
- _____ (1864, 29 de febrero). Sr. D. Mariano Vaqué, D. Pablo Armengol y demás firmantes. En *Eco del país. Diario político de la tarde*, año III, núm. 481.

- DE ESPRONCEDA, José (1850, 14 de abril). Á Carolina Coronado, después de leída su composición. A La palma. En *Semanario pintoresco español*, núm.15.
- DE LLABERÍA, Antonio (1876, 17 de septiembre). Bibliografía. Tragedias de don Víctor Balaguer. En *La Iberia. Diario liberal*, año XXIII, núm. 6100.
- DÍAZ DUFOO, Carlos (1895, 15 de septiembre). Azul pálido. En *Revista azul*. Tomo III, no. 20, pp. 319-320.
- ESTEVA, José María (1843, 22 de mayo). La orgía (poesía dedicada a don Guillermo Prieto). En *El siglo diez y nueve*, año II.
- _____ (1860, 31 de marzo) Safo. En *La Sociedad periódico político y literario*, segunda época, tomo V, núm. 819.
- FERNÁNDEZ BREMÓN, José (1897, 30 de agosto). Crónica general. En *La Ilustración Española y Americana*, año XLI, núm. 32.
- GACETILLA (1902, 18 de julio). Número literario. *Diario de la Marina: periódico oficial del apostadero de La Habana*, año LXIII, núm. 168.
- GONZAGA URBINA Y SÁNCHEZ, Luis (1891, 6 de agosto). Rostros y máscaras de José Juan Tablada. En *El siglo diez y nueve*.
- HAROLDO (1901, 11 de mayo). Misión del feminismo. Mujer en las sociedades modernas. En *El diario del hogar*.
- JÁUREGUI, María Concepción (1894, s.f.). Al partir. En *La Lira Michoacana*, pág. 735.
- JIMÉNEZ ANGUIANO, C. (1886). Breves consideraciones sobre la educación moral de la mujer. En *La familia*, año III, núm. 41.
- MISCELÁNEA. (1902, 5 de agosto). Miscelánea. En *Diario de la Marina: periódico oficial del apostadero de La Habana*, año LXIII, núm. 183.
- NEIRA DE MOSQUEDA, Antonio (1850, 18 de agosto). La literata. En *Semanario pintoresco español*, núm. 33.
- PÉREZ PETIT, Víctor (1919). Dos libros hermosos. En *Revista Pegaso*, año 2, núm. 14, pp. 52-66.
- PI, Wilfredo (1920). La poesía uruguaya en 1919. En *Revista Pegaso*, año 3, núm. 19, pp. 28-34.

- PICHARDO, Manuel S. (1902, 28 de diciembre). El adiós de Safo. En *El Mundo Ilustrado*, año IX, tomo II, núm. 26.
- RODRÍGUEZ DE ARELLANO, Vicente (1802). Teatro español. Coliseo de la Cruz. En *Memorial literario o biblioteca periódica de ciencias, literaturas y artes*, núm. 12.
- RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, J. (1909, 16 de enero). ¿Nos quitan los pantalones? En *El día de Madrid*, año II, núm. 234, p. 1.
- TABLADA, José Juan (1899, 1 de abril). El monstruo (fantasías estéticas). En *Revista Moderna* año ii, núm. 4, pp. 100-102.
- _____ (1902, 15 de enero). Linda maestra! En *Revista Moderna*, año V, núm. 2.
- TÉLLEZ, J. (1855, 20 de julio). La muerte de Safo. En *El Siglo Diez y Nueve*, año XV.
- TORRES, Mariano de Jesús (1894, s.f.). Galería de Poetas Michoacanos LXVI. María Concepción Jáuregui. Poetira Lirisa. En *La Lira Michoacana*, p. 733.
- VILLAUURUTIA, Xavier (1929, diciembre). Motivos. La tónica de Efrén Rebolledo. En *Contemporáneos*, año 2, núm. XIX.
- ZORRILLA, José (1888, 4 de marzo). Fragmento de la mujer blanca. En *La juventud literaria. Semanario de ciencias, letras y arte*. Año I, tomo II, núm. 10.
- ZOZAYA, Antonio (1890, 23 de febrero). Panacea. En *La justicia. Diario republicano*, año III, núm. 785.
- _____ (1890a, 4 de julio). La mujer española (Carta á I. Rümleim). En *La justicia. Diario republicano*, año III, núm. 913.
- _____ (1892, 31 de enero). Safo. En *El Tiempo Ilustrado*, tomo I, núm. 29.
- ZURRIAGO, El (1843, 3 de junio). La orgía. En *El siglo diez y nueve*, año II.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- AGUSTINI, Delmira (1907). Íntima. En *El libro blanco (Frágil)*. Edición de O. M. Bertani. [En línea:
<https://ia804705.us.archive.org/21/items/ellibroblancofr00agusgoog/ellibroblancofr00agusgoog.pdf>]

- _____ (1913). Otra estirpe. En *Los cálices vacíos*. O. M. Bertani. [En línea: <https://archive.org/details/losclicesvac00agusoft/page/n11/mode/2up>]
- BALAGUER, Víctor (1845). *Pensil del bello sexo. Colección de poesías, novelitas, biografías, artículos, etc. Escrita por las señoras d. Carolina Coronado, d. Amalia Fenollosa, d. Manuela Cambroner, d. Josefa Masanés, d. Anjela Grassi y d. Victoria Peña*. Imprenta de D. J. M de Grau. [En línea: https://books.google.com.mx/books?id=JUhGDliKKxC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false]
- _____ (1891). *Tragedias*. Luis Tasso. [En línea: <https://archive.org/details/tragedias01balagoog>]
- BARRA LASTARRIA, Eduardo (1866). *Poesías líricas*. Imprenta de la Unión Americana. [En línea: https://books.google.com.mx/books?id=M2MsAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=poes%C3%ADas+1%C3%ADricas+eduardo+barra&hl=es-419&newbks=1&newbks_redir=1&sa=X&ved=2ahUKEwjP0PWJkYuFAXVpBEQIHVzHCzYQ6AF6BAgDEAI]
- CANGA ARGÜELLES, Joseph y Bernabé (1797). *Obras de Sapho, Erinna, Alcman, Stesicoro, Alceo, Ibico, SImonides, Bachilides, Archiloco, Alpheo, Pratino, Menalipides, traducidas de el griego en verso castellan*. [En línea: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5326648749&seq=5>]
- CABRERA Y HEREDIA, Dolores (1850). Un pensamiento. En *Las violetas. Poesías de la señorita doña Dolores Cabrera y Heredia* (pp. 143-144). Imprenta de la Reforma. [En línea: https://www.google.com.mx/books/edition/Las_Violetas/S7VbAAAACAAJ?hl=es-419&gbpv=1]
- CASTILLO Y AYENSA DEL, José (1832). *Anacreonte, Safo y Tirteo, traducidos del griego en prosa y verso*. Imprenta real. [En línea: [https://books.google.com.mx/books?id=cRQVeRNsGa8C&pg=PP7&dq=Anacreonte,+Safo+y+Tirteo,+traducidos+del+griego+en+prosa+y+verso&hl=](https://books.google.com.mx/books?id=cRQVeRNsGa8C&pg=PP7&dq=Anacreonte,+Safo+y+Tirteo,+traducidos+del+griego+en+prosa+y+verso&hl=es-419&newbks=1&newbks_redir=1&sa=X&ved=2ahUKEwjP0PWJkYuFAXVpBEQIHVzHCzYQ6AF6BAgDEAI)

es-

419&newbks=1&newbks_redir=1&sa=X&ved=2ahUKEwj5__MkYuFAxVABUQIHb4KCwEQ6AF6BAGgEEAI]

CORONADO, Carolina (1843). *Poesías. Alegría y Charlajn*. [En línea: <https://books.google.com.mx/books?id=TM8NAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=carolina+Coronado&hl=es->

419&newbks=1&newbks_redir=1&sa=X&ved=2ahUKEwjxqti6g4uFAxWKL EQIHRoGDcQQ6AF6BAGJIEAI]

DARÍO, Rubén (1921). *Letras*, vol. VIII de las obras completas. Mundo latino.

DE VIGUERA, Baltasar (1827). *La fisiología y patología de la muger, ó sea Historia analítica de su constitución física y moral de sus atribuciones y fenómenos sexuales, y de todas sus enfermedades*, tomo I. Imprenta de Ortega y compañía. [En línea: <https://books.google.com.mx/books?id=1GlvdWCYT3IC&printsec=frontcover&dq=La+fisiolog%C3%ADa+y+patolog%C3%ADa+de+la+muger,+%C3%B3+sea+Historia+anal%C3%ADtica+de+su+constituci%C3%B3n+f%C3%ADsica+y+moral+de+sus+atribuciones+y+fen%C3%B3menos+sexuales,+y+de+todas+sus+enfermedades&hl=es->

419&newbks=1&newbks_redir=1&sa=X&ved=2ahUKEwicravgkYuFAxVWIUQIHSuBBtoQ6AF6BAGIEAI]

_____ (1827a). *La fisiología y patología de la muger, ó sea Historia analítica de su constitución física y moral de sus atribuciones y fenómenos sexuales, y de todas sus enfermedades*, tomo II. Imprenta de Ortega y compañía. [En línea: [https://www.google.com.mx/books/edition/La_fisiolog%C3%ADa_y_patolog%C3%ADa_de_la_muger/VYdU4_dMP_kC?hl=es&gbpv=1&dq=La+fisiolog%C3%ADa+y+patolog%C3%ADa+de+la+muger,+%C3%B3+sea+Historia+anal%C3%ADtica+de+su+constituci%C3%B3n+f%C3%ADsica+y+moral+de+sus+atribuciones+y+fen%C3%B3menos+sexuales,+y+de+todas+sus+enfermedades&printsec=frontcover\]](https://www.google.com.mx/books/edition/La_fisiolog%C3%ADa_y_patolog%C3%ADa_de_la_muger/VYdU4_dMP_kC?hl=es&gbpv=1&dq=La+fisiolog%C3%ADa+y+patolog%C3%ADa+de+la+muger,+%C3%B3+sea+Historia+anal%C3%ADtica+de+su+constituci%C3%B3n+f%C3%ADsica+y+moral+de+sus+atribuciones+y+fen%C3%B3menos+sexuales,+y+de+todas+sus+enfermedades&printsec=frontcover)

- FERNÁNDEZ MERINO, Antonio (1884). *Estudios de literatura griega: Safo ante la crítica moderna*. J. Gaspar. [En línea: http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020028309/1020028309_024.pdf]
- GÁLVEZ DE CABRERA, María Rosa (1804). *Obras poéticas* II. Imprenta Real. [En línea: <https://archive.org/details/obraspoticas02gl/page/56/mode/2up>]
- GAUTIER, Theophile (1897). *Mademoiselle de Maupin*, trad. I. G. Burnham. George Barrie & Sons. [En línea: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433102652280&seq=23>]
- _____. (1901). *La señorita de Maupin*, trad. Álvaro Carrillo. Maucci. [En línea: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020016659/1020016659.PDF>]
- IBARBOUROU, Juana (1998). Amor. En *Las lenguas de diamante* [1919]. Aparece en la versión de Fredo Arias de la Canal, *Las lenguas de diamante*, Juana de Ibarbourou. Frente de Afirmación Hispanista. [En línea: <http://www.hispanista.org/poema/plibros/100/100lbp.pdf>]
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1900). Prólogo. En *La copa del rey de Thule* (pp. 9-19). M. García y G. Sáez. [En línea: https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1010822]
- LUZÁN, Ignacio (1770). Las odas de Safo. En *El parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos* (pp. 160-171). Impresor de Cámara S. M. [En línea: https://www.google.com.mx/books/edition/Parnaso_Espanol_Coleccion_De_Poesias_Esc/6E5cAAAACAAJ?hl=es&gbpv=1&dq=El+parnaso+Espa%C3%B1ol.+Colecci%C3%B3n+de+poes%C3%ADas+escogidas+de+los+m%C3%A1s+c%C3%A9lebres+poetas+castellanos&printsec=frontcover]
- MATTA, Guillermo (1858). Últimos cantos de Safo. En *Poesías líricas*. La América. [En línea: https://books.google.com.mx/books?id=sTdLAQAAMAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false]

- MEDINA BETANCORT, Manuel (1907). Prólogo. En *El libro blanco (Frágil)* (pp. 5-10). Edición de O. M. Bertani.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1878). *Estudios poéticos*. Imprenta Central a cargo de V. Saiz.
- MUÑOZ Y MANZANO, C., Conde de la Viñaza (1887). *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*. Manuel G. Hernández. [En línea: <https://archive.org/details/goyasutiemposuv01vinagoog/page/n7/mode/2up>]
- OVIDIO NASÓN, Publio (1828). Carta XV (Safo a Faón). En *Las Heroidas* (pp. 17- 38), trad. Un mexicano. Imprenta de Galvan a cargo de Mariano Arévalo, tomo II. [En línea: https://www.google.com.mx/books/edition/Las_Heroidas_de_Ovidio_traducidas_por_un/GnITyNYdEJQC?hl=es-419&gbpv=1&dq=las+heroidas&pg=PP9&printsec=frontcover]
- _____ (2008). *Metamorfosis*, Libros I-V, trad. José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Gredos.
- POSADA, Adolfo (1899). *Feminismo*. Librería de Fernando Fé. [En línea: <https://archive.org/details/feminismo00posagoog/page/n8/mode/2up?q=feminismo+posada>]
- RIVA PALACIOS, Vicente (1882). Joaquín Téllez. En *Los cerros; galería de contemporáneos* (pp. 163-178). Imprenta de F. Diaz de Leon, Editor. [En línea: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-ceros-galeria-de-contemporaneos/>]
- TÉLLEZ, Joaquín (1873). *Ratos perdidos ó sean algunas composiciones en verso*. Imprenta de L. Cumpido. [En línea: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=yale.39002085767664&seq=7>]
- VALENZUELA, Jesús E. (1904). Para un libro de Tablada. En *El florilegio* (pp. V-XIII). Imprenta de la Vda. De Ch. Bouret.

- VILLAESPESA, Francisco (1909). Ensueño de opio. En *La copa del rey de Thule. La musa enferma* [1919]. M. García y G. Sáez. [En línea: https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1010822]
- VILLAURRUTIA, Xavier (2000). Textos y pretextos. Literatura, drama, pintura. En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [En línea: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/textos-y-pretextos-literatura-drama-pintura--0/html/83c17668-38dd-4f1e-8d78-a091b30b04ee_2.html]

REFERENCIAS 1 (ESTUDIOS CRÍTICOS)

- AGUILAR DORNELLES, María Alejandra (2011). La poesía erótica de Mercedes Matamoros en la genealogía del modernismo latinoamericano. *Latin American Literary Review*, 39(78): 36-60.
- ALVAR, Manuel (2006). La poesía de Delmira Agustini [1954]. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- ÁLVAREZ ESPINOSA, Nazira (2017). El tálamo matrimonial y el lecho servil en la *Andómaca* de Eurípides. En *Revista de Lenguas Modernas*, 27: 83-95.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2001). La copa del rey de Thule de Francisco Villaespesa: Manifiesto poético del modernismo español. En *RLIT*, LXIII, 125: 130-156.
- ANDÚJAR ALMANSA, José y LÓPEZ BRETONES, José Luis (eds.) (2004). *Villaespesa y las poéticas del modernismo*. Universidad de Almería: Fundación Unicaja: Ayuntamiento de Almería.
- ANGUERA, Pere (2001). Españolismo y catalanidad en la historiografía catalana decimonónica. En *Hispania* 61(209): 907-931. [En línea: <https://doi.org/10.3989/hispania.2001.v61.i209.282>]
- BALLARÍN, Pilar (2005). La construcción de un modelo educativo de “utilidad doméstica”. En *Historia de las mujeres en occidente, el siglo XIX* (pp. 624-639). Taurus.

- BALLART, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Quaderns.
- BARRERO PÉREZ, Óscar (2004). Imágenes de Safo en la literatura española (II). El romanticismo. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 12: 61-75.
- _____ (2005). Imágenes de Safo en la literatura española (I). El siglo XVIII. En *Dieciocho*, 28(2): 101-117.
- _____ (2007). Imágenes de Safo en la literatura española (III). La segunda mitad del siglo XIX. *Dicienda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 25: 5-14.
- BATAILLE, George (2003). *El erotismo*, trad. Antonio Vicens y Marie Paule Sarazin. Tusquets.
- BAUDRILLARD, Jean (1994). *De la seducción*, trad. Elena Benarroch. Cátedra.
- BETETA MARTÍN, Yolanda (2007). Los delitos de las brujas. La pugna por el control del cuerpo femenino. Dentro del proyecto I+D+i HUM 2007- 65586 “La querella de las mujeres (ss. XIV-XVI) y sus repercusiones sociales y políticas”, dirigido por la dra. Cristina Segura Graiño.
- _____ (2012). De la tradición sáfica a los círculos tribádicos. La búsqueda de las identidades lésbicas desde una perspectiva histórica (de la antigüedad clásica a la edad moderna). *Feminismo/s*, 19: 29-49.
- BOLUFER PERUGA, Mónica (1998). Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII. Institució Alfons el Magnanim.
- _____ (2004). La realidad y el deseo: formas de subjetividad femenina en la época moderna. En Ma. José de la Pascua, Ma. del Rosario García-Doncel, Gloria Espigado (eds.). *Mujer y deseo: Representaciones y prácticas de vida* (pp. 357-382). Universidad.
- BONAVIDES MATEOS, Enrique (1996). Artemisa/Diana o el enigma de los límites. En *Acta poética*, 17(1): 211-222.
- BORDIGA GRINSTEIN, Julia (2003). La rosa trágica de Málaga: vida y obra de María Rosa de Gálvez. En *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 26(3): 1-220.
- BORNAY, Erika (2001). *Las hijas de Lilith*. Cátedra.

- BRAVO VEGA, Julián (2002). Ninfa intertextual: actualización de un modelo literario. En *Memoria del apalabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Burgos-La Rioja 15-19 de julio (pp. 365-372). Iberoamericana Vervuert.
- BRUIT ZAIDMAN, Luise (1991). Las hijas de Pandora. Mujeres y rituales en las ciudades. En *Historia de las mujeres I. La antigüedad*, trad. Marco Aurelio Galmarini. Taurus.
- BUIS, Emiliano J. (2018). Artemisa y los extremos: hacia una imaginería erótico-política del espacio liminal en la Grecia clásica. En Eleonora Dell'Elicine, Héctor Francisco, Paola Miceli y Alejandro Morin (comp.) *Prácticas estatales y regímenes de territorialidad en las sociedades premodernas* (pp. 17-48). Universidad Nacional de General Sarmiento.
- CALAME, Claude (2002). *Eros en la antigua Grecia*, trad. Estrella Pérez Rodríguez. Akal.
- CAMACHO DELGADO, José Manuel (2006). De fragilis sexus a la rebellio carnis. La invención de la mujer fatal en la literatura del fin de siglo. En *Cuadernos de Literatura*, 10(20): 27-43.
- CHAVES PACHECO, José Ricardo (1997). *Los hijos de Cibeles, cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*. Era/UNAM,
- _____ (2000). Vampirismo y sexualidad en el siglo xix. *Anuario de Letras Modernas*, vol. 9: 27-32.
- CLARK DE LARA, Belem y ZAVALA DÍAZ, Ana Laura (2002). *La construcción del modernismo (antología)*. UNAM.
- COMAS GÜELL, Montserrat (2011). Júlia, l'estratègia femenina de Víctor Balaguer. En *Butlletí de La Biblioteca Museu Balaguer*, 4: 129-142. [En línea: <https://raco.cat/index.php/ButlletiBalaguer/article/view/249138/333415>]
- CONDE, José Antonio (2003). Oda I. En Marta González González, *Versiones decimonónicas en castellano de la Oda a Afrodita (frg. 1 Voigt) y de la Oda a*

- una mujer amada (frg. 31 Voigt) de Safo. En *Cuadernos de Filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 13: 273-312.
- CRUZ, San Juan de la (1929). *Obras de San Juan de la Cruz. Subida y noche oscura*, tomo II. Burgos: El monte Carmelo, Biblioteca mística carmelitana.
- DE DIEGO, Rosa (2007). El mito de Safo en el relato decadente. En *Anales de Filología Francesa*, 15: 77-90.
- DEJEAN, Joan (1987). Fictions of Sappho. En *Critical Inquiry*, 13 (4): 787-805. University of Chicago.
- _____ (1989). *Fictions of Sappho, 1546-1937*. The University of Chicago Press.
- DE LEÓN, Fray Luis (1992). *El cantar de los cantares*. Escorialenses.
- DIJKSTRA, Bram (1994). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, trad. Vicente Campos González. Debate.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008). *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Sílex.
- ENRÍQUEZ DEL ÁRBOL, Eduardo (2002). Un espacio de paz y progreso: la logia femenina 'Hijas de la Regeneración No. 124' de Cádiz en el último tercio del siglo XIX. En *Discursos, realidades, utopías: la construcción del sujeto femenino en los siglos XIX-XX* (pp. 373-398). Antrópos.
- ESCAJA, Tina (2001). *Salomé decapitada: Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*. Rodopi.
- ESCANDELL VIDAL, María Victoria (1984). La interrogación retórica. En *DICENDA-Cuadernos de filología hispánica*, 3: 9-37. Universidad Complutense.
- ESTABLER, Helena (2005). El teatro trágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la ilustración al romanticismo: una utopía femenina y feminista. En *Anales de Literatura Española*, 18: 143-161.
- ESTEBAN, Ángel (2003). *Bécquer en Martí y en otros poetas hispanoamericanos finiseculares*. Verbum.
- FERNÁNDEZ DAZA, Carmen (2012). Yo no puedo seguirte con mi vuelo. En *Actas de las III Jornadas de historia de Almendralejo y Tierra de Barros*, pp. 271-292.

- FERNÁNDEZ, Ángel José y MORA PERDOMO, Leticia (eds.) (2010). *Romancero de la Guerra de Independencia*. Universidad Veracruzana. [En línea: <https://libros.uv.mx/index.php/UV/catalog/download/FI274/153/447-1?inline=1>]
- FRANCO, Jean (1994). *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, trad. Mercedes Córdoba. El Colegio de México/ FCE.
- FRANCO RUBIO, Gloria A (2004). Los orígenes del sufragismo en España. En *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V.H. Contemporánea*, t. 16: 455-482.
- GÁLVEZ, Manuel (1919). Prólogo. En Fredo Arias de la Canal (1998). *Las lenguas de diamante Juana de Ibarbourou. El protoidioma en la poesía de Juana de Ibarbourou* (pp. 7-13). Frente de Afirmación Hispanista.
- GAMLATH, Isah (2008). Ritual, adivinación e inspiración divina. *Discusiones filosóficas* 9(12): 141-149.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa (2014). Autorretrato, poética y relato: Los cálices vacíos. En *Delmira Agustini en sus papeles*. Biblioteca Nacional (Separata de Lo que los archivos cuentan 3).
- GARCÍA PÉREZ, David (2006). Prometeo: tradición y progreso. En *Nova tellus*, 24(2): 77-109.
- GARLAN, Yvon (1995). El militar. En Vernant, J. P. (ed.). *El hombre griego* (65-100), trad. Pedro Bádenas de la Peña. Alianza
- GAY, Juan Pascual (2012). "Lujuria, anomalías y excentricidades en la Revista Azul (1894-1896)", en *Revista Internacional d'Humanitats* 26 set-dez cemoroc-Feusp/Universidad Autònoma de Barcelona.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker (2004). Entre la modestia y el orgullo: Las coordenadas metapoéticas de Carolina Coronado. En *Decimonónica* 1(1): 33-51.
- GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro (2010). Eros y tópicos en Anthologia Graeca XII. En *EVPHROSYNE*, 38: 219-230.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta (2003). Versiones decimonónicas en castellano de la Oda a Afrodita (frg. 1 Voigt) y de la Oda a una mujer amada (frg. 31 Voigt)

- de Safo. En *Cuadernos de Filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 13: 273-312.
- _____. (2006). Traducciones grecolatinas y censura moderna: el papel de los prólogos. En *Estudios clásicos*, 130: 87-102.
- GRANILLO VÁZQUEZ, Lilia del Carmen (2010). *Escribir como mujer entre hombres. Historia de la poesía femenina mexicana del siglo XIX*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- GÜRLEK, Leman (2015). La evolución de la mujer en el teatro español del siglo XIX. En *Estudios y homenajes hispanoamericanos III* (87-91). Ediciones del Orto.
- HARDEN, Faith (2011). 'Safo': ética y estética en transición en la obra de María Rosa Gálvez. En *Miríada hispánica*, 3: 63-80.
- HELLION PUGA, Rosa Denise (2008). *Exposición permanente: anuncios y anunciantes en El Mundo Ilustrado*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. [En línea: <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1790>]
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1960). *Obra crítica*. FCE.
- HERRERO, Javier (1980). Fin de siglo y el modernismo. La virgen y la hetaira. *Revista Iberoamericana*, 46(110): 29-50. [En línea: <https://core.ac.uk/download/pdf/296298236.pdf>]
- HUALDE PASCUAL, Pilar y SANZ MORALES (eds.) (2008). *La literatura griega y su tradición*. Akal.
- KINSLEY, David (1989). *Goddesses Mirror: Vision of the Divine from East and West*. University of New York Press.
- KIRKPATRICK, Susan (1991). *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, trad. Amaia Bárcena. Cátedra.
- LANIERI, Morena Carla (2002). El imaginario erótico femenino en Delmira Agustini y Alfonsina Storni. En *AISPI*, vol. 1: 421-434.
- LEZAMA LIMA, José (2002). *Antología de la poesía cubana*, tomo II Siglo XIX. Verbum
- LITVAK, Lily (1979). *El erotismo fin de siglo*. Bosch.

- LÓPEZ MEDINA, Juana (2009-2010). Diana y otras criaturas de la noche en las Metamorfosis de Ovidio. En *Arys* 8:101-128.
- MATAMOROS, Mercedes (2012). Yo. En Ana Morilla Palacios, *Mercedes Matamoros: el último amor de Safo* (pp. 365). Tesis doctoral, Universidad de Granada, Granada, España.
- _____. La bestia. En Ana Morilla Palacios, *Mercedes Matamoros: el último amor de Safo* (pp. 389). Tesis doctoral, Universidad de Granada, Granada, España.
- MAYORAL, Marina (2005). Las amistades románticas: un mundo equívoco. En *Historia de las mujeres en occidente, el siglo XIX* (pp. 640-658). Taurus.
- MOLLOY, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia.
- MORA, Pablo (2022). Los caminos del hispanismo: la lengua y la literatura en México, 1836-1894. En *México y España. Estudios comparados sobre cultura liberal, siglos XIX y XX* (pp. 95-114). [En línea: https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/756/756_05_05_caminoshispanismos.pdf]
- MORILLA PALACIOS, Ana (2012). *Mercedes Matamoros: el último amor de Safo*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, Granada, España.
- OBRIST, Katia (2011). Deyanira, asesina de Heracles: un estudio de la coagulación mítica en *Traquinias* a partir del Epinicio 5 y el Ditirambo 16 de Baquílides. En *Veleia* 28: 175-190.
- ORREGO BARROS, Carlos (1961). Bosquejos y perfiles. Andrés Bello.
- ORTIZ DOMÍNGUEZ, Efrén (2001). *La rosa en fuga*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- OTTO, Walter F (2003). *Los dioses de Grecia*, trad. Rodolfo Berge y Adolfo Murguía Zuriarrain. Siruela.
- PÁJARO M., Carlos Julio (2008). Eros, Psyqué y mania: los recursos de la inspiración filosófica según Platón. En *Eidos* 9: 134-164.
- PARKER, Holt N. (1993). Sappho Schoolmistress. En *Transactions of the American Philological Association*, 123: 309-351.

- PAZ, Octavio (1990). *Los hijos del limo*. Seix Barral.
- PEDRAZA, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (1997). Fin de siglo. En *Las épocas de la literatura española* (pp. 255-291). Ariel.
- PICON GARFIELD, Evelyn y SCHULMAN, Iván A (1984). *Las entrañas del vacío. Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. Cuadernos Americanos.
- PLATÓN (1988). Fedro. En *Diálogos III*, traducciones, introducciones y notas C. García Gual, M. Martínez Hernández, Lledó Iñigo. Gredos.
- PAZ, Mario (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, trad. Rubén Mettini. El Acantilado.
- PUJOL RUSSELL, Sara (2002). Elementos metapoéticos en la poesía lírica de Carolina Coronado. En *La elaboración del cánón en la literatura española del siglo XIX: Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX:[II Coloquio](Barcelona, 20-22 de octubre de 1999* (pp. 333-344). Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU.
- RAMOS, M^a Dolores (2000). Identidad de género, feminismo y movimientos sociales en España. En *Historia Contemporánea*, 21: 523-552.
- _____ (2005). La República de las librepensadoras (1890-1914): laicismo, emancipismo, anticlericalismo. En *Ayer*, 60 (4): 45-74.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2010). *Manual de la nueva gramática de la lengua española*. Espasa.
- REBOLLEDO, Efrén (1999). El beso de Safo. En *Antología del Modernismo 1884-1921*. UNAM/Era.
- RIVERA MONTEALEGRE, Flavio (2012). *Rubén Darío: su vida y obra*. iUniverse
- ROBLETO, Hernán (1942). Referencias sobre la vida de Santiago Argüello. En *Revista Iberoamericana*, 5(10): 349-357.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1962). El héroe trágico. *Cuadernos de la Fundación Pastor* 6: 11-35.
- _____ (2000). Monodia. En *Historia de la literatura griega* (pp. 185-205). Cátedra.

- ROLLE-RISSETTO, Silvia (1998). Fases evolutivas y vertientes temáticas en la poesía de Carolina Coronado. En *Monteagudo Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura* 3: 103-116.
- RUIZ, Élida (1995). *Enunciación y polifonía*. Buenos Aires: Ars (Cuadernos de lectura No. 2).
- SALINAS, Elvira y DE LA GARZA, Juana (2011). Comedia griega: de la sátira política al costumbrismo. En *Humanitas Digital* (38): 163-176.
- SÁNCHEZ COLLANTES (2014). Antecedentes del voto femenino en España: el republicanismo federal pactista y los derechos políticos de las mujeres (1868-1914). En *Historia Constitucional*, 15: 445-469.
- SÁNCHEZ MARROYO, Fernando (2003). *La España del siglo XX: economía, demografía y sociedad*. Istmo.
- SCANLON, Geraldine (1986). *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974*. Akal.
- SCHULMAN, Iván A. (2002). *El proyecto inconcluso del modernismo*. Siglo XXI.
- SINGER, Irving (1992). *La naturaleza del amor 2: cortesano y romántico*. Siglo XXI.
- SCOTT, Joan (2005). La mujer trabajadora en el siglo XIX. En *Historia de las mujeres en occidente, el siglo XIX* (pp. 427-461). Taurus.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen (2005). Mujeres rebeldes. En *Historia de las mujeres en occidente, el siglo XIX* (pp. 659-672). Taurus.
- SOLER ARTEAGA, Ma. Jesús (2009). Safo en las poetisas románticas españolas. En *Revista internacional de culturas y literaturas*, 8: 94-110.
- SPECKMAN GUERRA, Elisa (2005). Las posibles lecturas de La República de las Letras. Escritores, visiones y lectores. En *La república de las letras. Asomos a la cultura escruta del México decimonónico*, vol. 1. UNAM.
- STANLEY, Keith (1976). The Rôle of Aphrodite in Sappho Fr. 1. En *GRBS*, 17(4): 305-321.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio (2020). Afrodita todopoderosa: entre el orfismo y la magia. En *Fortunatae* 32(2): 787-797.

- TODOROV, Tzvetan (2008). *El espíritu de la Ilustración*. Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores.
- TORRE SERRANO, Esteban (2006). Los fragmentos 1 y 31 de Safo y su traducción por José Musso Valiente. En *José Musso Valiente y su época (1785-1838): la transición del Neoclasicismo al Romanticismo: Actas del Congreso Internacional celebrado en Lorca los días 17, 18 y 19 de noviembre de 2004*. Universidad de Murcia.
- UREÑA, Enrique M. (1985). Krause y la educación. En *Historia de la educación*, 7: 149-162.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1998). Consideraciones estructurales sobre la oda. En *Philologia Hispalensis* 12: 269-289. [En línea: https://institucional.us.es/revistas/philologia/12_1/art_17.pdf]
- VEGETTI, Mario (1995). El hombre y los dioses. En Vernant, J. P. (ed.). *El hombre griego* (pp. 289-321). Alianza.
- VERNANT, Jean-Pierre (2000). *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*, trad. Joaquín Jordá. Anagrama.
- _____. (2003). *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, trad. Cristina Gázquez. Siglo XXI.
- WILDE, Oscar (1884). La esfinge. En *El ruiseñor y la rosa y otros cuentos; poemas en prosa*, trad. de Julio Gómez de la Serna y E. P. Garduño. Versión electrónica en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/67983856444726613570680/index.htm>
- WHITAKER, Daniel S. (2012). An Enlightened Premiere: The Theatre of María Rosa Gálvez. Versión electrónica en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/an-enlightened-premiere--the-theatre-of-maria-rosa-galvez/html/dcd353a6-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_3.html#I_0_
- ZAVALA DÍAZ, Ana Laura (2012). *Asfódelos y otras flores del mal mexicanas: reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*. UNAM.

- ZECCHI, Barbara (2002). La hermandad lírica, Bécquer y la ansiedad de autoría. En Raquel Medina y Barbara Zecchi (eds.) *Sexualidad y escritura (1850-2000)* [33-59]. Antrópos.
- ZOZAYA MONTES, María (2000). Trayectoria de un intelectual madrileño olvidado: Antonio Zozaya y You. En *Ferrán* 19: 205-226.
- ZOZAYA MONTES, María y ZOZAYA MONTES, Leonor (2016). La difusión cultural mediante la traducción: la Biblioteca Económica Filosófica de Antonio Zozaya y You. En F. Lafarga y L. Pergenaut (eds.) *Autores traductores en la España del siglo XIX* (pp. 531-551). Reichenberg de Kassel.

REFERENCIAS 2 (ESTUDIOS TEÓRICOS)

- BAJTÍN, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra. Taurus.
- _____ (2005). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal* (pp. 248-293). Siglo XXI.
- _____ (2011). *Las fronteras del discurso*, trad. Luisa Borovsky. Las cuarenta.
- BEAUGRANDE, Robert A. de & DRESSLER, Wolfgang (1997): *Introducción a la lingüística del texto*. Ariel.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena y TUSÓN VALLS, Amparo (2007). *Las cosas del decir*. Ariel.
- CHARAUDEAU, Patrick (2009). Tercero, ¿dónde estás? A propósito del tercero en el discurso. En *El "tercero" fondo y figura de las personas del discurso* (pp. 17-44). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- CARRANZA, Isolda (2012). Los géneros en la vida social: la perspectiva fundada en las prácticas sociales. En Martha Shiro y Patrick Charaudeau, *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis* (pp. 99-122). Iberoamericana.
- GHIO, E., y FERNÁNDEZ, M. D. (2008). *Lingüística sistémico funcional. Aplicaciones a la lengua española*, 2.

- GLOWINSKI, Michal (2002). Los géneros literarios. En Marc Angenot, et. al. (dir.), *Teoría literaria* (pp. 93-109). Siglo XXI.
- HALLIDAY, M.A.K. & MATTHIESSEN, Christian M. (2014). *Introduction to Functional Grammar*. Routledge.
- HOOD, Susan y MARTIN J.R. (2005). Invocación de actitudes: El juego de la gradación de la valoración en el discurso. En *Revista signos* 38(58): 195-220.
- MARTIN J. R. and ROSE, D. (2003). *Working with discourse: Meaning beyond the clause*. Bloomsbury Publishing.
- _____ (2009). *Genre Relations. Mapping culture*. Equinox.
- MARTIN, J.R. and WHITE, P.R.R. (2005). *The Language of evaluation. Appraisal in English*. Palgrave Macmillan.
- VAN DIJK, Teun A. (1980). *Macrostructures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction, and Cognition*. Lawrence Erlbaum Associates.
- _____ (1992). *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario* [1978], trad. Sibila Hunzinger. Paidós.

DICCIONARIOS

- CHEVALIER, Jean y Alan GHEERBRANT (1986). *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Herder.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (2007). *Diccionario Akal de Teatro*. Akal.
- GRIMAL, Pierre (2008). *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. Francisco Payarols. Paidós.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ARANGO-KEETH, Fanny (2014). Discurso libertario e imaginario político en Violetas del Anáhuac y en Los Andes. En Sara Beatriz Guardia (ed.) *Primer Congreso Internacional. Las mujeres en los procesos de Independencia de América Latina*, pp. 279-289. Biblos.

- BAEHR, Rudolf (1997). *Manual de versificación española* [1970], trad. K. Wagner y F. López Estrada. Gredos.
- BERGUA, Juan B (1969). *La Grecia clásica*. Ibéricas.
- BUBNOVA, Tatiana (1980). El espacio de Mijaíl Bajtín: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela. En NRFH, XXIX: 87- 114.
- DE TORRES, María Inés (2013). Una poeta para América: hipótesis de lectura sobre la obra de Juana de Ibarbourou en la década de 1920. En *Cuadernos de literatura*, 17-34: 202-226.
- ESCAJA, Tina (2006). Modernistas, feministas y decadentes: Delmira Agustini, entre la mujer fetiche y la Nueva Mujer. En *Ciberletras: Revista de crítica literaria y cultura*, 13 (6).
- _____ (2008). Modernistas, feministas y decadentes. Nuevas aproximaciones a ‘Salomé decapitada’: el caso de Delmira Agustini. En *Cuadernos de Literatura*, 13 (25): 37-60.
- ESPIGADO TOCINO, Gloria (2002). La mujer en la utopía de Charles Fourier”. En *Discursos, realidades, utopías. La construcción del sujeto femenino en los siglos XIX y XX* (pp. 321-372). Anthropos.
- _____ (2002a) Las mujeres en el anarquismo español (1869-1939). En *Ayer*, 45: 39-73.
- _____ (2008) La buena nueva de la mujer profeta: identidad y cultura política en las fourieristas Ma. Josefa Zapata y Margarita Pérez de Celis. En *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 7: 15-33.
- ESTEBAN, Nerea Aresti (2000). El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX. En *Historia Contemporánea*, 21: 363-394.
- FERNÁNDEZ ARIZA, Carmen (2016). El suicidio como tema recurrente en la obra dramática de María Rosa Gálvez. En *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 165: 515-530.

- FRAISSE, Geneviève y Michelle PERROT (2005). Introducción. En Georges Duby y Michelle Perrot (dir.) *Historia de las mujeres en occidente, el siglo XIX* (pp. 21-27). Taurus.
- HERNÁNDEZ DEL ÁNGEL, Félix (2022). Producción periodística de Juan Bautista Morales en la primera mitad del siglo XIX (1822-1856). *Oficio. Revista de historia e interdisciplina*, (14): 51-68. <https://doi.org/10.15174/orhi.vi14.231>
- HIGONNET, Anne (2005). Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia. En *Historia de las mujeres en occidente, el siglo XIX* (pp. 297- 319) trad. Marco Aurelio Galmarini. Taurus.
- _____ (2005a). Mujeres e imágenes. Representaciones. En *Historia de las mujeres en occidente, el siglo XIX* (pp. 320- 334) trad. Marco Aurelio Galmarini. Taurus.
- INFANTE VARGAS, Lucrecia (1996). Las mujeres y el amor en Violetas del Anáhuac. Periódico literario redactado por señoras (1887-1889). En *Secuencia* 36: 175-211.
- KLEIBER, Georges (1995). *Semántica de prototipos*. Visor.
- LEECH, Geoffrey (1999). Estilística. En Teun A. van Dijk (ed.), *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios* (pp. 53-77), trad. Diego Hernández García. Visor.
- LESKY, Albin (1966). *La tragedia griega*, trad. Juan Godó Costa. Labor.
- LITVAK, Lily (ed.) (1981). *El modernismo*. Taurus.
- _____ (2013). Las flores en el modernismo hispanoamericano. En *CRENEIDA*, 1: 134-159.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2000). *Historia de la literatura griega*. Cátedra.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, Olivia (2007). *De la costilla de Adán al útero de Eva. El cuerpo femenino en el imaginario médico y social del siglo XIX*. UNAM.
- MARTIN, J. R. (1992). *English text: system and structure*. John Benjamins.
- MICHAUD, Stéphane (2005). Idolatrías: representaciones artísticas y literarias. En *Historia de las mujeres en occidente, el siglo XIX* (pp. 153- 180), trad. Marco Aurelio Galmarini. Taurus.

- MIRANDA CÁRABES, Celia (1998). *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. UNAM.
- MORLAU, Pedro Felipe (1858). *Higiene en el matrimonio o el libro de los casados*. M. Rivadeneyra.
- MOST, Glenn W. (1996). Reflecting Sappho. En Ellen Greene (ed.) *Re-reading Sappho: Reception and Transmission* (pp. 11-36). Berkeley: University of California Press.
- NASH, Mary (2005). Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX. En *Historia de las mujeres en occidente, el siglo XIX* (pp.612-623). Taurus.
- NÚÑEZ BECERRA, Fernanda (2008). El agrídulce beso de Safo: discursos sobre las lesbianas a fines del siglo XIX mexicano. En *Historia y Grafía, uia*, 31: 49-75.
- PORTO UCHA, Ángel Serafín (1992). Krausismo y educación. Aproximación al krauso-institucionismo en Galicia. En *ADAXE*, 8: 173-184.
- RAMOS, M^a Dolores y M^a Teresa VERA (coords.) (2002). *Discursos, realidades, utopías: la construcción del sujeto femenino en los siglos XIX-XX*. Anthropos.
- RAMOS, M^a Dolores (2005). Heterodoxias religiosas, familias espiritistas y apóstolas laicas a finales del siglo XIX: Amalia Domingo Soler y Belén de Sárraga Hernández. En *Historia Social*, 53: 64-83.
- ROBB, Graham (2012). *Extraños amores homosexuales en el siglo XIX*, trad. Martí Soler. FCE.
- RODRÍGUEZ BONFIL, José (2013). Sectas y sectarios en el Aragón del siglo XIX: humanistas y librepensadoras en busca de nuevos cauces y valores para superar una sociedad en crisis. En *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 123: 317-351.
- RODRÍGUEZ CARRO, Vicente (2014). Krause y las raíces masónicas del krausismo. En *Studia Zamorensia*, 13: 277-286.

- ROJAS, Margarita y OVARES, Flora (1991). Delmira Agustini: la eclosión de los sentidos. En *Las poetisas del buen amor. La escritura transgresora de Sor Juana, Agustini, Ibarbourou y Storni*. Monte Ávila Latinoamericana.
- SALES DELGADO, Carmen (2010). La búsqueda incansable en 'Los cálices vacíos' de Delmira Agustini. En *OGIGIA*, 8: 47-59.
- TABLADA, José Juan (2008). Agua-fuerte. En *José Juan Tablada. Los mejores poemas*. UNAM.
- TIN, Louis-George (2012). *Diccionario de la homofobia*. Akal.
- TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (1995). Baudelaire y la imagen de Satán. En *Recerca: revista de pensament i anàlisi*, 17(5): 57-71.
- TRAMBAIOLI, Marcela (1997). La estatua y el ensueño: Dos claves para la poesía de Delmira Agustini. En *Revista Hispánica Moderna*, 50 (1): 57-66.
- VAN DIJK, Teun A. (1976). Aspectos de una teoría generativa del texto poético. En A. J. Greimas y aa.vv, *Ensayos de semiótica poética* (pp. 239-271). Planeta.
- _____ (1980). *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, trad. Juan Domingo Moyano. Cátedra.
- _____ (1996). *Estructuras y funciones del discurso*, trad. Myra Gann y Martí Mur. Siglo XXI.
- VILLAR, Joseba Louzao (2011). Los idealistas de la Fraternidad Universal. Una aproximación a la historia del movimiento teosófico español (C. 1890-1939). En *Historia Contemporánea*, 37: 501-529.
- WALKOWITZ, Judith R (2005). Sexualidades peligrosas. En *Historia de las mujeres en occidente, el siglo XIX* (pp. 389-426) trad. Marco Aurelio Galmarini. Taurus.
- WHITAKER, Daniel (1989). La mujer ilustrada como dramaturga: el teatro de María Rosa Gálvez. En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto 1551-1559.
- ZAVALA, Lauro (1992). Para nombrar las formas de la ironía. En *Discurso, otoño de 1992*, pp. 59-83.

ANEXO.

María Rosa de Gálvez (1804). Safo. En *Obras poéticas* II. Imprenta Real.

22

Pero no... es este acero el que señalas.
Te comprendo: presente en mi memoria
Eut tu vaticinio.... « Al nuevo día
Reposarás conmigo... » Hé aquí la hora:
Ya lo voy á cumplir... Pero ántes sabe,
Que ni tu Dios ni tú, implacable sombra,
Postraréis mi soberbia... y que ha triunfado
Del valor de Saut su espada sola ⁴.

Se atraviesa con ella. Cas el telón.

23

SAFO.

SAFO.

DRAMA TRAGICO EN UN ACTO.

ACTORES.

SAFO, poetisa griega.
CRICIAS, sacerdote de Apolo.
FAON, su hijo.
NICANDRO, amante de Safo.
ARISTIPPO, segundo sacerdote.
ministros del templo.
Comparsas de marineros griegos.
pueblo de Leucadia.

La escena es en la isla de Leucadia. A la derecha se ve la roca del mismo nombre, desde donde se precipita Safo. Al lado opuesto vista del templo de Apolo con puertas practicables. En el foro mar tempestuoso. La accion empieza de noche. Se oyen algunos truenos. Las nubes se disipan, y el teatro se aclara segun dicen los versos, hasta quedar iluminado enteramente por la salida del sol.

ESCENA I.

SAFO sentada en una piedra inmediata al templo.

SAFO.

Noche desoladora, fiel imagen
De mis continuos bárbaros tormentos;
No cese tu rigor, no tus furores;
El horrible silbido de los vientos,
El rayo desprendido de la esfera,
El ronco son del pavoroso trueno,
Halaga un corazón desesperado.
¡Ah! perezca en tu horror el universo.
Perezca la morada que mantiene
Al hombre entre los hombres mas perversos.
Anegale en tus aguas, mar undoso;
Y entre tus ondas su cadáver yerto
Suba al olimpo, y del olimpo baxe
A sepultarse en el profundo abismo.
Mas tú te calmas; ¿eres insensible
A mi fatal plegaria, á mis lamentos?
Eres como Faon. ¡Ay! ni tu nombre
Piadoso vuelve á repetir el eco.
¡Espantosa quietud! Todo enmudece,
Y al tormentoso horror sigue el silencio.

1. Se levanta. 2. Empieza á serenar.

ARISTIPPO.

Ya te obedezco;
Calma tus inquietudes entre tanto.
Vamos por la ribera, compañeros;
Y que iluminen las ardientes teas
Mientras el sol nos niega sus reflexos.
Venid vosotros por la orilla opuesta.
¡Ay Faon!
Escuchad, ¿ese lamento
El nombre de Faon no ha pronunciado?
Entre estas rocas alumbrad. ¿Qué veo!

SAFO.

Apartad esa luz.

CRICIAS.

Infeliz Safo,

No rendida al dolor con tal extremo
Aumentes tu desdicha. Poco falta
Para que libre de ese amor funesto
Recobres la quietud. ¿Puedes, acaso
Por insultar la cólera del cielo,
Vagando entre las sombras espantosas
De esta noche de horror, de tu fiel pecho
A Faon arrancar?

1. Se va con parte de los comparsas.
2. A los comparsas que se retiran.

Las negras furias que mi amor persiguen,
Me privan hasta el bárbaro consuelo
De ver el orbe vacilar al choque
De los embravecidos elementos.
Vecina el alba volverá á la tierra.
El marchito verdor, placido el cielo,
Ofrece al fin serenidad y vida.
Hoy, por la última vez, el firmamento
Verán mis ojos de llorar cansados.
Sol, apresura tu brillante vuelo;
Verás á Safo en su postreta angustia
Perecer, ó olvidar su ingrato dueño.

ESCENA II.

SAFO, CRICIAS, ARISTIPPO. *Comparsas por la puerta del templo.*

Corre, Aristipo; la extendida costa
De Leucadia registra; que tú zelo
Logre salvar las miserables vidas
De algunos naufragantes extranjeros.
Victima puede ser un hijo mio
De las iras del mar.

1. Se empiezan á disipar las nubes.
2. Queda apoyada al bastidor.

SAFO.

Por piedad, Cricias,
Déxame: y no repitas del perverso
El nombre odioso.

CRICIAS.

¿Tú le nombrabas?

SAFO.

Sí, porque se aumentase mi tormento.

CRICIAS.

De olvidar ó morir, Safo, en tu mano

La elección tienes: todo está dispuesto

Para cumplir tu voto; el sacrificio

Que has de ofrecer en el sagrado templo

Las barcas velocísimas que forman

Del alto promontorio el ancho cerco;

Los nadadores que al socorro truyen

Lanzarse deben; y el ansioso pueblo

Que ser testigo de tu gloria espeta

Todo á cumplir te obliga el juramento

De renovar la fama de Leucadia

En el orbe y los siglos verdaderos

Pero si dudas; si el peligro temes

Sacerdote de Apolo, nada temo

Sino el quedar con vida. Los socorros

Que la costumbre estableció, y el tiempo

Para los desgraciados que llegaron

Al extremo fatal en que me veo,

Mi desesperacion los abomina;
No los puedo estorbar, y los tolero.
¡Ojalá que este abismo cristalino,
Que baña de la roca el fondo inmenso,
Me sepulte, y á ver la luz no vuelva,
Si está el olvido en su profundo seno!

CRICIAS.

Pues ¿no pretendes, Safo, que se apague?
Ese insensato y amoroso fuego?

¡Ay! no Cricias; detesto mi existencia,
Si pudiese vivir sin un recuerdo
De mi amado Faon.

En breve olvidarás!. Ya los reflexos
Del sol en el oriente se descubren;
Cálmate, Safo, que el feliz momento
De tu dicha se acerca. ¿Por qué huyes?

Su resplandor me oprime: al bosque vuelvo.
A contar impaciente los instantes
Que faltan para hacer mi amor eterno.

¡Plegue á los dioses que tu muerte sea!

- 1 El teatro se ha ido aclarando.
- 2 Safo se quiere ir.
- 3 Se va.

La que á mis tristes años el sosiego
Pueda volver! Por tí perdí la patria
El brazo de Faon; por tí, su esfuerzo
Envilecido en el delyte infame,
Ni el peligro de Atenas, ni el lamento
De este padre infeliz pudo moverlo.
Él era mi esperanza y mi recreo;
Y si de otra beldad el atractivo
No borrara tu imagen de su pecho,
En placer vergonzoso todavía
Viviera sumergido; mis rezelos,
Mientras tú vivies, acabar no pueden;
Pues si viese Faon el loco exceso
De tu pasión, tal vez compadecido...
Pero Aristipo vuelve conduciendo
Un joven á este sitio.

ESCENA III.

CRICIAS. ARISTIPO. FAON. *Comparsa.*

FAON. ¡Oh padre mio!

FAON, hijo querido, ¿dioses! ¿sueño?

Estréchate en mis brazos: ¡tú en Leucadia!

Yo en Leucadia, señor; á ser objeto

De todos los furioses de los hados.
Yo, que en mi triste corazón alvergo
Las implacables furias del abismo:
Ellas me acosan; el remordimiento
Grabaron en mi alma; y ni la muerte
Me quiso conceder pido al cielo.

CRICIAS.

Hijo ingrato, ¿y es esta la ternura
Que te debe tu padre? ¿este el contento
Que muestras á mi vista?

FAON.

¡Ah padre mio!

No pueden mis delirios ofenderos.
He perdido á mi esposa: sepultada
Queda en el mar: los fieles compañeros
Que la seguían yacen sumergidos:
Yo intentaba con ella en el ligero
Esquife libertarme del peligro:
Las ondas la arrancaron de mi seno
Al tiempo de arrojarla, y anegaron
El misero baxel en un momento.
¡Oh nunca las piedades de Aristipo
Me socorrieran! ¡Ojalá el soberbio
Pielago undoso fuera mi sepulcro!
Pues Júpiter sin duda de su excelsa
Trono lanzaba el rayo en mi ruina:
Safo, elevando el dolorido acento
Clamó por mi castigo abandonada,

Y se han cumplido sus fatales ruegos.

ARISTIPO.

Pues qué ¿Safo...

CRICIAS.

No mas; calla, Aristipo!

Hijo mio, madera tu despecho:
Antes de amarrá tu infeliz esposa,
En lazo criminal tus devaneos
Pensaban que no hubiera quien borrara
De Safo los amores: otro objeto
En Teagenes hallaste, y otros muchos
Feliz pueden hacerte.

FAON.

No lo espero.

De mi joven esposa la belleza
Alucinarme pudo: los consejos,
Y los mandatos vuestros repetidos,
Hicieron que en el lazo de himeneo
Buscase los placeres; pero en vano:
La lisonjera novedad huyendo
Desterró la ilusión: Safo llorosa,
Desesperada, y á mis pies gimiendo,
Mi horrible ingratitud me recordaba
Hasta en los brazos de mi nuevo dueño.
Presentes siempre su fatal constancia,
Su ternura, sus gracias, sus talentos,
Su lira, que á los dioses encantaba,
Con ninguna beldad logró mi pecho

Llenar aquel vacío que nos dexa
El delicioso goce del deseo.
¡Oh cuántas veces en la obscura noche,
Entre las sombras de un pesado sueño,
Le vi furiosa, arrebatada, ciega,
Clamar por mi castigo, y del averno
Invocar las deidades vengadoras
Contra un bárbaro amante! El universo
Resonó con sus gritos; y sus votos
Los dioses irritados concedieron.

CRICIAS.

No con tales ideas, hijo amado,
Aumentes tu aflicción; piadosos ellos,
Pues te vuelven al seno de tu padre,
Ni sus furores ni su rabia oyeron.
Entra en mi habitación; descansa en ella.
Mientras á Apolo un sacrificio ofrezco
Que aleje de tu alma los terrores.

FAON.

¡Con cuánto mas placer desde este horrendo
Precipicio buscara entre las ondas
A mi afligido espíritu consuelo!

CRICIAS.

No mas delirios. Conducidle á amigos.

FAON.

Deidades ¿para qué la vida quiero

I. A los compañeros.

Como quando de Esparta el odio fiero
Amenazaba á Atenas, busque asilo
En los placeres, evitando el riesgo?
No Aristipo; que muera una y mil veces
Antes esa muger.

ARISTIPO.

¿Y el himeneo

No pudiera ligar los dos amantes,
Sin que en su amor hubiera los excesos
De un trato vergonzoso? Faon libre
Lo conduce el destino al mejor tiempo
Para estorbar la desgraciada muerte
De la mísera Safo.

CRICIAS.

Tu comprendo;

Pero sabe, Aristipo, que ella nunca
Quiso unirse con él por otros medios
Que los de un torpe amor; y pues conoces
Cuantas razones de evitarlo tengo,
Si eres mi amigo, ayuda por tu parte
A que Faon ignore estos momentos
La existencia de Safo; y si no basta
De la amistad el poderoso ruego
A obligarte; que baste la obediencia:
Yo por mi dignidad soy el supremo
Sacerdote de Apolo, y en su nombre
Que calles y obedezcas hoy te ordeno.

I. Se va.

Si he abandonado á Safo por amarme,
Y por mi amor Teágenes ha muerto.

ESCENA IV.

CRICIAS. ARISTIPO.

ARISTIPO.

Permite Cricias á un leal amigo
Que preguntarte pueda ¿quál intento
Te hace ocultar de la infelice Safo
A Faon la existencia? Sus tormentos
A vista de esta amante, que aun adora,
Se pudieran calmar; y tu secreto
Hace dos desdichados. ¿Es posible
Que teniendo á tu arbitrio el solo medio
De salvar una vida, que merece
Suerte mas venturosa, estes resuelto
A verla perecer?

CRICIAS.

Nunca Aristipo.

Con mayor causa desearlo puedo.
¿Quieres que vuelva á publicar la Grecia
De mi glorioso nombre en vilipendio,
Que aprisionado un hijo mio vive
En los brazos de Safo? ¿y qué de nuevo,
Olvidando su patria y sus deberes,

I. Se va con los compañeros.

TOMO II.

C

ARISTIPO.

¡Cruel superstición! ¿Será forzoso
Que esté obligado mi sensible pecho
Por tu fatal poder á ser testigo
De sacrificio tan atroz y horrendo?
Cricias da á su rencor nombre de gloria;
La religión me manda obedecerlo;
Safo y Faon, los dos desesperados,
Tal vez perecerán: ¡oh si á lo ménos
Mi persuasion pudiese libertarlos!

ESCENA V.

NICANDRO. ARISTIPO.

NICANDRO.

Escucha, sacerdote, á un extranjero
Que llega al promontorio de Leucadia,
Para hacer la experiencia que ya hicieron
Los que olvidar ó perecer buscaron.

ARISTIPO.

Jóven ¿sabes si acaso alguno de ellos
Quedó con vida?

NICANDRO.

No; todo lo ignora.

ARISTIPO.

Pues ántes de prestar el juramento
Que te obligue á lanzarte de su cima,

C 2

La voz de la verdad escucha atento.
El mancebo Leucates, perseguido
De las iras de Apolo, llegó huyendo
A esa roca; y desde ella despeñado
Se hundió en el mar precipitado y ciego.
Su nombre le ha quedado desde entonces;
Y para eternizar tan triste ejemplo,
Todos los infelices que á la muerte
Arrastraban del crimen los excesos,
Eran precipitados de esa altura,
Ligando muchas aves á sus cuerpos,
Que hiciesen ménos fuerte el duro golpe
Con el esfuerzo natural del vuelo.
Uno, entre tantos, que logró salvarse,
Olvídó de su vida los sucesos;
Y todos los amantes desgraciados
Hacer la misma prueba resolvieron;
Pues desde entonces, sin socorro alguno,
Creyendo que el olvido está en el seno
De ese profundo abismo, en él se arrojan:
Los sacerdotes de ese antiguo templo
Previenen nadadores, que á la orilla
Saquen al miserable. En tanto tiempo
Como dura esta bárbara costumbre
Ninguno se salvó: si estás resuelto
Con este desengaño al precipicio,
Compadecerte, no evitarlo puedo.

ARISTIPO.

Si, bien dices;
Quizá conseguirá tu rendimiento
Piedad de ella y de ti. Pero se acerca;
Mírala que abarida vuelve al cielo
Los ojos, y después al precipicio.
Sin duda considera el momento
De su amor infeliz; yo me retiro:
Los dioses favorezcan tus deseos. (Se va.)

ESCRNA VI.

SAFO. NICANDRO.

NICANDRO *aparte*.

Al fin la vuelvo á ver: sus negros ojos
Del llanto enrojecidos son aquellos;
Y el gracioso semblante, donde ahora
Se pinta la aflicción.... pero habla.

SAFO.

¡Oh Vénus!
Desciende del olimpo, qual solías
Complacida á escuchar los dulces ecos
De mi suave lira; ven ahora
Que te invoca mi voz con el acento
De la mortal angustia; fortalece

Mira adentro; Safo aparece el foro.

NICANDRO.

Vana es, tu compasión; al templo vamos
Que hoy la terrible prueba hacer pretendo.

ARISTIPO.

Tan presto no podrás.

NICANDRO.

¿Por qué motivo?

ARISTIPO.

Porque para morir llegó primero
Que tú la triste Safo.

NICANDRO.

¿Qué he escuchado?

¿La poetisa Safo á tal extremo
Reducida se ve? ¿La que de Atenas
Mereció los aplausos y los premios?
¿Por la que suspiraron vanamente
Millares de rendidos, y yo entre ellos?

ARISTIPO.

¿Tú la amabas tambien?

NICANDRO.

Yo la idolatro;

Y el terrible teson de su desprecio
Me conduce á buscar aquí mi muerte.
¡Ah! sin duda Faon será el perverso
Que ingrato corresponde á sus favores.
Amigo, dime, no podré un momento
Hablarla.... persuadirla....

Mi corazón con tu divino fuego
Estos breves instantes que me restan
De una odiosa existencia,

NICANDRO.

Yo me acerco.

Si un amante infeliz merece, Safo,

Que algún favor concedas á su ruego;

Otorgame la triste preferencia.

De que pueda arrojarne al mar primero

Que tú desde esa roca me veas.

SAFO.

Ror ventura

¿Habrás, hallado, joven, extranjero

Alguna muger, perfida y mudable?

¡Ah! no lo extrañarás, que el universo

Solo ingratos encierra; pero sabe

Que Faon es el mas ingrato de ellos.

Cuéntame tus desgracias, y no pienses

Tendrá mayor motivo tu despecho.

Que mi justo dolor.

NICANDRO.

Escucha, Safo,

Ni de perfidia ni traycion me quejo;

Me quejo de un amor tan desgraciado,

Que nunca de la cárcel del silencio

Pudo salir; me quejo de haber visto

Víctima de un ingrato el dulce objeto

Digno de mi cariño, y de que todos

De merecer se honrasen sus afectos;
Por no verlo penar mi muelle busco.

SAFO.

¡Ah! No es igual el tuyo á mi tormento.
Tú no has perdido mas que una insensible;
Pues oye por Faon lo que yo pierdo.
Por el abandoné mi patria y mi nombre;
Por el sufrí de mi envidioso sexó
La mas atroz calumnia; por su causa
De los hijos de Apolo el rendimiento
Altiva desprecié; y en fin, llevando
Mi constante fineza hasta el extremo,
Preferí ser su amante, á ser su esposa,
Que amor de libres corazones dueño
Huye un lazo que impone obligaciones.
¿Qué no me debe? yo elevé su genio
A la luz de las ciencias, y en el trono
Del amor, desplegando su talento,
Célebre fue su nombre á par del mio.
¡Ay! que en aquellos deliciosos tiempos
Solo en él existía; él era solo
De mi ternura y mis placeres centro.
¡Cuán dulcemente en sus amantes brazos
Los elogios que Grecia á mis talentos
Dedicaba olvidé, sacrificando
Hasta mi vanidad á sus deseos!

NICANDRO.

¡Oh qué feliz otro mortal sería

Safo con tu cariño!

SAFO.

Yo desprecio
De todos el amor. Faon ingrato,
Para mí es mas amable que el excelso
Júpiter en su solio.

NICANDRO.

¡Ah! que tus voces
Aumentan mi dolor; pero á lo ménos,
Pues que los dos á perecer estamos
Por diversos motivos ya resueltos,
Sabe que te idolatro, y que tú eres
La que siempre adoré.

SAFO.

¡Qué escucho, cielos!

NICANDRO.

Sí, Safo; tú pudieras todavía,
Premiando la constancia de mi afecto,
Hacer de un desdichado un venturoso;
Ten piedad de tí misma: á tus pies puesto
Te pido qué te duelas de mis ansias;
En tu favor consiste mi remedio.

SAFO.

¿Yo he de darte?

NICANDRO.

Sí.

SAFO.

Pues de esa roca

Arrojate despues que yo haya muerto.

NICANDRO.

¡Esc, ingrata, me das?

SAFO.

¿De qué te quejas,
Si el mismo que yo elijo, ese te dexa?

NICANDRO.

¡Qué bárbara constancia! ¿No te mueven
Ni compasion ni amor?

SAFO.

Yo lo detesto:

Retírate de aquí, si á ser testigo
No aspiras de mi muerte.

NICANDRO.

No; primero

Iré á implorar de los supremos dioses
La piedad para tí, qua en tí no encuentro.

SAFO.

Solo faltaba á mi tirana suerte
Escuchar el osado atrevimiento
De un insensato amante. ¡Oh cuánto tarda
El suspirado fin de mi tormento!
Procurémos que llegue.

Se va. Va á entrar en el templo.

ESCENA VII.

SAFO. ARISTIFO.

ARISTIFO.

Espera, Safo.

Tú no puedes entrar al sacro templo
En tanto que las víctimas entregan
A la dura cuchilla el dócil cuello:
Y ántes que con tu muerte á cumplir llegues
Tu bárbaro y horrible juramento,
Oye á un anciano que estorbar procura
Con su prudencia tu feroz despecho.
Nada hay estable; ni el amor ni el odio;
Que todo ceda á la impresión del tiempo.
Quizá Faon arrepentido ó libre,
A tu constancia y tu dolor cediendo,
Volverá á tu cariño; y con la muerte,
Aun la esperanza, que es el bien postrero
De los amantes, pierdes.

SAFO.

Ya he perdido

La esperanza, el honor y el sufrimiento.

ARISTIFO.

Todo, Safo, pudieras recobrarlo:
Vive, espera y confía.

SAFO.

Nada espero.

Tú ignoras Aristipo quanto hice
 Por ablandar el corazon de hierro
 Del pérfido Faon, y todo en vano.
 Yo lo he seguido por extraños reynos,
 Despues que huyó de Gonno acompañado
 De mi odiosa rival; pero mis celos
 En Sicilia lograron alcanzarlo.
 Desesperada su mansion penetra:
 Corro por todas partes, busco ansiosa
 A mi traydor amante; él á mi acento.
 Sale y queda mortal, como á la vista.
 Del soberano Juez se queda el reo.
 Suplico entónces, amenazo, lloro;
 Y todo en vano: mi dolor acerbo.
 Me hizo humillar hasta sus pies mi frente,
 Me hizo besar las huellas del soberbio;
 Y todo en vano: ni mi amargo llanto,
 Ni mis continuos clamorosos ruegos
 Pudieron ablandarlo; su fiereza
 Llegó hasta referirme su himeneo,
 Para borrar del todo mi esperanza
 Con otra obligacion. ¡Homubre perverso!
 ¿Qué lazo mas sagrado que el que unia
 Mi corazon al tuyo? Pero el cielo
 Castigaré tu abominable crimen:
 Porque si del amor del débil sexo
 Impunemente se burlase el hombre
 ¿Qué muger no se viera qual me veo?

Piense morir quando gozar no espero.

ARISTIPO.

Y qué ¿no habrá otras causas que te obliguen
 A conservar la vida? Qué ¿tu genio
 Imitador olvidará la gloria
 De la futura edad, y el lionjero
 Acento de la fama?

SAFO.

Son quimeras:

La fama ya no emplea sus acentos,
 Sino en elogio vil del poderoso;
 Pues ha prostituido el universo
 Su aplauso al crimen, su favor al vicio,
 Y oprime las virtudes y el talento.

ARISTIPO.

Ya que solo te obliga la memoria
 Del ingrato Faon, quizá viviendo
 Cediera su desvio á tu constancia;
 Y volviéndote á ver...

SAFO.

¡Volver á verlo

¿Dónde Aristipo?

ARISTIPO.

Ninguna como tú pudieras, Safo,
 De una passion funesta los excesos
 Precaver sabiamente.

SAFO.

¡Ah! que ninguna

Hubiera resistido al dulce fuego
 Que inspiraba Faon, quando mis ojos
 La vez primera por su mal lo vieron.
 Él volvía de mirtos coronado
 A ofrecer sacrificios en el templo
 De Júpiter olimpo, porque Arenas
 Lo declaró triunfante de los juegos.
 Su rostro coloraba la victoria,
 Embellecido con el bozo tierno
 De amable juventud; casi desnudo
 Aun de la lucha, los hermosos miembros
 Descubría, que envidia el mismo Apolo,
 Y que amor pueden inspirar á Vénus.
 También me vió él entónces, y previno
 Con su declaracion mi amante fuego.
 Si tú Aristipo en juveniles años
 Has llegado á gozar los embelesos
 De amar correspondido; si has logrado
 Las delicias que logra quien viviendo
 Solo en su amante, en él se vivifica,
 Lleno de amor, y de delaytes lleno;
 No extrañarás que yo que así me he visto,

ESCENA VIII.

SAFO. ARISTIPO. CRICIAS. *Comparsa
 de ministros del templo.*

CRICIAS.

Todo anuncia, Safo,
 El fin de tus desgracias. Grato el cielo
 Declara en las entrañas palpitantes
 De las víctimas sacras que el consuelo
 Llega de tus pesares.

SAFO.

Sacerdote,

Sígueme; que ofrecer quanto poseo
 En las aras de Apolo solo resta,
 Para cumplir la ley que establecieron
 La religion y el uso; y que mi muerte
 Termine de una vez mis sentimientos.

CRICIAS *aparte.*

Vamos; que tu fin solo es el que falta
 Para acabar del todo mis rezelos.

ARISTIPO.

Dioses, pues no es posible distandirla,
 Benignos permitid sea el postrero
 Sacrificio su vida, y que le sirva
 A los demas amantes de escarmiento.

NICANDRO. ARISTIPO.

NICANDRO.

¡Ay, Aristipo! Todo ha sido en vano:
Ni tu prudencia, ni mi amante ruego,
La desgracia de Safo estorbar pueden:
En las manos de Cricias deponiendo
Sus brillantes adornos queda ahora.
Estoy fuera de mí: yo me estremezco:
¿Qué puedo hacer? Mi corazón palpita
De asombro y de terror: morir resuelvo.

ARISTIPO.

¿Y qué conseguirás? Aumentar solo
De esta superstición el duro imperio.
Bastantes infelices por su influxo
Víctimas desgraciadas perecieron.
¡Miseró aquel que sin recurso gime
Bajo el yugo cruel de sus preceptos!
Esta es mi situación; nací sensible,
Y aunque educado en este ministerio,
Al ver sacrificar mis semejantes,
Sin poderlo impedir, lloro en secreto.

NICANDRO.

Si fuera Cricias como tú piadoso,
Jamás recibiría el juramento

50

Tu ceguedad!

CRICIAS.

¿Ahora te detienes?

¿Por qué estás indecisa?

SAFO.

Considero

Quánta es la diferencia de mi suerte.
Por un traidor amante. En otro tiempo
Solo al nombre de Safo resonaba
Con vivas repetidos el liccio
De la célebre Atenas; y á mi vista
Aplausos tributaba todo un pueblo:
Hoy á verme morir otro se junta,
Lleno de compasión, de dolor lleno.
¿Y por qué enternecidos al mirarme
Lágrimas derramáis? Yo nada siento.
¿Qué pudiera sentir quando el sepulcro
A mis desgracias se presenta abierto?
Aquel es. ¡Oh mugeres de Leucadia!
Vosotros que miráis en mí el exemplo
De la negra perfidia de los hombres,
Abominad su amor, aborrecedlos;
Pagad sus rendimientos con engaños,
Pagad su infame orgullo con desprecios;
Giman á vuestros pies; vengadme todas;
Humillad para siempre esos soberbios.

x Señalando el mar.

De tantos desdichados... Pero dioses!
Ya anuncian estos tristes instrumentos
El instante fatal... A socorrerla,
O á parecer con ella, ¡voy resuelto. (Se va.)

ARISTIPO.

Las barcas se aproximan¹; y se acercan
Hacia este sitio en tropas los isleños;
Pues ya no puedo liberrar á Safo,
Cumpla con mis deberes á lo ménos.

ESCENA X.

CRICIAS, SAFO, ARISTIPO, Comparsa
de sacerdotes y pueblo.

Laurel glorioso², que la sabia Atenas
Concedió á las tareas de mi genio,
Dexa mi frente, y queda donde sirvas
A mi nombre y mi amor de monumento.

Tú le recobrarás mas venturosa
Vamos.

ARISTIPO.

¡Oh Safo, cuánto compadezcote!

1 Dentro música.

2 Aparecen las barcas con los nadadores.

3 Deponiendo el laurel.

TOMO II.

D

51

Y tú, ingrato Faon, hombre nacido
Por mi fatalidad, plegue á los cielos
Que mi sombra interrumpa tu reposo,
Que la tierra te niegue el alimento,
Que el sol te oprima, y que la muerte arranque
De tus alevés brazos el objeto
Que causa tu perfidia; y que á tus ojos
Muera, del mismo modo que yo muero.

ARISTIPO.

Si volviesses á verlo...

SAFO.

¡Ay Aristipo!

CRICIAS.

Si lo vieras en brazos de otro dueño.

SAFO.

Calla, bárbaro: no, no es necesario
Me recuerdes la imagen de mis celos.
Para que yo, al sepulcro, vuelde ansiosa.

CRICIAS.

Mi astucia se logró.

ARISTIPO.

¿Qué sentimiento!

SAFO.

Vosotros moradores de Leucadia,
A Faon le diréis, que Safo ha muerto
Víctima de su engaño, y que esta roca

1 Sube á la roca. 2 Aparte. 3 En la roca.

D 2

Su delito y mi amor harán eternos.

ARISTIPPO. ¡Dioses! ¡Dioses!

¡Favorecedla dioses! ¡Desgraciada!

CRICIAS. ¡Dioses!

Logré mi venganza: ya en el centro

Del mar se han sepultado mis afrentas.

ESCENA XI.

CRICIAS. FAON. ARISTIPPO. *Compañeros de sacerdotes y pueblo.*

FAON. ¡Por qué me deteneis? ¡Ese lamento

No pronunció mi nombre! ¡Oh padre mío!

¿Cuál es el sacrificio que habéis hecho

En mi favor? El templo resonaba

Con himnos clamorosos; y aunque quise

Indagar el motivo, no detienen,

Hasta que los ministros atropello

Que me estorban el paso; respondedme:

¿Por qué esta confusión? Decid ¿qué es esto?

CRICIAS.

Esto ha sido impedir que vieres, hijo,

De una triste muger el fin funesto,

Que se ha precipitado de esa roca;

Se arroja. A los sacerdotes.

NICANDRO. ¿Tú eres Faon?

¡Ah! bárbaro! mi acero

Tomará en tí venganza de su muerte.

ARISTIPPO. ¡Dioses!

Detente, joven.

FAON. ¡Dioses!

Ven; no me desobedecas.

Padre, no os oponga: yo soy un monstruo.

NICANDRO. ¡Dioses!

Déxame, sacerdote.

FAON. ¡Dioses!

He aquí mi seno.

ARISTIPPO. ¡Dioses!

Insensatos, ¿qué hacéis? Volved los ojos

A ese infelice miserable objeto.

ESCENA XII.

DICHOS. SAFO moribunda, conducida en un

lecho de yerbas por los nadadores.

ARISTIPPO.

Ved á qué extremo deplorable arrastran

De un criminal amor los devaneos.

NICANDRO.

¡Oh dioses! Aun respira....

1 Empuña la espada.

2 Deteniéndole.

3 Observadola.

En tu estado pudiera ser su exemplo

Causa de renovadas aflicciones.

Y quién es?

NICANDRO. ¡Dioses!

¡Ay desmisa! ya no hay remedio!

Sin duda pereciste; ¡oh! desdichada!

Pues ¿qué di, socorrerla no pudieron?

Aun no lo sé, Aristipo: al duro golpe

De su caída el mar abrió rugiendo

La espalda cristalina; y arrastrando

En doble giro el delgado cuerpo,

Por dos veces luchada con las ondas

Los remolinos de este golfo inmenso

La vuelven á la luz: los nadadores

Se arrojan por salvarla: yo pretendo

Antes que ellos lanzarme; pero todos

Se oponen, y sujetan mis esfuerzos.

¡Desventurada Safo!

¿Qué prohibías?

¡Sofía es la que parece que á lo menos

Muera Faon con ella: ¡muera!

CRICIAS.

¿Qué haces, hijo?

¡Dioses!

FAON. ¡Dioses!

¿Qué postrado?

Pueda ya recibir su último aliento.

CRICIAS.

Hijo, repara.

Vos no sois mi padre;

Sois un hombre cruel, cuyo secreto

A su rencor sacrificó esta vida.

Por vos, manchado de un engaño horrendo,

He sido infiel, traidor, abominable:

Ve aquí el fruto fatal de los consejos,

De los mandatos vuestros, que me obligan

A ser testigo de mi oprobio eterno.

¡Oh Safo sin ventura! tú que hiciste

Mi corazón feliz en mejor tiempo,

Recibe de Faon antes que muera

El llanto que á tus pies derrama.

SAFO.

¡Cielos!...

NICANDRO.

Habla, oigamos.

SAFO.

¡Oh tú... sea, quien fueres...

Que has visto de mi muerte el triste exemplo,

1 Deteniéndole.

2 Arrodillándose inmediato á ella.

56

Publica que es... supersticioso engaño...
Buscar aquí el olvido... pues yo muero...
Adorando á Faon... y hasta el sepulcro...
Su imágen y mi amor conmigo llevo!

Concluye con una actitud propia de la situación.

SAFO.

DRAMA TRAGICO EN UN ACTO.

ACTORES.

SAFO, poetisa griega.
CRICIAS, sacerdote de Apolo.
FAON, su hijo.
NICANDRO, amante de Safo.
ARISTIPO, segundo sacerdote.

Comparsas de ministros del templo
marineros griegos.
pueblos de Leucadia.

La escena es en la isla de Leucadia. A la derecha se ve la roca del mismo nombre, desde donde se precipita Safo. Al lado opuesto vista del templo de Apolo con puertas practicables. En el foro mar tempestuoso. La accion empieza de noche. Se oyen algunos truenos. Las nubes se disipan, y el teatro se aclara segun dicen los versos, hasta quedar iluminado enteramente por la salida del sol.

ESCENA I.

SAFO sentada en una piedra inmediata al templo.

SAFO.

Noche desoladora, fiel imágen
De mis continuos bárbaros tormentos;
No cese tu rigor, no tus furores:
El hórrido silbido de los vientos,
El rayo desprendido de la esfera,
El ronco son del pavoroso trueno
Halaga su corazon desesperado.
¡Ah! perezca en tu horror el universo.
Perezca la morada que mantiene
Al hombre entre los hombres mas perverso:
Anegale en tus aguas, mar undoso;
Y entre tus ondas su cadáver yerto
Suba al olimpo, y del olimpo baxe
A sepultarse en el profundo aberno.
Mas tú te calmas; ¿eres insensible
A mi fatal plegaria, á mis lamentos?
Eres como Faon.... ¡Ay! ni su nombre

Piadoso vuelve á repetir el eco.
 ¡Espantosa quietud! Todo enmudece,
 Y al tormentoso horror sigue en silencio.
 Las negras furias que mi amor persiguen,
 Me privan hasta el bárbaro consuelo
 De ver el orbe vacilar al choque
 De los embravecidos elementos.
 Vecina el alba volverá á la tierra
 El marchito verdor; plácido el cielo
 Ofrece al fin serenidad y vida.
 Hoy, por la última vez, el firmamento
 Verán mis ojos de llorar cansados.
 Sol, apresura tu brillante vuelo;
 Verás á Safo en su postrera angustia
 Perecer, ú olvidar su ingrato dueño.

ESCENA II.

SAFO. CRICIAS. ARISTIPO. COMPARSAS POR LA
 PUERTA DEL TEMPLO.

CRICIAS.
 Corre, Arispo; la extendida costa
 De Leucadia registra: que tu zelo
 Logre salvar las miserables vidas
 De algunos naufragantes extrangeros:
 Víctima puede ser un hijo mio
 De las iras del mar.

ARISTIPO.
 Ya te obedezco;
 Calma tus inquietudes entre tanto.
 Vamos por la ribera, compañeros;
 Y que iluminen las ardientes teas
 Mientras el sol nos niega sus reflexos.

CRICIAS.
 Venid vosotros por la orilla opuesta.

SAFO.
 ¡Ay Faon!

CRICIAS.
 Escuchad. ¿Ese lamento
 El nombre de Faon no ha pronunciado?
 Entre estas rocas alumbrad. ¡Qué veo!

SAFO.
 Apartad esa luz.

CRICIAS.
 Infeliz Safo,
 No rendida al dolor con tal extremo
 Aumentes tu desdicha. Poco falta

Para que libre de ese amor funesto
 Recobres la quietud. ¿Puedes acaso
 Por insultar la cólera del cielo,
 Vagando entre las sombras espantosas
 De esta noche de horror, de tu fiel pecho
 A Faon arrancar?

SAFO.
 Por piedad, Cricias,
 Déxame: y no repitas del perverso
 El nombre odioso.

CRICIAS.
 ¿Tú le nombrabas?

SAFO.
 Sí; porque se aumentase mi tormento.

CRICIAS.
 De olvidar ó morir, Safo, en tu mano
 La elección tienes: todo está dispuesto
 Para cumplir tu voto; el sacrificio
 Que has de ofrecer en el sagrado templo;
 Las barcas velocísimas que formen
 De alto promontorio el ancho cerco;
 Los nadadores que al socorro tuyo
 Lanzarse deben; y el ansioso pueblo
 Que ser testigo de tu gloria espera:
 Todo á cumplir te obliga el juramento
 De renovar la fama de Leucadia
 En el orbe y los siglos venideros.
 Pero si dudas, si el peligro temes....

SAFO.
 Sacerdote de Apolo, nada temo
 Sino el quedar con vida. Los socorros
 Que la costumbre estableció, y el tiempo
 Para los desgraciados que llegaron
 Al extremo fatal en que me veo,
 Mi desesperacion los abomina;
 No los puedo estorbar, y los tolero.
 ¡Oxalá que este abismo cristalino,
 Que baña de la roca el fondo inmenso,
 Me sepulte, y á ver la luz no vuelva,
 Si está el olvido en su profundo seno!

CRICIAS.
 Pues ¿no pretendes, Safo, que se apague
 Ese insensato y amoroso fuego?

SAFO.
 ¡Ay! no Cricias; detesto mi existencia,

Si pudiese vivir sin un recuerdo
De mi amado Faon.

CRICIAS.

Esos delirios

En breve olvidarás. Ya los reflexos
Del sol en el oriente se descubren;
Cálmate, Safo, que el feliz momento
De tu dicha se acerca.... ¿Por qué huyes?

SAFO.

Su resplandor me oprime: al bosque vuelvo
A contar impaciente los instantes
Que faltan para hacer mi amor eterno.

CRICIAS.

¡Plegue á los dioses que tu muerte sea
La que á mis tristes años el sosiego
Pueda volver! Por tí perdió la patria
El brazo de Faon; por tí, su esfuerzo
Envilecido en el deleyte infame,
Ni el peligro de Atenas, ni el lamento
De este padre infeliz pudo moverle:
Él era mi esperanza y mi recreo;
Y si de otra beldad el atractivo
No borrarse tu imágen de su pecho,
El placer vergonzoso todavía
Viviera sumergido; mis rezelos,
Mientras tú vives, acabar no pueden;
Pues si viese Faon el loco exceso
De tu pasión, tal vez compadecido....
Pero Aristipo vuelve conduciendo
Un jóven á este sitio.

ESCENA III.

CRICIAS. ARISTIPO. FAON. *Comparsas.*

FAON.

¡Oh padre mio!

CRICIAS.

Faon, hijo querido, ¡dioses! ¿sueño?
Estréchate en mis brazos: ¡tú en Leucadia!

FAON.

Yo en Leucadia, señor; á ser objeto
De todos los furores de los hados.
Yo, que en mi triste corazón alvergo
Las implacables furias del abismo:
Ellas me acosan; el remordimiento
Grabaron en mi alma; y ni la muerte
Me quiso conceder piadoso el cielo.

CRICIAS.

Hijo ingrato, ¿y es esta la ternura
Que te debe tu padre? ¿este el contento
Que muestras á mi vista?

FAON.

¡Ah padre mio!

No pueden mis delirios ofenderos.
He perdido á mi esposa: sepultada
Queda en el mar: los fieles compañeros
Que la seguían yacen sumergidos:
Yo intentaba con ella en el ligero
Esquife libertarme del peligro:
Las ondas la arracaron de mi seno
Al tiempo de arrojarme, y anegaron
El mísero baxel en un momento.
¡Oh nunca las piedades de Aristipo
Me socorrieran! ¡Oxalá el soberbio
Piélagos undoso fuera mi sepulcro!
Pues Júpiter sin duda de su excelso
Trono lanzaba el rayo en mi ruina:
Safo, elevando el dolorido acento
Clamó por mi castigo abandonada,
Y se han cumplido sus fatales ruegos.

ARISTIPO.

Pues qué ¿Safo....

CRICIAS.

No mas; calla, Aristipo.

Hijo mio, modera tu despecho:
Antes de amar á tu infeliz esposa,
En lazo criminal tus devaneos
Pensaban que no hubiera quien borrarse
De Safo los amores: otro objeto
En Teágenes hallaste, y otros muchos
Feliz pueden hacerte.

FAON.

No lo espero.

De mi jóven esposa la belleza
Alucinarme pudo: los consejos,
Y los mandatos vuestros repetidos,
Hicieron que en el lazo de himeneo
Buscase los placeres; pero en vano:
La lisonjera novedad huyendo
Desterró la ilusión: Safo llorosa,
Desesperada, y á mis pies gimiendo,
Mi horrible ingratitud me recordaba
Hasta en los brazos de mi nuevo dueño.
Presentes siempre su fatal constancia,

Su ternura, sus gracias, sus talentos,
 Su lira, que á los dioses encantaba....
 Con ninguna beldad logró mi pecho
 Llenar aquel vacio que nos dexa
 El delicioso goce del deseo.
 ¡Oh cuántas veces en la obscura noche,
 Entre las sombras de un pesado sueño,
 La ví furiosa, arrebatada, ciega,
 Clamar por mi castigo, y del averno
 Invocar las deidades vengadoras
 Contra un bárbaro amante! El universo
 Resonó con sus gritos; y sus votos
 Los dioses irritados concediéron.

CRICIAS.

No con tales ideas, hijo amado,
 Aumentes tu afliccion, piadosos ellos,
 Pues te vuelven al seno de tu padre,
 Ni sus furores ni su rabia oyéron.
 Entra en mi habitación; descansa en ella
 Mientras á Apolo un sacrificio ofrezco
 Que aleje de tu alma los terrores.

FAON.

¡Con cuánto mas placer desde este horrendo
 Precipicio buscara entre las ondas
 A mi afligido espíritu consuelo!

CRICIAS.

No mas delirios. Conducidle, amigos.

FAON.

Deidades ¿para qué la vida quiero
 Si he abandonado á Safo por amarme,
 Y por mi amor Teágenes ha muerto.

ESCENA IV.

CRICIAS. ARISTIPO.

ARISTIPO.

Permite Cricias á un leal amigo
 Que preguntarte pueda ¿quál intento
 Te hace ocultar de la infelice Safo
 A Faon la existencia? Sus tormentos
 A vista de esta amante, que aun adora,
 Se pudieran calmar; y tu secreto
 Hace dos desdichados. ¿Es posible
 Que teniendo á tu arbitrio el solo medio
 De salvar una vida, que merece
 Suerte mas venturosa, estes resuelto
 A verla perecer?

CRICIAS.

Nunca Aristipo

Con mayor causa desearlo puedo.
 ¿Quieres que vuelva á publicar la Grecia
 De mi glorioso nombre en vilipendio,
 Que aprisionado un hijo mio vive
 En los brazos de Safo? ¿y que de nuevo,
 Olvidando su patria y sus deberes,
 Como quando Esparta el odio fiero
 Amenazaba á Atenas, busque asilo
 En los placeres, evitando el riesgo?
 No Aristipo; que muera una y mil veces
 Antes esa muger.

ARISTIPO.

¿Y el himeneo

No pudiera ligar los dos amantes,
 Sin que su amor hubiera excesos
 De un trato vergonzoso? Faon libre
 Lo conduce el destino al mejor tiempo
 Para estorbar la desgraciada muerte
 De la mísera Safo.

CRICIAS.

Te comprendo;

Pero sabe, Aristipo, que ella nunca
 Quiso unirse con él por otros medios
 Que los de un torpe amor; y pues conoces
 Quantas razones de evitarlo tengo,
 Si eres mi amigo, ayuda por tu parte
 A que Faon ignore estos momentos
 La existencia de Safo; y si no basta
 De la amistad el poderoso ruego
 A obligarte; que baste la obediencia:
 Yo por mi dignidad soy el supremo
 Sacerdote de Apolo, y en su nombre
 Que calles y obedezcas hoy te ordeno.

ARISTIPO.

¡Cruel supersticion! ¿Será forzoso
 Que esté obligado mi sensible pecho
 Por tu fatal poder á ser testigo
 De sacrificio tan atroz y horrendo?
 Cricias da á su rencor nombre de gloria;
 La religion me manda obedecerlo;
 Safo y Faon, los dos desesperados,
 Tal vez perecerán: ¡oh si á lo ménos
 Mi persuasion pudiese libertarlos!

ESCENA V.
NICANDRO. ARISTIPO.

NICANDRO.
Escucha, sacerdote, á un extranjero
Que llega al promontorio de Leucadia,
Para hacer la experiencia que ya hicieron
Lo que olvidar ó perecer buscáron.

ARISTIPO.
Jóven ¿sabes si acaso alguno de ellos
Quedó con vida?

NICANDRO.
No; todo lo ignoro.

ARISTIPO.
Pues ántes de prestar juramento
Que te obligue á lanzarte de su cima,
La voz de la verdad escucha atento.
El mancebo Leucates, perseguido
De las iras de Apolo, llegó huyendo
A esa roca; y desde ella despeñado
Se hundió en el mar precipitado y ciego.
Su nombre le ha quedado desde entónces;
Y para eternizar tan triste exemplo,
Todos los infelices que á la muerte
Arrastraban del crimen los excesos,
Eran precipitados de esa altura,
Ligando muchas aves á sus cuerpos,
Que hiciesen ménos fuerte el duro golpe
Con el esfuerzo natural del vuelo.
Uno, entre tantos, que logró salvarse,
Olvidó de su vida los sucesos;
Y todos los amantes desgraciados
Hacer la misma prueba resolvieron;
Pues desde entónces, sin socorro alguno,
Creyendo que el olvido está en el seno
De ese profundo abismo, en él se arrojan:
Los sacerdotes de ese antiguo templo
Previenen nadadores, que á la orilla
Saquen al miserable. En tanto tiempo
Como dura esta bárbara costumbre
Ninguno se salvó: si estás resuelto
Con este desengaño al precipicio,
Compadecerte, no evitarlo puedo.

NICANDRO.
Vana es tu compasion; al templo vamos
Que hoy la terrible prueba hacer pretendo.

ARISTIPO.
Tan presto no podrás.

NICANDRO.
¿Por qué motivo?

ARISTIPO.
Porque para morir llegó primero
Que tú la triste Safo.

NICANDRO.
¿Qué he escuchado?
¿La poetisa Safo á tal extremo
Reducida se ve? ¿La que de Atenas
Mereció los aplausos y los premios?
¿Por la que suspiráron vanamente
Millares de rendidos, y yo entre ellos?

ARISTIPO.
¿Tú la amabas tambien?

NICANDRO.
Yo la idolatro;
Y el terrible teson de su desprecio
Me conduce á buscar aquí mi muerte.
¡Ah! sin duda Faon será el perverso
Que ingrato corresponde á sus favores.
Amigo, díme, no podré un momento
Hablarla.... Persuadirla....

ARISTIPO.
Sí, bien dices;
Quizá conseguirá tu rendimiento
Piedad de ella y de tí. Pero se acerca;
Mírala que abatida vuelve al cielo
Los ojos, y después al precipicio.
Sin duda considera el momento
De su amor infeliz; yo me retiro:
Los dioses favorezcan tus deseos. (*Se va.*)

ESCENA VI.
SAFO. NICANDRO.

NICANDRO *aparte*.
Al fin la vuelvo á ver: sus negros ojos
Del llanto enrojecidos son aquellos;
Y el gracioso semblante, donde ahora
Se pinta la afliccion.... Pero habla.

SAFO.
¡Oh Vénus!
Desciende del olimpo, qual solias
Complacida á escuchar los dulces ecos

De mi suave lira; ven ahora
Que te invoca mi voz con el acento
De la mortal angustia; fortalece
Mi corazon con tu divino fuego
Estos breves instantes que me restan
De una odiosa existencia.

NICANDRO.

Yo me acerco.

Si un amante infeliz merece, Safo,
Que algun favor concedas á su ruego;
Otorgame la triste preferencia
De que pueda arrojarme al mar primero
Que tú desde esa roca.

SAFO.

Por ventura

¿Habrás hallado jóven extrangero
Alguna muger pérdida y mudable?
¡Ah! no lo extrañaré; que el universo
Solo ingratos encierra; pero sabe
Que Faon es el mas ingrato te ellos.
Cuéntame tus desgracias, y no pienses
Tendrá mayor motivo tu despecho
Que mi justo dolor.

NICANDRO.

Escucha, Safo.

Ni de perfidia ni traycion me quejo:
Me quejo de un amor tan desgraciado,
Que nunca de la cárcel del silencio
Pudo salir; me quejo de haber visto
Víctima de un ingrato el dulce objeto
Digno de mi cariño, y de que todos
De merecer se honrasen sus afectos.
Por no verlo penar mi muerte busco.

SAFO.

¡Ah! No es igual el tuyo á mi tormento.
Tú no has perdido mas que una insensible;
Pues oye por Faon lo que yo pierdo.
Por él abandoné mi patria y mi nombre;
Por él sufrí de mi envidioso sexô
La mas atroz calumnia; por su causa
De los hijos de Apolo el rendimiento
Altiya desprecié; y en fin, llevando
Mi constante fineza hasta el extremo,
Preferí ser su amante, á ser su esposa,
Que amor de libres corazones dueño
Huye un lazo que impone obligaciones.
¿Qué no me debe? yo elevé su genio
A la luz de las ciencias, y en el trono

Del amor, desplegando su talento,
Célebre fue su nombre á par del mío.
¡Ay! que en aquellos deliciosos tiempos
Solo en él exístia; él era solo
De mi ternura y mis placeres centro.
¡Quán dulcemente en sus amantes brazos
Los elogios que Grecia á mis talentos
Dedicaba olvidé, sacrificando
Hasta mi vanidad á sus desesos!

NICANDRO.

¡Oh qué feliz otro mortal seria
Safo con tu cariño!

SAFO.

Yo desprecio

De todos el amor. Faon ingrato,
Para mí es mas amable que el excelso
Júpiter en su solio.

NICANDRO.

¡Ah! que tus voces

Aumentan mi dolor; pero á lo ménos,
Pues que los dos á perecer estamos
Por diversos motivos ya resueltos,
Sabe que te idolatro, y que tú eres
La que siempre adoré.

SAFO.

¡Qué escucho, cielos!

NICANDRO.

Sí, Safo, tú pudieras todavía,
Premiando la constancia de mi afecto,
Hacer de un desdichado un venturoso;
Ten piedad de tí misma: á tus pies puesto
Te pido que te duelas de mis ansias;
En tu favor consiste mi remedio.

SAFO.

¿Yo he de dartelo?

NICANDRO.

Sí.

SAFO.

Pues de esa roca

Arrójate despues que yo haya muerto.

NICANDRO.

¿Ese, ingrata, me das?

SAFO.

¿De qué te quejas,
Si él mismo que yo elijo, ese te dexo?

NICANDRO.
¡Qué bárbara constancia! ¿No te mueven
Ni compasion ni amor?

SAFO.
Yo lo detesto:
Retirate de aquí, si á ser testigo
No aspiras de mi muerte.

NICANDRO.
No: primero
Iré á implorar de los supremos dioses
La piedad para tí, que en tí no encuentro.

SAFO.
Solo faltaba á mi tirana suerte
Escuchar el osado atrevimiento
De un insensato amante. ¡Oh cuánto tarda
El suspirado fin de mi tormento!
Procuremos que llegue.

ESCENA VII.
SAFO. ARISTIPO.

ARISTIPO.
Espera, Safo.
Tú no puedes entrar al sacro templo
En tanto que las víctimas entregan
A la dura cuchilla el dócil cuello:
Y ántes que con tu muerte á cumplir llegues
Tu bárbaro y horrible juramento,
Oye á un anciano que estorbar procura
Con su prudencia tu feroz despecho.
Nada hay estable; ni el amor ni el odio;
Que todo cede á la impresion del tiempo.
Quizá Faon arrepentido ó libre,
A tu constancia y tu dolor cediendo,
Volverá á tu cariño; y con la muerte,
Aun la esperanza, que es el bien postrero
De los amantes, pierdes.

SAFO.
Ya he perdido
La esperanza, el honor y el sufrimiento.

ARISTIPO.
Todo, Safo, pudieras recobrarlo:
Vive, espera y confía.

SAFO.
Nada espero.
Tú ignoras Aristipo quanto hice
Por ablandar el corazon de hierro
Del pérfido Faon, y todo en vano.
Yo lo he seguido por extraños reynos,
Despues que huyó de Gonno acompañado
De mi odiosa rival; pero mis zelos
En Sicilia lograron alcanzarlo.
Desesperada su mansion penetro:
Corro por todas partes, busco ansiosa
A mi traydor amante; él á mi acento
Sale y queda mortal, como á la vista
Del soberano Juez se queda el reo.
Suplico entónces, amenazo, lloro;
Y todo en vano: mi dolor acerbo
Me hizo humillar hasta sus pies mi frente,
Me hizo besar las huellas del soberbio;
Y todo en vano; ni mi amargo llanto,
Ni mis continuos clamores ruegos
Pudieron ablandarlo; su fiereza
Llegó hasta referirme su himeneo,
Para borrar del todo mi esperanza
Con otra obligacion. ¡Hombre perverso!
¿Qué lazo mas sagrado que el que unia
Mi corazon al tuyo? Pero el cielo
Castigará tu abominable crimen:
Porque si del amor del débil sexô
Impunemente se burlase el hombre
¿Qué muger no se viera qual me veo?

ARISTIPO.
Ninguna como tú pudieras, Safo,
De una pasion funesta los excesos
Precaver sabiamente.

SAFO.
¡Ah! que ninguna
Hubiera resistido al dulce fuego
Que inspiraba Faon, quando mis ojos
La vez primera por su mal lo viéron.
Él volvía de mirtos coronado
A ofrecer sacrificios en el templo
De Júpiter olimpo, porque Atenas
Lo declaró triunfante de los juegos.
Su rostro coloraba la victoria,
Embellecido con el bozo tierno
De amable juventud; casi desnudo
Aun de la lucha, los hermosos miembros
Descubria, que envidia el mismo Apolo,
Y que amor pueden inspirar á Vénus.
Tambien me vió él entónces, y previno

Con su declaracion mi amante fuego.
Si tú Aristipo en juveniles años
Has llegado á gozar de embelesos
De amar correspondido; si has logrado
Las delicias que logra quien viviendo
Solo en su amante, en él se vivifica,
Lleno de amor, y de deleytes lleno;
No extrañarás que yo que así me he visto,
Piense morir quando gozar no espero.

ARISTIPO.

Y qué ¿no habrá otras causas que te obliguen
A conservar la vida? Qué ¿tu genio
Imitador olvidará la gloria
De la futura edad, y el lisonjero
Acento de la fama?

SAFO.

Son quimeras:

La fama ya no emplea sus acentos,
Sino en elogio vil del poderoso;
Pues ha prostituido el universo
Su aplauso al crimen, su favor al vicio,
Y oprime las virtudes y el talento.

ARISTIPO.

Ya que solo te obliga la memoria
Del ingrato Faon, quizá viviendo
Cediera su desvio á tu constancia;
Y volviéndote á ver....

SAFO.

¡Volver á verlo

¿Dónde Aristipo?

ESCENA VIII.

SAFO. ARISTIPO. CRICIAS. *Comparsa de ministro
del templo.*

CRICIAS.

Todo anuncia, Safo,

El fin de tus desgracias. Grato el cielo
Declara en las entrañas palpitantes
De las víctimas sacras que el consuelo
Llega de tus pesares.

SAFO.

Sacerdote,

Sígueme; que ofrecer quanto poseo
En las aras de Apolo solo resta,
Para cumplir la ley que establecieron
La religion y el uso; y que mi muerte

Termine de una vez mis sentimientos.

CRICIAS *aparte.*

Vamos; que tu fin solo es el que falta
Para acabar del todo mis rezelos.

ARISTIPO.

Dioses, pues no es posible disuadirla,
Benignos permitid sea el postrero
Sacrificio su vida, y que le sirva
A los demas amantes de escarmiento.

ESCENA XI.

NICANDRO. ARISTIPO.

NICANDRO.

¡Ay, Aristipo! Todo ha sido en vano:
Ni tu prudencia, ni mi amante ruego,
La desgracia de Safo estorbar pueden:
En las manos de Cricias deponiendo
Sus brillantes adornos queda ahora.
Estoy fuera de mí: yo me estremezco:
¿Qué puedo hacer? Mi corazon palpita
De asombro y de terror: morir resuelvo.

ARISTIPO.

¿Y qué conseguirás? Aumentar solo
De esta supersticion el duro imperio.
Bastantes infelices por su influxo
Víctimas desgraciadas perecieron.
¡Mísero aquel que sin recurso gime
Baxo el yugo cruel de sus preceptos!
Esta es mi situacion; nací sensible,
Y aunque educado en este ministerio,
Al ver sacrificar mis semejantes,
Sin poderlo impedir, lloro en secreto.

NICANDRO.

Si fuera Cricias como tú piadoso,
Jamás recibiria el juramento
De tantos desdichados.... Pero dioses!
Ya anuncian estos tristes instrumentos
El instante fatal.... A socorrerla,
O á perecer con ella, voy resuelto. (*Se va.*)

ARISTIPO.

Las barcas se aproximan; y se acercan
Hacia este sitio en tropas los isleños;
Pues ya no puedo libertar á Safo,
Cumpla con mis deberes á lo ménos.

ESCENA X.

CRICIAS. SAFO. ARISTIPO. *Comparsa de sacerdotes y pueblo.*

SAFO.

Laurel glorioso, que la sabia Atenas
Concedio á las tareas de mi genio,
Dexa mi frente, y queda donde sirvas
A mi nombre y mi amor de monumento.

CRICIAS.

Tú le recobrarás mas venturosa:
Vamos.

ARISTIPO.

¡Oh Safo, cuánto compadezco
Tu ceguedad!

CRICIAS.

¿Ahora te detienes?
¿Por qué estás indecisa?

SAFO.

Considero

Quánta es la diferencia de mi suerte
Por un traydor amante. En otro tiempo
Solo al nombre de Safo resonaba
Con vivas repetidos el liceo
De la célebre Atenas; y á mi vista
Aplausos tributaba todo un pueblo:
Hoy á verme morir otro se junta,
Lleno de compasion, de dolor lleno.
¿Y por qué enterneidos al mirarme
Lágrimas derramais? Yo nada siento.
¿Qué pudiera sentir quando el sepulcro
A mis desgracias se presenta abierto?
Aquel es. ¡Oh mugeres de Leucadia!
Vosotras que mirais en mí el exemplo
De la negra perfidia de los hombres,
Abominad su amor, aborrecedlos;
Pagad sus rendimientos con engaños,
Pagad su infame orgullo con desprecios;
Giman á vuestros pies; vengadme todas;
Humillad para siempre esos soberbios.
Y tú, ingrato Faon, hombre nacido
Por mi fatalidad, plegue á los cielos
Que mi sombra interrumpa tu reposo,
Que la tierra te niegue el alimento,
Que el sol te oprima, y que la muerte
arranque
De tus alevos brazos el objeto
Que causa tu perfidia; y que á tus ojos
Muera, del mismo modo que yo muero.

ARISTIPO.

Si volvieses á verlo....

SAFO.

¡Ay Aristipo!

CRICIAS.

Si lo vieras en brazos de otro dueño.

SAFO.

Calla, bárbaro: no, no es necesario
Me recuerdas la imagen de mis zelos,
Para que yo al sepulcro vuele ansiosa.

CRICIAS.

Mi astucia se logró.

ARISTIPO.

¡Qué sentimiento!

SAFO.

Vosotros, moradores de Leucadia,
A Faon le direis, que Safo ha muerto
Víctima de su engaño, y que esta roca
Su delito y mi amor harán eternos.

ARISTIPO.

¡Favorecedla dioses! ¡Desgraciada!

CRICIAS.

Logróse mi venganza; ya en el centro
Del mar se han sepultado mis afrentas.

ESCENA XI.

CRICIAS. FAON. ARISTIPO. *Comparsas de sacerdotes y pueblo.*

FAON.

¿Por qué me deteneis? ¿Ese lamento
No pronunció mi nombre? ¡Oh padre mio!
¿Cuál es el sacrificio que habeis hecho
En mi favor? El templo resonaba
Con himnos clamorosos; y aunque quiero
Indagar el motivo, me detienen,
Hasta que los ministros atropello
Que me estorban el paso; respondedme:
¿Por qué esta confusion? Decid ¿qué es esto?

CRICIAS.

Esto ha sido impedir que vieses, hijo,
De una triste muger el fin funesto,

Que se ha precipitado de esa roca;
En tu estado pudiese ser su exemplo
Causa de renovar tus aflicciones.

FAON.

¿Y quién es?

NICANDRO *sale*.

¡Ay de mi! ¡ya no hay
remedio!
Sin duda ha perecido: ¡oh desdichada!

ARISTIPO.

Pues ¿qué di, socorrerla no pudieron?

NICANDRO.

Aun no lo sé, Aristipo al duro golpe
De su caída el mar abrió rugiendo
La espalda cristalina, y arrastrando
En doble giro el delicado cuerpo,
Por dos veces luchando con las ondas,
Los remolinos de este golfo inmenso
La vuelven á la luz: los nadadores
Se arrojan por salvarla: yo pretendo
Antes que ellos lanzarme; pero todos
Se oponen, y sujetan mis esfuerzos.
¡Desventurada Safo!

FAON.

¿Qué pronuncias?
¿Safo es la que perece?... que á lo ménos
Muera Faon con ella.

CRICIAS.

¿Qué haces, hijo?

NICANDRO.

¿Tú eres Faon? ¡Ah bárbaro! Mi acero
Tomará en tí venganza de su muerte.

ARISTIPO.

Detente, joven.

FAON.

Ven: no me defiendo:
Padre, no os opongais: yo soy un monstruo.

NICANDRO.

Déxame, sacerdote.

FAON.

He aquí mi seno.

ARISTIPO.

Insensatos, ¿qué haceis? Volved los ojos
A ese infelice miserable objeto.

ESCENA XII.

DICHOS, *Safo moribunda, conducida en un lecho
de yerbas por los nadadores.*

ARISTIPO.

Ved á qué extremo deplorable arrastran
De un criminal amor los devaneos.

NICANDRO.

¡Oh dioses! Aun respira...

FAON.

Que postrado
Pueda yo recibir su último aliento.

CRICIAS.

Hijo, repara....

FAON.

Vos sois mi padre;
Sois un hombre cruel, cuyo secreto
A su rencor sacrificó esta vida.
Por vos, manchado de un engaño horrendo,
He sido infiel, traydor, abominable:
Ve aquí el fruto fatal de los consejos,
De los mandatos vuestros, que me obligan
A ser testigo de mi oprobio eterno.
¡Oh Safo sin ventura! tú que hiciste
Mi corazón feliz en mejor tiempo,
Recibe de Faon antes que mueras
El llanto que á tus pies derrama.

SAFO.

¡Cielos!....

NICANDRO.

Habla, oigamos.

SAFO.

¡Oh tú... sea, quien fueres...
Que has visto de mi muerte el triste exemplo,
(55)
Publica que es.... Supersticioso engaño....
Buscar aquí el olvido.... Pues yo muero....
Adorando á Faon.... y hasta el sepulcro....
Su imagen y mi amor conmigo llevo!

Concluye con una actitud propia de la situación.

LOS CANTOS DE SAFO.

1.º

Como el aura suavísima resbala
De placer en placer fácil mi vida :
Entre el amor y gloria dividida ,
¿Cuál es la dicha que á mi dicha iguala ?

Al lado de Faon , su amor cantando ;
Con la luz de sus ojos fascinada ;
Dicha inmensa es de Safo bienhadada
Perder sus horas en deliquio blando.

A un suspiro , á un acento , á una mirada ,
Como seno de tórtola se agita .

No temo entonces que por bella alguna
Perjuro olvides tu feliz cantora ,
Ni atractiva beldad venga en mal hora
A destrozar mi plácida fortuna.

¿ Y quién la flor de la ventura mia
Osara marchitar con mano aleve ?
¿ Quien á usurpar tu corazón se atreve
Y á reinar donde Safo reinó un día ?

!Ah ! no soy bella : su preciosa mano
En mi rostro los Dioses no imprimieron ;
Mas al alma benignos concedieron
De los genios el nimen soberano.

Y cítara en mis manos peregrina
Las hermanas de Febo colocaron ,
Y de entusiasmo el corazón llenaron ,
De amor ardiente é inspiración divina.

— 49 —

Dicha inmensa es de Safo venturosa
Que su amante en el aire que respira
Beba el acento de la tierna lira ,
Que tan solo por él suena amorosa.

¡ Cómo á mis ojos inefable llanto
Gota por gota el corazón destila ,
Si un instante su faz dulce y tranquila
Brilla gozosa al escuchar mi canto !....

¡ Si de su boca en lisonjero arrullo
La voz desciende á celebrar mi lira ,
Y hábito vago que su labio espira
Mis sienes cerca entre el falaz murmullo !

Siento , Faon , tu delicado aliento
Hallir en torno de la frente mia ,
Y en deliciosos tonos de armonía
Herirme el corazón tus voces siento .

El corazón sus golpes precipita
Al eco de tu voz apasionada :

— 51 —

Goza de triunfos la beldad un día ,
Que el porvenir destruye riguroso ;
Cuando el genio entre aplausos victorioso
De la inmortalidad al templo guía.

Lecho de tierra y silencioso olvido
Solo del mundo la hermosura alcanza :
El estrecho sepulcro á dó se lanza
Los rayos borrarán de haber nacido.

Qual sueño pasará , si el genio alzando
La poderosa voz no la eterniza ,
Su cantar que á los siglos se desliza
Vida preciosa á sus cenizas dando.

Yo también cantaré ; también mis voces ,
Tierno Faon , tu nombre repitiendo ,
Con tu amor y mi amor sobreviviendo ,
Al porvenir sin fin irán veloces.

Yo á esa Grecia opulenta , sabia , y justa
Arrancaré un aplauso duradero ;

Una corona como el grande Homero
A mis sienes tal vez ceñiré augusta:

Y mirala ¡ó Faon! y tu sonrisa
Premie el esfuerzo de tu Safo amada,
Mas plácida á su ser que en la alborada
Place á las flores la naciente brisa.

2.º

Musas divinas, Dioses del talento,
¿Qué me vale ceñir vuestra aureola?
Bella rival con su belleza sola
Alcanzó mi afrentoso vencimiento.

Lanzadla de ante mí, lanzadla, cielos;
Que al verla, el odio que me inspira crece.
Mi vista con su vista se oscurece,
Y hierve el corazón de envidia y celos.

Lanzadla lejos de él; no mas admiren
Sus ojos á la bella enamorado;

— 54 —

¿No temes, di, que tu perjurio horrible
Provoque de los Dioses la venganza?

¿Qué! ¿no temes que Venus indignada
A mis clamores presurosa acuda?
¿No temes que su cólera sagrada
Sobre tu frente criminal sacuda?

Amante diosa que al amor preside,
Tú la invocaste de tu fé testigo....—
Mi injuriada pasión venganza pide:
Su hollada magestad pide castigo.

4.º

Tu juventud corría silenciosa,
Entre la oscura turba confundido,
Cuando uniendo á tu nombre su renombre
Safo su gloria dividió contigo.

La cantora de Grecia descendiendo
De su altura hasta tí, quiso amorosa

Ni los mios en tanto ensangrentados
Por sorprenderlos incansables giren.

Alma Venus, escucha tú mi ruego,
Y protege el amor que has encendido.
En el pecho cruel del fermentido
Brote una chispa del estinto fuego.

Dame atractivos, dame esa ilusoria
Forma y hechizos con tu luz tocados,
¡Y quítenme los Dioses irritados
Mi cítara, mis cantos y mi gloria!

3.º

De Venus al oráculo las preces
De los augúres fieles demandaron,
Y el fin de mis desdichas por tres veces
Y el triunfo de mi amor adivinaron.

Mas ¡ay! mintieron.—Tú, roca insensible,
Desoyes mi pasión.—Ni una esperanza!!....

— 55 —

Cantar tu vida y alumbrar tu frente
Con la radiante luz de su aureola.—

Y á tu lado, Faon, si la voz mía
Se elevaba á cantar nuestros delirios,
Miel divina en mis labios derramaban:
Solicitas las hijas del Olimpo.—

¿Dónde la bella, que fingiendo amores
Tu conquistado corazón me arranca?...—
Ayer mi seno de placer latía,
Y hoy de despecho y de dolor se abrasa....

EL SALTO DE LEUCADES.

El sol á la mitad de su carrera
Rueda entre rojas nubes escondido;
Contra las rocas la oleada fiera
Rompe el Leucadio mar embravecido.

— 56 —

Safo aparece en la escarpada orilla,
Triste corona funeral ciñendo:
Fuego en sus ojos sobrehumano brilla,
El asombroso espacio audaz midiendo.

Los brazos tiende, en lúgubre gemido
Misteriosas palabras murmurando;
Y el cuerpo de las rocas desprendido,
"Faon" dice, á los aires entregando.

Giró un punto en el éter vacilante;
Luego en las aguas se desploma y hunde.—
El eco entre las olas fluctuante
El sonido tristísimo difunde.

1. Como el aura suavísima resbala
2. De placer en placer fácil mi vida:
3. Entre el amor y gloria dividida,
4. ¿Cuál es la dicha que á mi dicha iguala?
5. Al lado de Faón, su amor cantando;
6. Con la luz de sus ojos fascinada;
7. Dicha inmensa es Safo bienhadada
8. Perder sus horas en deliquio blando.
9. Dicha inmensa es de Safo venturosa
10. Que su amante en el aire que respira
11. Beba el acento de la tierna lira,
12. Que tan solo por él suena amorosa.
13. ¡Cómo á mis ojos inefables llanto
14. Gota por gota el corazón destila,
15. Si un instante su faz dulce y tranquila
16. Brilla gozosa al escuchar mi canto!...
17. ¡Si de su boca en lisonjero arrullo
18. La voz desciende á celebrar mi lira,
19. Y hálito vago que su labio espira
20. Mis sienes cerca entre el falaz murmullo!
21. Siento, Faón, tu delicado aliento
22. Bullir en torno de la frente mia,
23. Y en deliciosos tonos de armonía
24. Herirme el corazón tus voces siento.
25. El corazón sus golpes precipita
26. Al eco de tu voz apasionada:
27. A un suspiro, á un acento, á una mirada,
28. Como seno de tórtola se agita.
29. No temo entonces que por bella alguna
30. Perjuro olvides tu feliz cantora,
31. Ni atractiva beldad venga en mal hora
32. A destrozar mi plácida fortuna.
33. ¿Y quién la flor de la ventura mía
34. Osara marchitar con mano aleve?
35. ¿Quién á usurpar tu corazon se atreve
36. Y á reinar donde Safo reinó un día?
37. ¡Ah! no soy bella: su preciosa mano
38. En mi rostro los Dioses no imprimieron;
39. Mas al alma benignos concedieron
40. De los genios el númen soberano.
41. Y cítara en mis manos peregrina
42. Las hermanas de Febo colocaron,

43. Y de entusiasmo el corazon llenaron,
44. De amor ardiente é inspiracion divina.
45. Goza de triunfos la beldad un día,
46. Que el porvenir destruye riguroso;
47. Cuando el genio entre aplausos victorioso
48. De la inmortalidad al templo guia.
49. Lecho de tierra y silencioso olvido
50. Solo del mundo la hermosura alcanza:
51. El estrecho sepulcro á dó se lanza
52. Los rayos borrarán de haber nacido.
53. Cual sueño pasará, si el genio alzando
54. La poderosa voz no la eterniza,
55. Su cantar que á los siglos se desliza
56. Vida preciosa á sus cenizas dando.
57. Yo también cantaré; también mis voces,
58. Tierno Faon, tu nombre repitiendo,
59. Con tu amor y mi amor sobreviviendo,
60. Al porvenir sin fin irán veloces.
61. Yo á esa Grecia opulenta, sabia, y justa
62. Arrancaré un aplauso duradero;
63. Una corona como el grande Homero
64. A mis sienes tal vez ceñiré augustas.
65. Y mírala ¡ó Faon! y tu sonrisa
66. Premie el esfuerzo de tu Safo amada,
67. Mas plácida á su ser que en la alborada
68. Place á las flores la naciente brisa.

2

1. Musas divinas, Dioses del talento,
2. ¿Qué me vale ceñir vuestra aureola?
3. Bella rival con su belleza sola
4. Alcanzó mi afrentoso vencimiento.
5. Lanzadla de ante mí, lanzadla, cielos;
6. Que al verla, el odio que me inspira crece.
7. Mi vista su vista se oscurece,
8. Y hierve el corazon de envidia y celos.
9. Lanzadla lejos de él; no mas admiren
10. Sus ojos á la bella enamorados;
11. Ni los míos en tanto ensangrentados
12. Por sorprenderlos incesantes giren.
13. Alma Venus, escucha tú mi ruego
14. Y protege el amor que has encendido.

15. En el pecho cruel del fementido
16. Brote una chispa del estinto fuego.
17. Dame atractivos, dame esa ilusoria
18. Forma y hechizos con tu luz tocados
19. ¡Y quítenme los Dioses irritados
20. Mi cítara, mis cantos y mi gloria!

3

1. De Venus al oráculo las preces
2. De los augúres fieles demandaron,
3. Y el fin de mis desdichas por tres veces
4. Y el triunfo de mi amor adivinaron.

5. Mas ¡ay! mintieron. -Tú, roca insensible,
6. Desoyes mi pasión. -Ni una esperanza!!...
7. ¿No temes, di, que tu perjurio horrible
8. Provoque de los Dioses la venganza?
9. Qué! ¿no temes que Venus indignada
10. A mis clamores presurosa acuda?
11. ¿No temes que su cólera sagrada
12. Sobre tu frente criminal sacuda?
13. Amante diosa que el amor preside,
14. Tú la invocaste de tu fé testigo...-
15. Mi injuriada pasión venganza pide;
16. Su hollada magestad pide castigo.

4

1. Tu juventud corria silenciosa,
2. Entre la oscura turba confundido,
3. Cuando uniendo á tu nombre su
- renombre
4. Safo su gloria dividió contigo.

5. La cantora de Grecia descendiendo
6. De su altura hasta ti, quiso amorosa
7. Cantar tu vida y alumbrar tu frente
8. Con la radiante luz de su aureola.-
9. Y á tu lado, Faon, si la voz mía
10. Se elevaba á cantar nuestros delirios,
11. Miel divina en mis labios derramaban
12. Solícitas las hijas del Olimpo.-
13. ¿Dónde la bella, que finjiendo amores
14. Tu conquistado corazón me arranca?...-
15. Ayer mi seno de placer latía,
16. Y hoy de despecho y de dolor se abrasa...

El salto de Leúcales

1. El sol á la mitad de su carrera
2. Rueda entre rojas nubes escondido;
3. Contra las rocas la oleada fiera
4. Rompe el Leucadio mar embravecido.
5. Safo aparece en la escarpada orilla,
6. Triste corona funeral ciñendo:
7. Fuego en sus ojos sobrehumano brilla,
8. El asombroso espacio audaz midiendo.
9. Los brazos tiende, en lúgubre gemido
10. Misteriosas palabras murmurando;
11. Y el cuerpo de las rocas desprendido,
12. 'Faon' dice, á los aires entregando.
13. Giró un punto en el éter vacilante;
14. Luego en las aguas se desploma y hunde.-
15. El eco entre las olas fluctuante
16. El sonido tristísimo difunde.

Dolores Cabrera y Heredia (1850). Un pensamiento. En *Las violetas. Poesías de la señorita doña Dolores Cabrera y Heredia* (pp. 143-144). Imprenta de la Reforma.

Un pensamiento
A mi amiga, la señorita
Doña Maria de la Concepcion Ozcariz

1. Si hoy, como en mejores dias,
2. Pudiera afectuosamente
3. Estrechar tu mano ardiente
4. Con pasion entre las mias:
5. Si junto á tu corazon
6. Latiese el mio agitado,
7. Sintiéndose arrebatado
8. De alegría y de emoción:
9. Si pudiese contemplar
10. Tus ojos negros y bellos,
11. Y tu frente, y tus cabellos,
12. Arrebatada besar;
13. Y el viento hiciese mover
14. Tus risos sobre la mia...
15. El placer me mataria,
16. Si es que nos mata el placer!!

UN PENSAMIENTO.

A MI AMIGA, LA SEÑORITA

DOÑA MARIA DE LA CONCEPCION OZCARIZ.

**Si hoy , como en mejores dias ,
Pudiera afectuosamente
Estrechar tu mano ardiente
Con pasion entre las mias :**

**Si junto á tu corazon
Latiese el mio agitado ,
Sintiéndose arrebatado
De alegría y de emoción :**

**Si pudiese contemplar
Tus ojos negros y bellos ,
Y tu frente , y tus cabellos ,
Arrebatada besar ;**

144

**Y el viento hiciese mover
Tus rizos sobre la mia...
El placer me mataria ,
Si es que nos mata el placer !!**

Julio de 1849.

Joaquín Téllez (1855). La muerte de Safo. En *El Siglo Diez y Nueve*, año XV.

La muerte de Safo

1. Sobre un peñon del Léucades sentada,
2. En su mano y su lira la cabeza
3. Apoyando, lamenta la fiereza
4. De su destino, Safo desolada.
5. Su negra cabellera destrenzada
6. Cae en su seno de sin par belleza,
7. El llanto que le arranca su tristeza
8. En los abismos de la mar salada.
9. Por la postrera vez pulsa su lira,
10. Mas mirando que Febo ya desputa,
11. Transido el pecho de inmortal congoja
12. Por el amante pérfido suspira;
13. Se alza, sus manos delicadas junta,
14. Y ciega de dolor, al mar se arroja.

LA MUERTE DE SAFO.

Sobre un peñon del Léucades sentada,
En su mano y su lira la cabeza
Apoyando, lamenta la fiereza
De su destino, Safo desolada.
Su negra cabellera destrenzada
Cae en su seno de sin par belleza,
El llanto que le arranca su tristeza
En los abismos de la mar salada.
Por la postrera vez pulsa su lira,
Mas mirando que Febo ya desputa,
Transido el pecho de inmortal congoja
Por el amante pérfido suspira;
Se alza, sus manos delicadas junta,
Y ciega de dolor, al mar se arroja.

J. TELLEZ.

José María Esteva (1860). Safo. En *La Sociedad periódico político y literario*, segunda época, tomo V, núm. 819.

Safo. Soneto

1. Suelto el cabello, pálido el semblante
2. En desórden la blanca vestidura,
3. Caído y mal sujeto á la cintura
4. Ligero el velo de crespon flotante;
5. Con la mirada vaga y delirante,
6. Seguro el paso, noble la apostura,
7. De la roca Leucádes en la altura
8. Safo aparece, desgraciada amante.
9. Fija en el cielo, triste su mirada;
10. Hace vibrar las cuerdas de su lira
11. Dando al viento su voz apasionada;
12. Por su ingrato Faon tierna suspira,
13. Y orgullosa de amarle, aunque olvidada,
14. Se arroja al mar y con su amor espira.

VARIEDADES.

SAFO.

SONETO.

Suelto el cabello, pálido el semblante
En desórden la blanca vestidura,
Caído y mal sujeto á la cintura
Ligero el velo de crespon flotante;

Con la mirada vaga y delirante,
Seguro el paso, noble la apostura,
De la roca Leucádes en la altura
Safo aparece, desgraciada amante.

Fija en el cielo, triste su mirada;
Hace vibrar las cuerdas de su lira
Dando al viento su voz apasionada;

Por su ingrato Faon tierna suspira,
Y orgullosa de amarle, aunque olvidada,
Se arroja al mar y con su amor espira.

JOSE MARIA ESTEVA.

DELIRIOS DE SAFO.

Última cuerda de mi lira amada,
Cuerda gastada de la acerba angustia
Harto cantaste mi martirio, ahora
Muere conmigo.

GUS. MATTA.

I.

Safo en la cumbre del peñon, sagrado
Suelta en desorden la melena al viento,
Las crespas olas del profundo ponto
Triste contempla.

Ornan laureles su inspirada frente,
Perlas de llanto sus mejillas ornan,
Como el rocío que en su seno ostenta
Tímida rosa.

Mudas están las armoniosas cuerdas
De la sonora celebrada lira,
Do en otros tiempos se cantaron tantos
Tiernos amores.

DELIRIOS DE SAFO.

41

Callan los vientos i las auras callan,
Mansas las olas levemente ondan,
I unas a otras al pasar se dicen
Flébiles quejas.

Quejas que apenas delicadas nacen
Cuando en el aire fugitivas mueren,
Notas eolias que en la lira de oro
«Faon!» aspiran.

«Faon!» i Safo convulsiva se alza,
Pitúa de Delfos desgredada i loca,
Pálido el labio, la mirada iocierta,
«Faon!» i esclama.

II.

“ Hijo querido de la diva Véans,
Único dueño de sus gracias todas,
Otras resistan tus encantos, otras
¡ Yo no lo puedo !

Besos ardientes, que el deseo finje,
Queman mis lábios i mi rostro encienden;
Rápido fuego por mis venas corre,
Siempre creciendo.

6

42

POESÍAS LÍRICAS.

Trémulo el pecho, respirando apenas,
Túrbios los ojos i la lengua inmóvil,
Dulce desmayo, languidez lasciva
Túrbame el alma!

¡ Cuánta es mi dicha cuando al pecho ardiente
Creo estrecharte i respirar tu aliento!
¡ Hasta los dioses de la excelsa cumbre
Tiéненme envidia !

.....
Gloria i amores que la Grecia aplaude,
Faon ingrato, solo tú desdeñas!
Lira de Lésbos, como mi alma estallen
Todas tus cuerdas! »

Dice, i las aguas en murmurio leve
Dánle benignas en su seno asilo;
Náyades bellas su doliente lira
Llevan en triunfo.

Crespas Ondinas conmovidas tiemblan
Trémulos circo delineando en torno,
I el manso viento su postrer suspiro
Blando remeda.

Delirios de Safo

Última cuerda de mi lira amada,
Cuerda gastada de la acerba angustia
Harto cantaste mi martirio, ahora
Muere conmigo.
Gmo. Matta.

I

1. Safo en la cumbre del peñon, sagrado
2. Suelta en desórden la melena al viento,
3. Las crespas olas del profundo ponto
4. Triste contempla.
5. Ornan laureles su inspirada frente,
6. Perlas de llanto sus mejillas ornan,
7. Como el rocío que en su seno ostenta
8. Tímida rosa.
9. Mudan están las armoniosas cuerdas
10. De la sonora celebrada lira,
11. Do en otros tiempos se cantaron tantos
12. Tiernos amores.
13. Callan los vientos i las auras callan,
14. Mansas las olas levemente ondean,
15. I las unas a otras al pasar se dicen
16. Flébiles quejas.
17. Quejas que apenas delicadas nacen
18. Cuando en el aire fujitivas mueren,
19. Notas eolias que en la lira de oro
20. 'Faon!' suspiran.
21. "¡Faón!" ... i Safo convulsiva se alza,
22. Pitia de Delfos desgredada i loca,
23. Pálido el labio, la mirada incierta,
24. 'Faon'!... esclama.

II

1. "Hijo querido de la diva Vénus,
2. Único dueño de sus gracias todas,
3. Otras resisten tus encantos, otras
4. ¡Yo no lo puedo!
5. Besos ardientes, que en deseo finje,
6. Queman mis lábios i mi rostro encienden;
7. Rápido fuego por mis venas corre,
8. Siempre creciendo.
9. Trémulo el pecho, respirando apenas,
10. Túrbios los ojos i la lengua inmóvil,
11. Dulce desmayo, languidez lasciva
12. Túrbame el alma!
13. ¡Cuánta es mi dicha cuando al pecho ardiente
14. Creo estrecharte i respirar tu aliento!
15. ¡Hasta los dioses de la excelsa cumbre
16. Tiénneme envidia!
- ...
1. Gloria i amores que la Grecia aplaude,
2. Faon ingrato, solo tú desdeñas!....
3. Lira de Lésbos, como mi alma estallen
4. Todas tus cuerdas!"
5. Dice, i las aguas en murmurio leve
6. Dánle benignas en su seno asilo;
7. Náyades bellas su doliente lira
8. Llevan en triunfo.
9. Crespas Ondinas conmovidas tiemblan
10. Trémulos circos delineando en torno,
11. I el manso viento su postrer suspiro
12. Blando remeda.

Margarita Almas (1888). Á mi amiga del alma. En *Violetas de Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 32.

Á mi amiga del alma

1. Yo sé que he de volver entre tus brazos,
2. Yo sé que tu cariño es siempre mío,
3. Que nuestros dulces amorosos lazos
4. No podrá desunir el hado impío.
5. Yo sé que nuestro amor es un tesoro
6. Que inmaculado desde el cielo vino;
7. La realidad de mis ensueños de oro
8. Que coronó de dicha mi destino.
9. Yo sé que en los perfumes de las rosas,
10. En la grata expresión de la armonía,
11. Y en las serenas auras tan hermosas
12. Se comunica tu alma con la mía.
13. Y sé también de toda la ventura,
14. De toda la emoción que encierra el pecho,
15. Con sólo recordar de tu ternura
16. Que cruel ausencia lamentar me ha hecho.
17. Yo saludo la luz de la mañana,
18. Bendigo á Dios de amor reconocida,
19. Sintiéndome á la vez grande y ufana
20. Con mi profunda adoración querida.
21. ¡Oh, mi contento, mi ilusión, mi anhelo,
22. Inmensa dicha de la vida mía:
23. Para nosotras, el abierto cielo
24. De tan predestinada simpatía!
25. Que llegue, amiga, el esperado instante
26. De oír tu voz apasionada y pura,
27. De contemplar tu poético semblante
28. Y arrobarme con toda tu hermosura.

Á MI AMIGA DEL ALMA

Yo sé que he de volver entre tus brazos,
Yo sé que tu cariño es siempre mío,
Que nuestros dulces amorosos lazos
No podrá desunir el hado impío.

*

Yo sé que nuestro amor es un tesoro
Que inmaculado desde el cielo vino;
La realidad de mis ensueños de oro
Que coronó de dicha mi destino.

Yo sé que en los perfumes de las rosas,
En la grata expresión de la armonía,
Y en las serenas auras tan hermosas
Se comunica tu alma con la mía.

*

Y sé también de toda la ventura,
De toda la emoción que encierra el pecho,
Con sólo recordar de tu ternura
Que cruel ausencia lamentar me ha hecho.

*

Yo saludo la luz de la mañana,
Bendigo á Dios de amor reconocida,
Sintiéndome á la vez grande y ufana
Con mi profunda adoración querida.

*

¡Oh, mi contento, mi ilusión, mi anhelo,
Inmensa dicha de la vida mía:
Para nosotras, el abierto cielo
De tan predestinada simpatía!

*

Que llegue, amiga, el esperado instante
De oír tu voz apasionada y pura,
De contemplar tu poético semblante
Y arrobarme con toda tu hermosura.

MARGARITA A.

Alamos, Julio de 1888.

300

VÍCTOR BALAGUER

¡Oh mar, jo vinch á tu!... ¡Oh mar, ja Saffo,
al oràcul sotmena, se 't presenta,
pus que 'ls Deus, per la veu de la Sibila,
fixàren son destil Tas onas blavas
han d' apagar i' incendi que 'm devora
tornantme la salut. (Es per ventura
la mort lo que tas onas han de darne?)...
(Es eixa ma salut?... Vinga en bon' hora,
Si Faón no ha de tornar, ¡salut, oh Parcas!
¡Saffo que va á morir, Saffo 'us saluda!
Ja que mos vots ni 'ls Deus ni 'ls cels escoltan,
y ja que ingrata á mos cantars es Venus,
ton abym obram, donchs, oh mar salada,
ton seno obram, oh mar, y ensemps ell sia
lo tálam de ma boda regalada
y honrada tomba á la memoria mia.

(*Saffo puja precipitadament á la roca, y desde son cim, acom-
panyantse ab la lira, canta lo següent:*)

HIMNE Á VENUS.

¡Oh Venus, tu que calmas | la veu de las tormentas,
si pels espays furentas | mos bravas dintre 'l cor!
¡Oh tu, santa Afrodita, | que volas per l' esfera
en rápida carrera, | sobre ton carro d' or,
escolta de mos himnes | i' inspiració postrera
lo crit de mon dolor!

¡Aplaca de las iras | la sanya encrudelada,
y tórnali á l' aymada | sos somnis seductors,
ó deixam que m' ofegue, | més que en la mar extensa,
en l' altra mar inmensa | de mos ingrats dolors;
que esclava avuy es Saffo, | y esclava sens remensa,
deixa dels Amors!

(*Se precipita al mar desde dalt de la roca.*)

CAU LO TELÓ

SAFO

*La escena al pie de la roca de Léucade, que avanza
sobre el mar.*

SAFO.

(*Entra en escena examinando los sitios que la rodean.*)

Este es el sitio, si... la roca aquella,
y aquél también el mar que ha de tornarme
el descanso perdido. La Sibila
lo dijo ya... Su voz aun resuena
aquí, en mi corazón, y aun la siento
salir del ara santa, entre la densa
oscuridad del templo. La Iospirada
así me habló: —«Tu ardiente fuego, oh Safo,
Léucade apagará. Bajo su peña
extiende el Actium las azules olas
que á Deucalión, de Pirra enamorado,
devolvieron la paz que no encontraba.»

Así dijo el Oráculo, y sabida
la voluntad suprema de los Dioses,
pronta á intentar la peligrosa prueba,
llega aquí Safo, á los destinos dócil...
¡Safo!... ¿Y es cierto?... ¿Soy aún Safo?... Aquella
de Lesbos esplendor, rival de Alceo
en las discretas justas de la lira,
y en las artes de amor luz y maestra...
No soy la Safo aquella, no. Vosotras,
oh mujeres de Lesbos, las que un día
no sin crimen amé, Cydno la blanca,
más blanca que la leche, Athys la rubia,

como la miel dorada, y tú, Corina,
la que mi goce y mi delicia fuiste,
ya hechizos no tenéis para hechizarme,
ni para mí tenéis, hijas de Pira,
esa belleza que al mortal encanta,
pues ya ni el alma enamorada os mira,
ni ya mi lira adormecida os canta.

Hoy vivo sólo de él. Su pensamiento
mi pensamiento nutre. En todas partes
le veo y siento, y por doquier su nombre
oigo sonar, su nombre amado y dulce
como es la luz amada de los ojos
y como es dulce al paladar el néctar.
Vuelve á mis brazos, ¡oh Faón! Huyeron,
cuando huiste tú de ellos, mis venturas,
cual hojas leves que arrebata el Noto
dejando el tronco despojado y nudo.
Hoy me lamento y lloro en las cenizas
de mi perdido amor, Faón, y vivo,
pasado ya el naufragio de mi vida,
porque estoy condenada por los Dioses
sólo á vivir de tí y de tus memorias,
que incedían, muchas veces, de repente,
el pecho que las nutre y que las ama,
como en un gavillero el Euro indócil
lanza y atiza la candente llama.

¡Ay, oh Faón! Hoy vives de mis brazos
alejado, y también de mis amores,
en la comarca que rocía el Etna
con su lluvia de fuego, y yo me abraso
con más fuego, con más, que el Etna tiene.
¡Ay, Faón! Las mujeres de Sicilia
ya sé que sólo por tu amor alientan,
ya sé que viven de tu amor tan sólo,
y que en derredor de él vuelan y giran
amando en tí lo que jamás hallaron

en hombre alguno de mujer nacido,
goces inmensos, dichas sazonadas,
y coloquios ardientes, y venturas,
y deliquios de amor desconocidos.
Ya sé que te aman como saben sólo
las sirvientas de Venus Afrodita...
¿Cómo no amarte, cómo, si en tí encuentran
lo que, encontrando en mí, tú te llevaste?
¿Cómo no amarte, cómo, si en Sicilia,
tú vives sólo y piensas, sientes y amas,
con el alma que á Safo arrebataste?...

Y en tanto yo aquí vivo del recuerdo
de dulces tiempos ya pasados. Eran
las deliciosas tardes del templado,
del pomífero otoño, cuando el mundo
parece revivir con nuevas galas
de un estilo fugaz; y era, entre todas,
una tarde que nunca, nunca, nunca
mi mente ha de olvidar. El sol huía
purpurándolo todo: entre las rocas
hervía el mar: cruzaban el espacio
con tierno arrullo fugitivos besos:
por la alameda trinadoras aves
sus melódicos cantos esparcían:
todo era dulce y bello, el sol en púrpura,
la tierra en flor, hirviendo el mar salado,
candente el cielo, perfumado el aire,
el horizonte en fuego, y yo en tus brazos!
Fué el día aquel de nuestros esponsales,
y fué el día en que Safo, en su derroche
de crímenes y goces prostituida,
y en el cieno revuelta, por tus besos
redentores se alzaba redimida.

¡Triste de mí que hoy sola, abandonada,
como un cuerpo sin sombra errante vago
por el yermo camino de mi vida!...

¡Triste de mí!... ¡Si al menos, por ser sombra,
me hubiesen arrancado el pensamiento
los Dioses inmortales!... Con mis penas
yo vivo y mi dolor, sola en mis largas
eternas noches sin reposo y sueño,
y sola con recuerdos que me queman!
Hasta tú misma, oh Venus Afrodita,
á Safo abandonaste, pobre Safo
mil veces más perdida y miserable
que el triste Prometeo en sus montañas...
¡Mil veces más, que, al menos, Prometeo,
no se roe á sí mismo las entrañas!

Cierro á veces mis ojos, y mi vida
pasar veo ante mí... veo mi infancia
como manso arroyuelo serpenteante
que tranquilo discurre por los prados...
Mi juventud, después, como torrente
cenagoso que arrasa monte y valle...
Allí, en la oscuridad, mi primer crimen,
misterioso y furtivo, que á otros muchos
origen dió, en el lecho clandestino
del adulterio; y ya, después, la insana
sensualidad y el báquico desorden
de las lesbianas voluptuosas fiestas.
Allí me creo aún, torpe Bacante,
mis besos prodigando y mis caricias,
mi cabellera destrenzada al viento,
mi túnica inhonesta desceñida,
con todos y con todas amorosa,
sin velo y sin pudor, teniendo en brazos
á mi Corina, nunca más hermosa,
y viendo allí, de la olorosa cera
á la chispeante luz, y de la mesa
del saturnal festín danzando en torno,
á la bastarda multitud de *hetairas*
pasar alegres, con sus vestes sueltas,
desnudas con sus gasas transparentes,

en turba loca y en montón revueltas.

¡Pero ya todo pasa! ¡De las fiestas
ya el eco se perdió!... Safo la *hetaira*
murió para dar vida á la otra Safo,
la Safo de Faón, que, mariposa
de alas lucientes y colores gayos,
impura ayer, mas hoy purificada,
dejando su crisálida en los lodos,
al cielo se remonta inmaculada.
Desde entonces me encuentro renacida
en nuevo sér, y me hallo entre tus brazos,
¡oh Faón! de mis culpas redimida,
viviendo de mi amor más que del aire,
que es el amor, no el aire quien da vida.

¿Te acuerdas, oh Faón, dime, te acuerdas
de mi amor?... ¡De mi amor!... No, no, del nuestro,
de nuestra dulce vida embriagadora,
los dos viviendo en uno, confundidos
el pensamiento y sér, tú más amante
cuanto yo más y más enamorada.
¿Te acuerdas, di?... Las siestas en la umbria,
de la cigarra el soporoso canto,
las brisas aromadas, de las aves
el ruiseñor dulce, de la luna
los rieles en la mar, los matutinos
paseos por la playa al sol ardiente,
no en verdad tan ardiente cual del alma
la enamorada cálida corriente.

Lo que entonces creías, yo creía;
lo que pensabas tú, yo lo pensaba;
do tus ojos fijabas, yo los míos
fijaba, no para mirar contigo,
tan sólo por seguir el surco abierto,
la vía luminosa de tus ojos.
Viviendo yo de tí y en tí viviendo,

amorios en flor doquier sembramos,
de nosotros en pos doquier dejamos,
como surco de blancas lucecillas,
como estela de amor, y como ejemplo
de futuras mesnadas de amadores,
la cámara en que holgamos hecha un templo,
embalsamado el aire en que vivimos,
iriscentes de luz, de amor, de vida,
los sitios que cruzamos, y la tierra
que hollaron nuestros pies, embellecida.

Mas ¡ay! también pasaron, cual los otros,
los instantes aquellos de ventura.
Horas de amor serenas, horas dulces,
tan dulces como amargas son mis penas,
¿dó fuisteis? ¿dónde estáis, horas pasadas,
no en verdad para mí menos queridas
por haber sido un tiempo más gozadas?...

¿Qué me queda ya hoy en mi abandono
más que tristeza, y soledad, y llanto?
Hoy visto pobres y enlutadas ropas,
si galas antes y esplendentes trajes;
hoy no perfuman ya mi cabellera
los ungüentos fragantes de la Arabia,
y caen mis cabellos en desorden
sobre mi seno desolado y lacio.
¡Ay, oh Faón!... ¡Faón! ¡Luz de mis ojos,
de mi mente delicia soberana!...
Registrándolo todo, por doquiera
te busco ansiosa, como busca el rastro
un alerta lebre!... Hallo en el monte
la negra gruta donde tantas veces
enlazamos las almas y los labios,
y allí, en su fondo, la prensada yerba
con nuestras huellas todavía intactas:
encuentro la alameda dulce, umbrosa,
donde no existe un álamo tan sólo.

que á tí y á mí desconocernos pueda,
y en la umbría del bosque, entre rosales,
el lecho de hojas donde tú pasabas
en dormivela la ardorosa siesta,
tu cabeza en mi falda reposando:
hasta el ola yo encuentro, el ola misma,
que venía á morir á nuestras plantas
al caer de la tarde, cuando alegres
cruzábamos la playa retozando:
sólo no te hallo á tí, mas sí que te hallo,
que, sin verte, te veo por doquiera
y, sin hallarte, te hallo en todas partes.
Ser yo sin tí no es ya posible... A veces...
á veces me sucede que, dormida,
te siento junto á mí, te encuentro y toco,
con tu cuerpo quemándome mi cuerpo,
con tu carne incendiándome la carne,
mas despierto de pronto, y, loca entonces,
te busco, y me lamento... y llamo... y grito!...
No fué nunca más brava la pantera
al buscar los cachorros que le hurtaron.
Busco tu boca entonces, delirante,
para beber en ella con tu aliento
mi manantial de vida; mis febriles
trémulos labios van buscando á tientas
tus labios, nido de amorosos besos;
y mis brazos agito en el vacío
buscando un cuerpo que estrechar, y estrecho
tan sólo el aire en mi sensual locura,
y vencida... y convulsa... y destrozada,
cual cuerpo inerte caigo desplomada
sobre el estéril solitario tálamo
de mis noches eternas, por tí, oh Diosa,
por los Dioses, por todos olvidada!...

Diosa del Erix, ¡me enciendo viva!
Diosa del Erix, vivir no puedo
si no es con él y de él. ¡Ay! yo me abraso,

y ardo, y me abraso como si mi cuerpo
 sintiera envuelto con la roja veste
 teñida con la sangre del Centauro.
 Devora mis entrañas fuego intenso...
 Me abraso, ¡oh Venus!... ¡Yo me enciendo viva!...
 Fuego es mi seno, fuego son mis ojos,
 fuego arrojan mis carnes que se rajan.
 Sálvame de mí misma, oh Diosa amada
 del monte Erix, y entonces yo te ofrezco
 que á tus altares colgaré mi lira
 como ofrenda de amor y voto santo,
 y ya de entonces más, eternamente,
 por las gradas de mármol de tu templo
 verás de hinojos arrastrarse á Safo.
 Si tú me lo devuelves, tuya, oh Venus,
 tuya Safo será, tuyas sus horas,
 tuya en vida y en muerte... ¡Si no quieres
 volverme mi Faón, márame entonces!...

¡Oh mar, yo vengo á tí! ¡Oh mar, ya Safo
 sometida á los Dioses y al Oráculo,
 se ofrece á tí. La voz de la Sibila
 fijó ya mi destino, y con tus olas
 he de calmar el fuego que me enciende...
 ¿Es que la muerte me han de dar acaso?...
 ¿Es esta mi salud?... Si es esta, venga,
 ¡venga en buen hora!... Si á mi seno amante
 no ha de volver Faón, ¡salud, oh Parcas;
 Safo que va á morir, Safo os saluda!
 Ya que los Dioses mis lamentos no oyen,
 y ya que tú me fuiste ingrata, oh Venus,
 Safo acabó. ¡No más, no más el alma
 tenga fiebres de amor! ¡No más mis ojos
 vean la luz del sol; no más la vean!
 ¡Tu abismo ábreme, oh mar, y que tu seno
 mi tálamo y mi tumba á un tiempo sean!...

*(Safo sube precipitadamente á la roca, y desde lo alto, acom-
 pañándose de su lira, canta el siguiente)*

HIMNO Á VENUS

Venus que calmas las borrascas rudas,
 menos violentas, si el espacio agitan,
 que las airadas que en el fondo rugen
 del alma mía.

¡Oh Diosa Venus! que en tu carro vuelas
 rápidamente por la esfera límpida,
 oye en mis himnos el postrer lamento
 de mi agonía.

Cese tu saña, Citera hermosa,
 cesen ¡oh Venus! contra mí tus iras,
 torna á la amada sus felices sueños
 alegres días.

ó deja, Diosa, que en el mar rugiente
 halle sepulcro su fatal desdicha.
 Safo, tu esclava, redención no tiene.
 ¡Santa Afrodita! *

(Se arroja al mar.)

* El himno traducido por el Sr. Balaguer no existe en el
 manuscrito y ponemos en su lugar el que del original catalán
 tradujo el poeta castellano D. J. M. de Retes.

CAE EL TELÓN.

La escena al pie de la roca de Léucade, que
 avanza sobre el mar.

Safo.

*(Entra en escena examinando los sitios que la
 rodean.)*s

Este es el sitio, sí... la roca aquélla,
 y aquél también el mar que ha de tornarme
 el descanso perdido. La Sibila
 lo dijo ya... Su voz resuena
 aquí, en mi corazón, y aun la siento
 salir del ara santa, entre la densa
 oscuridad del templo. La Inspirada
 así me habló: - «Tu ardiente fuego, oh Safo,
 Léucade apagará. Bajo su peña
 extiende el Actium las azules olas
 que á Deucalión, de Pirra enamorado,
 devolvieron la paz que no encontraba.»

Así dijo el Oráculo, y sabida
 la voluntad suprema de los Dioses,
 pronta á intentar la peligrosa prueba,
 llega aquí Safo, á los destinos dócil...
 ¡Safo!... ¿Y es cierto?... ¿Soy aún Safo?... Aquélla
 de Lesbos esplendor, rival de Alceo
 en las discretas justas de la lira,
 y en las artes de amor luz y maestra?..
 No soy la Safo aquella, no. Vosotras,
 oh mujeres de Lesbos, las que un día
 no sin crimen amé, Cydno la blanca,
 más blanca que la leche, Athys la rubia,
 como la miel dorada, y tú, Corina,
 la que mi goce y mi delicia fuiste,
 ya hechizos no tenéis para hechizarme,
 ni para mí tenéis, hijas de Pira,
 esa belleza que al mortal encanta,
 pues ya ni el alma enamorada os mira,

ni ya mi lira adormecida os canta.

Hoy vivo sólo de él. Su pensamiento
mi pensamiento nutre. En todas partes
lo veo y siento, y por doquier su nombre
oigo sonar, su nombre amado y dulce
como es la luz amada de los ojos
y como es dulce al paladar el néctar.
Vuelve á mis brazos, ¡oh Faón! Huyeron,
cuando huiste tú de ellos, mis venturas,
cual hojas leves que arrebató el Noto
dejando el tronco despojado y nudo.
Hoy me lamento y lloro en las cenizas
de mi perdido amor, Faón, y vivo,
pasado ya el naufragio de mi vida,
porque estoy condenada por los Dioses
sólo á vivir de tí y de tus memorias,
que incendian, muchas veces, de repente,
el pecho que las nutre y que las ama,
como en un gavillero el Euro indócil
lanza y atiza la candente llama.

¡Ay, oh Faón! Hoy vives de mis brazos
alejado, y también de mis amores,
en la comarca que rocía el Etna
con su lluvia de fuego, y yo me abraso
con más fuego, con más, que el Etna tiene.
¡Ay, Faón! Las mujeres de Sicilia
ya sé que sólo por tu amor alientan,
ya sé que viven de tu amor tan sólo,
y que en derredor de él vuelan y giran
amando en tí lo que jamás hallaron
en hombre alguno de mujer nacido,
goces inmensos, dichas sazonadas,
y coloquios ardientes, y venturas,
y deliquios de amor desconocidos.
Ya sé que te aman como saben sólo
las sirvientas de Venus Afrodita...
¿Cómo no amarte, cómo, si en tí encuentran
lo que, encontrando en mí, tú te llevaste?
¿Cómo no amarte, cómo, si en Sicilia,
tú vives sólo y piensas, sientes y amas,
con el alma que á Safo arrebataste?...

Y en tanto yo aquí vivo del recuerdo
de dulces tiempos ya pasados.
Eran las deliciosas tardes del templado,
del pomífero otoño, cuando el mundo
parece revivir con nuevas galas
de un estío fugaz; y era, entre todas,
una tarde que nunca, nunca, nunca
mi mente ha de olvidar. El sol huía

purpurándolo todo: entre las rocas
hervía el mar: cruzaban el espacio
con tierno arrullo fugitivos besos:
por la alameda trinadoras aves
sus melódicos cantos esparcían:
todo era dulce y bello, el sol en púrpura,
candente el cielo, perfumando el aire,
el horizonte en fuego, y yo en tus brazos!
Fué el día aquel de nuestros esponsales,
y fué el día en que Safo, en su derroche
de crímenes y goces prostituida,
y en el cieno revuelta, por tus besos
redentores se alzaba redimida.

¡Triste de mí que hoy sola, abandonada,
como un cuerpo sin sombra errante vago
por el yermo camino de mi vida!...
¡Triste de mí!... ¡Si al menos, por ser sombra,
me hubiesen arrancado el pensamiento
los Dioses inmortales!... Con mis penas
yo vivo y mi dolor, sola en mis largas
eternas noches sin reposo y sueño,
y sola con recuerdos que me queman!
Hasta tú misma, oh Venus Afrodita,
á Safo abandonaste, pobre Safo
mil veces más perdida y miserable
que el triste Prometeo en sus montañas...
¡Mil veces más, que, al menos, Prometeo,
No se roe á sí mismo las entrañas!

Cierro á veces mis ojos, y mi vida
pasar veo ante mí... veo mi infancia
como manso arroyuelo serpenteante
que tranquilo discurre por los prados...
Mi juventud, después, como torrente
cenagoso que arrasa monte y valle...
Allí, en la oscuridad, mi primer crimen,
misterioso y furtivo, que á otros muchos
origen dió, en el lecho clandestino
del adulterio; y ya, después, la insana
sensualidad y el báquico desorden
de las lesbianas voluptuosas fiestas.
Allí me creo aún, torpe Bacante,
mis besos prodigando y mis caricias,
mi cabellera destrenzada al viento,
mi túnica inhonesta desceñida,
con todos y con todas amorosa,
sin velo y sin pudor, teniendo en brazos
á mi Corina, nunca más hermosa,
y viendo allí, de la olorosa cera
á la chispeante luz, y de la mesa
del saturnal festin danzando en torno,

á la bastarda multitud de hetairas
pasar alegres con sus vestes sueltas,
desnudas con sus gasas transparentes,
en turba loca y en montón revueltas.

¡Pero ya todo pasa! ¡De las fiestas
ya el eco se perdió!... Safo la hetaira
murió para dar vida á la otra Safo,
la Safo de Faón, que, mariposa
de alas lucientes y colores gayos,
impura ayer, mas hoy purificada,
dejando su crisálida en los lodos,
al cielo se remonta inmaculada.
Desde entonces me encuentro renacida
en nuevo sér, y me hallo entre tus brazos,
¡oh Faón! de mis culpas redimida,
viviendo de mi amor más que del aire,
que es el amor, no el aire quien da vida.

¿Te acuerdas, oh Faón, dime, te acuerdas
de mi amor?... ¡De mi amor!... No, no, del
nuestro,
de nuestra dulce vida embriagadora,
los dos viviendo en uno, confundidos
el pensamiento y sér, tú más amante
cuanto yo más y más enamorada.
¿Te acuerdas, di?... Las siestas en la umbría,
de la cigarra el soporoso canto,
las brisas aromadas, de las aves
el ruiñeñor dulce, de la luna
los rieles en la mar, los matutinos
paseos por la playa al sol ardiente,
no en verdad tan ardiente cual del alma
la enamorada cálida corriente.

Lo que entonces creías, yo creía;
lo que pensabas tú, yo lo pensaba;
do tus ojos fijabas, yo los míos
fijaba, no para mirar contigo,
tan sólo por seguir el surco abierto,
la vía luminosa de tus ojos.
Viviendo yo de tí y en tí viviendo,
amoríos en flor doquier sembramos
de nosotros en pos doquier dejamos,
como surco de blancas lucecillas,
como estela de amor, y como ejemplo
de futuras mesnadas de amadores,
la cámara en que holgamos hecha un templo,
embalsamado el aire en que vivimos,
iriscentes de luz, de amor, de vida,
los sitios que cruzamos, y la tierra
que hollaron nuestros pies, embellecida.

Mas ¡ay! también pasaron, cual los otros,
los instantes aquellos de ventura.
Horas de amor serenas, horas dulces,
tan dulces como amargas son mis penas,
¿dó fuisteis? ¿dónde estáis, horas pasadas,
no en verdad para mí menos queridas
por haber sido un tiempo más gozadas?...

¿Qué me queda ya hoy en mi abandono
más que tristeza, y soledad, y llanto?
Hoy visto pobres y enlutadas ropas,
si galas antes y esplendentes trajes;
hoy no perfuman ya mi cabellera
los ungüentos fragantes de la Arabia,
y caen mis cabellos en desorden
sobre mi seno displaciente y lacio.
¡Ay, oh Faón!... ¡Faón! ¿Luz de mis ojos,
de mi mente delicia soberana!...
Registrándolo todo, por doquiera
te busco ansiosa, como busca el rastro
un alerta lebre... Hallo en el monte
la negra gruta donde tantas veces
enlazamos las almas y los labios,
y allí, en su fondo, la prensada yerba
con nuestras huellas todavía intactas:
encuentro la alameda dulce, umbrosa,
donde no existe un álamo tan sólo
que á tí y á mi desconocernos pueda,
y en la umbría del bosque, entre rosales,
el lecho de hojas donde tú pasabas
en dormivela la ardorosa siesta,
tu cabeza en mi falda reposando:
hasta el ola yo encuentro, el ola misma,
que venía á morir á nuestras plantas
al caer de la tarde, cuando alegres
cruzábamos la playa retozando:
sólo no te hallo á tí, mas sí que te hallo
que, sin verte, te veo por doquiera
y, sin hallarte, te hallo en todas partes.
Ser yo sin tí no es ya posible... A veces...
á veces me sucede que, dormida,
te siento junto á mí, te encuentro y toco,
con tu cuerpo quemándome mi cuerpo,
con tu carne incendiándome la carne,
mas despierto de pronto, y, loca entonces,
te busco, y me lamento... y llamo... y grito!...
No fué nunca más brava la pantera
al buscar los cachorros que le hurtaron.
Busco tu boca entonces, delirante,
para beber en ella con tu aliento
mi manantial de vida; mis febriles

trémulos labios van buscando á tientas
tus labios, nido de amorosos besos;
y mis brazos agito en el vacío
buscando un cuerpo que estrechar, y estrecho
tan sólo el aire en mi sensual locura,
y vencida... y convulsa... y destrozada,
cual cuerpo inerte caigo desplomada
sobre el estéril solitario tálamo
de mis noches eternas, por tí, oh Diosa,
por los Dioses, por todos olvidada!...

Diosa del Erix, ¡me enciendo viva!
Diosa del Erix, vivir no puedo
si no es con él y de él. ¡Ay! yo me abraso,
y ardo, y me abraso como si mi cuerpo
sintiera envuelto con la roja veste
teñida con la sangre del Centauro.
Devora mis entrañas fuego intenso...
Me abraso, ¡oh Venus!... ¡Yo me enciendo
viva!...

Fuego es mi seno, fuego son mis ojos,
Fuego arrojan mis carnes que se rajan.
Sálvame de mí misma, oh Diosa amada
del monte Erix, y entonces yo te ofrezco
que á tus altares colgaré mi lira
como ofrenda de amor y voto santo,
y ya de entonces más, eternamente,
por las gradas de mármol de tu templo

verás de hinojos arrastrarse á Safo.
Si tú me lo devuelves, tuya, oh Venus,
tuya Safo será, tuyas sus horas,
tuya en vida y en muerte... ¡Si no quieres
volverme mi Faón, márame entonces!...

¡Oh mar, yo vengo á tí! ¡Oh mar, ya Safo
sometida á los Dioses y al Oráculo,
se ofrece á tí. La voz de la Sibila
fijó ya mi destino, y con tus olas
he de calmar el fuego que me enciende...
¿Es que la muerte me ha de dar acaso?...
¿Es esta mi salud?... Si es esta, venga,
¡venga en buena hora!... Si á mi seno amante
No ha de volver Faón, ¡salud, oh Parcas;
Safo que va á morir, Safo os saluda!
Ya que los Dioses mis lamentos no oyen,
y ya que tú me fuiste ingrata, oh Venus,
Safo acabó. ¡No más, no más el alma
tenga fiebres de amor! ¡No más mis ojos
vean la luz de sol; no más la vean!
¡Tu abismo ábreme, oh mar, y que tu seno
mi tálamo y mi tumba á un tiempo sean!...

(Safo sube precipitadamente á la roca, y desde
lo alto, acompañándose de su lira, canta el
siguiente).

Antonio Zozaya (1892). Safo. En *El Tiempo Ilustrado*, tomo I, núm. 29.

Safo

1. Diana, tras lenta marcha, su diadema
2. hunde en el ancho mar; amante y sola,
3. Safo lanza al espacio, apasionado
4. canto sublime.
-
5. -'Pálida cual la cera, por mis venas
6. corre fuego sutil; el sudor frío
7. báñame temblorosa, espesa nube
8. vela mis ojos.
-
9. 'Vénus eterna de dorado carro,
10. hija de Jove que volaste al éter,
11. ¡Ven á escanciar en copas de rubíes
12. néctar de amores'.
-
13. Safo enmudece; el genio de la noche
14. aduermela por fin; la frente inclina;
15. el aura, entre sus labios, silenciosa
16. fíngela un beso.

SAFO.

Diana, tras lenta marcha, su diadema
hunde en el ancho mar; amante y sola,
Safo lanza al espacio, apasionado
canto sublime.

- 'Pálida cual la cera, por mis venas
corre fuego sutil; el sudor frío.
báñame temblorosa, espesa nube
vela mis ojos.

- 'Vénus eterna de dorado carro,
hija de Jove que volaste al éter,
¡Ven á escanciar en copas de rubíes
néctar de amores'.

Safo enmudece; el genio de la noche
aduermela por fin; la frente inclina;
el aura, entre sus labios, silenciosa
fíngela un beso.

Al partir

1. Vas á partir, mi angelical María,
2. y al escuchar mi tierna despedida,
3. siento en el pecho atroz melancolía
4. y queda el alma de dolor transida.
5. ¡Vas á partir! y en tu fatal ausencia,
6. ¿cómo, niña, tus gracias olvidar?
7. Yo no puedo vivir sin tu presencia....
8. me hace falta tu dúlcido mirar.
9. Dime por qué te alejas, niña hermosa,
10. de mi ser que te adora con delirio?
11. ¿Qué, no contemplas la mi faz llorosa
12. que te revela mi fatal martirio?
13. ¿Qué, no veré ya más de tu semblante
14. esa sonrisa dulce y expresiva,
15. y de tus ojos esa luz radiante
16. con que tu ser mi corazón cautiva?
17. Yo guardaré las flores que me diste
18. como un grato recuerdo de ternura,
19. sobre ellas verteré mi llanto triste
20. y exhalaré suspiros de amargura.
21. A Dios le pediré con toda el alma
22. que vuelvas pronto á mis amantes brazos,
23. y así recobre su perdida calma
24. mi pobre corazón hecho pedazos.



Al partir.

Vas á partir, mi angelical María,
y al escuchar mi tierna despedida,
siento en el pecho atroz melancolía
y queda el alma de dolor transida.

¡Vas á partir! y en tu fatal ausencia,
¿cómo, niña, tus gracias olvidar?
Yo no puedo vivir sin tu presencia....
me hace falta tu dúlcido mirar.

Dime por qué te alejas, niña hermosa,
de mi ser que te adora con delirio?
¿Qué, no contemplas la mi faz llorosa
que te revela mi fatal martirio?

¿Qué, no veré ya más de tu semblante
esa sonrisa dulce y expresiva,
y de tus ojos esa luz radiante
con que tu ser mi corazón cautiva?

Yo guardaré las flores que me diste
como un grato recuerdo de ternura,
sobre ellas verteré mi llanto triste
y exhalaré suspiros de amargura.

A Dios le pediré con toda el alma
que vuelvas pronto á mis amantes brazos,
y así recobre su perdida calma
mi pobre corazón hecho pedazos.

María Concepción Jáuregui.

HABLA SAFO DE SUS TRES AMORES.

I

¡Yo te adoro, sacra lira! De tus cuerdas
Vuela el pájaro gentil de la armonía:
Es el ave de la dulce nota eólica,
Que las almas soñadoras acaricia.
Todo dices ¡oh melómana! en tus músicas!
Cual los cánticos de una alma alabastrina
Alfombrando las baldosas de los templos
Con sus dulces y apacibles perlas rítmicas,
Tú seduces y enamoras. Con sus notas
Va arrullando tu canción sedosa y mística,
Cuando el eco de tu voz rueseñorea
En tus plácidas plegarias matutinas;
O retumbas, como el trueno, y asemejas
De los cielos la tonante voz olímpica;
La tonante voz que suena, estremeciendo
De la tierra las entrañas encendidas,
Cuando en la hora tenebrosa del castigo
Baja el rayo de la cólera divina.
Tú remedas los susurros del sollozo,
El desgrane veranero de las risas,
El estrépito laurino del aplauso,
Y la frase nebulosa de la envidia.
Eres bélica: tú alientas al guerrero.
Tú sondeas el abismo, pitonisa:
El abismo de los tiempos ignorados
En que estragos hecatómbicos germinan.
Vibran besos en tus dulcides bordones:
Ora besos maternos, de las niñas
En los labios inviolados, ora besos
De flotantes cabelleras purpurinas,
Que se extienden y calcinan y devoran
En famélicos incendios de lascivia.

Entro alegre en el combate. Llevo el triunfo
En las cuerdas vibradoras de mi lira!
Ya está Alceo, el aristócrata, esparciendo
La epopeya de sus voces en la liza.
Y la Pama, que sus cien trompetas suena,
Y en el suelo, las coronas esparcidas,
Y en la bella apoteosis del vidente
El fulgor de las antorchas encendidas!...
Pero llego... y camudecen... y me aplauden,
Y enloquecen con mis gratas armonías...
Las triunfales marchas suenan, y se escucha
El reguero melodioso de mis rimas!
Y son más las guirnaldas, y se posan,
So la luz de las antorchas encendidas,
Como verdes mariposas, los laureles,
En la curva de tus brazos, lira mía!

Ven, y entrégate, hechicera! Dame todos
Tus tesoros opulentos, sacra lira!
No me niegues, adorada, no me niegues,
En la grama de tus cántigas divinas,
Ni la nota de apagado terciopelo
Con que triste y melancólica suspiras.
Que yo muera de pasión entre tus brazos,
Con el fuego abrasador de tus caricias,
Con mis labios en tus labios melodiosos,
En los últimos espasmos de mi vida!

II

Oh vírgenes de Lesbos!... Adoradas
Y encantadoras vírgenes! Vosotras
Prendéis en el fanal de mi pupila
Esa vívida hambre de las diosas!

Qué fulgentes los ortos de mi dicha
 Cuando os veo venir; cuando radiosas,
 El perfume esparcís de las praderas;
 Cuando, á su paso, vuestros pies enfloran;
 Cuando bajan en densos espirales,
 Del cabello, las víboras, que enroscan
 Sus anillos de seda en vuestro cuello:
 Esas ávidas víboras que flotan
 Como oscuros afluentes del Cocito,
 O cual rayos de una alba esplendorosa,
 Buscando sobre el seno palpitante
 La miel de Hymeto en la colmena roja.

Athis divina! Que se encienda mi alma
 En la risa de luz que hay en tu boca,
 Y que es rayo auroral que va jugando
 En los pétalos frescos de una rosa.
 Que me envuelva tu pelo rubio, como
 Un áureo manto real! Y que á la sombra
 De tu pestaña crespa, Amor encienda
 En tus cólicos ojos sus auroras;
 En tus ojos azules como el Actium,
 Y como el Etna, ardientes!....

Tú, Anactoria,
 Que enloqueces mi mente! Tú, el ensueño
 Del alma ambicionado.... De tu boca,
 Riega sobre la mía la cascada
 De tus Ígnicos besos!

Venid todas,
 Bellas hijas de Píra!.... Ven Gyrina,
 La del mohín lascivo.... Ven, Andrómeda!
 Timas, Nais.... volad! Volad! Que escancie
 La madre del Amor en nuestras copas
 Sus embriagantes vinos!.... Que se tiñan
 Los auríferos bordes y las rosas
 De vuestros grasos labios encendidos,
 Ensangrienten la tez de sus corolas!
 Matadme, delirantes!....

Ven, Corina,
 Hazme que pruebe de tu miel sabrosa!
 Ponme borracho de deleite.... Déjame
 Con mis sedientos labios en la copa!

Y tú, mi Cydno, ¡mi adorada Cydno!
 Blanca, como el plumón de la garzota,
 Como la espuma que envolvió á Citeres
 En pañales de tull!.... Ya la zozobra
 De nuestras gratas expansiones íntimas
 Me agita el corazón, é hirviendo, azota
 Mi sangre las arterias. Haz que sea,
 Por el amor, mi sangre abrasadora,
 Mar de olaje bravo, mar de lava,
 Que se estrella en sus cárceles de roca,
 Y levanta vorágines y escupe
 A los cielos la espuma de su cólera!

Llegad presto, queridas! El deseo
 Con sus puntas eléctricas me toca.
 Me parece que os tengo entre mis brazos,
 Que vuestras carnes con mis carnes rozan,
 Que un aliento caldeado me enloquece,
 En un pujante resollar de forja,

Y que son vuestros senos, pebeteros
 De eróticos perfumes se evaporan!
 Volad, hijas de Zeus!.... que ya siento
 Calcinarse las frases en mi boca;
 Mi lengua se entumece, y es mi labio
 Un páramo. La Angustia, sudorosa,
 Me aprieta el corazón, tiembla en mis carnes,
 Me estruja la garganta y se sofoca!....
 Venid á refrescar este desierto
 De mis áridos labios con las pomas
 Humedosas de miel de vuestros pechos!
 Que vuestras carnes, en sus tibias combas,
 Cual los poros sutiles de los pétalos,
 Dan al insecto su embriaguez de aromas,
 Me den á mí su seductor perfume....
 ¡Toda la esencia de sus flores todas!
 ¡Todo el dulce rocío de sus cálices!
 ¡Todo el grato licor de sus corolas!
 Y dormirme, ebria ya!.... siempre soñando
 Con otro goce más!.... Que me aprisionan
 Otros brazos mejores, y otros ojos
 Más fúlgidos me queman.... Y en las ondas
 Del piélago supremo, en los arrullos
 Del abrasante amor, sentir ansiosa
 La divina epilepsia del deleite,
 Con avidez frenética de loca!....

Venid! Que ya mi coñidor descende!
 Mi túnica está suelta; ya pregona
 La pasión delirante!.... Me parece
 El mareo sentir de vuestras rondas,
 ¡Oh lúbricas hetairas!.... Vuestro pelo,
 En viperina contorsión, retoza
 En los rápidos giros de la danza....
 Y las sedañas vestes en la alfombra....
 Y la gloriosa seducción sin velos
 Que vuestros regios cuerpos aureola....
 Y los senos recónditos que emanan
 Árbigas esencias voluptuosas....
 Y los besos que sangran.... y las sangres,
 Embriagantes y dulces, más que rojas!....
 Y la estrechez gratisima.... y el lánguido
 Desmayo de la dicha enervadora....
 Y el hondo frenesí que al reino vuela
 Donde tiene el Delirio su corona!....

III

No me huyas, Faón, no me huyas!
 Me devoran las llamas del pecho,
 Y consúmenso allí mis entrañas
 En el fuego voraz del incendio.
 No le prestes oído á la Envidia;
 Dí, si te habla de mí: no lo creo!
 Aún pudiera llevarte, amor mío,
 Al divino país del Ensueño
 En el lindo bajel de mi arrullo
 O en el ala fugaz de mis besos.
 La calumnia me clava sus dardos;
 No le creas, Faón. Ven, mi dueño.
 Y no temas que hiele tus labios
 Con la baba glacial del decrepito.
 Aún está mi cabeza enhestada;
 Para mí, no ha llegado el Invierno;
 Todavía en mi alma serena

han caído los copos de hielo.
 me ha puesto su gorro la escarcha,
 es un sándalo negro el cabello;
 en mi fresca mejilla, esparcidas,
 ades fingen las hebras del ébano.

¡Oh Faón! No me huyas! Tú sólo
 e mi amor y mi vida eres dueño.
 n el suelo, dormida está el arpa;
 ada sabe la pobre del plectro;
 en oscuro rincón ella tiene
 a postura yacente de un muerto.
 s que Amor me aniquila y me abrasa;
 en sus vívidas crenchas de fuego,
 -Mariposas de armónicos giros—
 an quemado sus alas mis versos.
 las pobres hetairas desnudas!...
 is bacantes de ayer!... las detesto!
 unque vengan á mi desceñidos
 us flotantes cendales abiertos,
 or do vense pasar calofríos
 n la cálida piel de los miembros;
 unque esté para mí la Lujuria
 on sus manos quemando el incienso;
 unque rieguen su sangre las viñas
 haya ardores de bestia en los cielos...
 lo reviven los goces en mi alma,
 en el tórrido altar de mi seno
 a el Deleite no prende sus cirios,
 si se manchan las losas del templo.
 a me espanta la orgia! Sus ósculos
 a no son para mí: no los quiero.
 esa roja pupila está en llamas,
 es el rojo mirar del avernal...
 El olvido quisiera!... ¡el olvido!
 humedece mis labios, Leteo!
 Oh Latófagos! Dame ese fruto!
 El que dicen que es grato beleño!
 Que no vea hacia atrás mi pupila!
 Que se horren las sombras de Lesbos!
 Que no venga á alumbrar panteones
 esa pálida luz del recuerdo!

Ya se va! Ya se va!... La barquilla
 Con sus velas tendidas al viento,
 Resbalando en las ondas, se mira
 Como un pájaro blanco á lo lejos...
 Austro fiero, tronchad esos mástiles!
 Poseidón, atajad el velero!
 El velero que va, fugitivo,
 Estelando los mares inmensos!
 Tú, Afrodita, ¡mi madre! no dejes
 Que se burle de mí!... tengo miedo
 De ese buitre feroz que implacable,
 Va clavando su garra en mi pecho.
 Me dijiste: verás, y no he visto!
 Ofreciste á mis manos el cetro,
 Y soy sierva infeliz, y me mata
 Con su torva mirada el Desprecio.
 Nadie sufre cual yo! Ni en su roca
 Pudo tanto sufrir Prometeo;
 Ni en sus áridas peñas Andrómeda,
 Ni las llidas furias de Preto,
 Ni el Titán angustiado, ni Marsias
 De dolores y envidias muriendo!
 Dame una égida, madre, y ampárame!
 Que no abrasen las llamas mi seno!
 En tu carro de blancas palomas,
 Tú me puedes llevar á mi cielo.
 Que yo tengo mi Olimpo en sus brazos;
 Y es Olimpo de luz, como el vuestro.
 ¡Que allí beba mi néctar de diosa
 En el rico festín de sus besos!...

Pero nada!... Te vas, esperanza!
 Ya no veo las luces del puerto,
 Ni la barca que va fugitiva
 Estelando los mares inmensos...
 Con la espuma se borda el escollo,
 Son pesadas las alas del viento,
 Pasa el filo del rayo en la nube,
 Y rodando en los aires va el trueno...
 Ya me espera mi negra barquilla,
 La barquilla de viajes eternos...
 Ya en los fieros abismos sombríos
 Me preparan el último lecho...

SANTIAGO ARGÜELLO

Habla Safo de sus tres amores

I

1. ¡Yo te adoro, sacra lira! De tus cuerdas
2. Vuela el pájaro gentil de la armonía:
3. Es el ave de la dulce nota eólica,
4. Que las almas soñadoras acaricia.
5. Todo dices ¡oh melómana! en tus músicas!
6. Cual los cánticos de una alma alabastrina
7. Alfombrando las baldosas de los templos
8. Con sus dulces y apacibles perlas rítmicas,
9. Tú seduces y enamoras. Con sus notas
10. Va arrullando tu canción sedeña y mística,
11. Cuando el eco de tu voz rui señorea
12. En tus plácidas plegarias matutinas;
13. Ó retumbas, como el trueno, y asemejas
14. De los cielos la tonante voz olimpica;
15. La tonante voz que suena, estremeciendo
16. De la tierra las entrañas encendidas,
17. Cuando en la hora tenebrosa del castigo
18. Baja el rayo de la cólera divina.
19. Tú remedas los susurros del sollozo,
20. El desgrane veranero de las risas,
21. El estrépito laurino del aplauso,
22. Y la frase nebulosa de la envidia.
23. Eres bélica: tú alientas al guerrero.
24. Tú sondeas el abismo, pitonisa:
25. El abismo de los tiempos ignorados
26. En que estragos hecatómbicos germinan.
27. Vibran besos en tus dúlcidos bordones:
28. Ora besos maternos, de las niñas
29. En los labios inviolados; ora besos
30. De flotantes cabelleras purpurinas,
31. Que se extienden y calcinan y devoran
32. En famélicos incendios de lascivia.
33. Entro alegre en el combate. Llevo el triunfo
34. En las cuerdas vibradoras de mi lira!
35. Ya está Alceo, el aristócrata, esparciendo
36. La epopeya de sus voces en la liza.
37. Y la Fama, que sus cien trompetas suena,
38. Y en el suelo, las coronas esparcidas,
39. Y en la bella apoteosis del vidente
40. El fulgor de las antorchas encendidas!....
41. Pero llego....y enmudecen....y me aplauden,
42. Y enloquecen con mis gratas armonías....
43. Las triunfales marchas suenan, y se escucha
44. El reguero melodioso de mis rimas!
45. Y son mías las guirnalda, y se posan,
46. So la luz de las antorchas encendidas,
47. Como verdes mariposas, los laureles,
48. En la curva de tus brazos, lira mía!

49. Ven, y entrégate, hechicera! Dame todos
50. Tus tesoros opulentos, sacra lira!
51. No me niegues, adorada, no me niegues,
52. En la gama de tus cántigas divinas,
53. Ni la nota de apagado terciopelo
54. Con que triste y melancólica suspiras.
55. Que yo muera de pasión entre tus brazos,
56. Con el fuego abrasador de tus caricias,
57. Con mis labios en tus labios melodiosos,
58. En los últimos espasmos de mi vida!

II

59. Oh vírgenes de Lesbos!.... Adoradas
60. Y encantadoras vírgenes! Vosotras
61. Prendéis en el fanal de mi pupila
62. Esa vívida lumbre de las diosas!
63. Qué fulgentes los ortos de mi dicha
64. Cuando os veo venir; cuando radiosas,
65. El perfume esparcís de las praderas;
66. Cuando, á su paso, vuestros pies enfloran;
67. Cuando bajan en densos espirales,
68. Del cabello, las víboras, que enroscan
69. Sus anillos de seda en vuestro cuello:
70. Esas ávidas víboras que flotan
71. Como oscuros afluentes del Cocito,
72. Ó cual rayos de una alba esplendorosa,
73. Buscando sobre el seno palpitante
74. La miel de Hymeto en la colmena roja.
75. Athis divina! Que se encienda mi alma
76. En la risa de luz que hay en tu boca,
77. Y que es rayo auroral que va jugando
78. En los pétalos frescos de una rosa.
79. Que me envuelva tu pelo rubio, como
80. Un áureo manto real! Y que á la sombra
81. De tu pestaña crespa, Amor encienda
82. En tus célicos ojos sus auroras;
83. En tus ojos azules como el Actium,
84. Y como el Etna, ardientes!....
85. Tú, Anactoria,
86. Que enloqueces mi mente! Tú, el ensueño
87. Del alma ambicionado.... De tu boca,
88. Riega sobre la mía la cascada
89. De tus ígnicos besos!
90. Venid todas,
91. Bellas hijas de Pira!.... Ven Gyryna,

92. La del mohín lascivo.... Ven, Andrómeda!
93. Timas, Naís.... volad! Volad! Que escancie
94. La madre del Amor en nuestras copas
95. Sus embriagantes vinos!.... Que se tiñan
96. Los auríferos bordes y las rosas
97. De vuestros grasos labios encendidos,
98. Ensangrienten la tez de sus corolas!
99. Matadme, delirantes!....
100. Ven, Corina,
101. Hazme que pruebe de tu miel sabrosa!
102. Ponme borracho de deleite.... Déjame
103. Con mis sedientos labios en la copa!
104. Y tú, mi Cydno, ¡mi adorada Cydno!
105. Blanca, como el plumón de la garzota,
106. Como la espuma que envolvió á Citeres
107. En pañales de tul!.... Ya la zozobra
108. De nuestras gratas expansiones íntimas
109. Me agita el corazón, é hirviendo, azota
110. Mi sangre las arterias. Haz que sea,
111. Por el amor, mi sangre abrasadora,
112. Mar de olaje bravío, mar de lava,
113. Que se estrella en sus cárceles de roca,
114. Y levanta vorágines y escupe
115. A los cielos la espuma de su cólera!
116. Llegad presto, queridas! El deseo
117. Con sus puntas eléctricas me toca.
118. Me parece que os tengo entre mis brazos
119. Que vuestras carnes con mis carnes rozan,
120. Que un aliento caldeado me enloquece,
121. Con un pujante resollar de forja,
122. Y que son vuestros senos, pebeteros
123. Do eróticos perfumes se evaporan!
124. Volad, hijas de Zeus!... que ya siento
125. Calcinarse las frases en mi boca;
126. Mi lengua se entumece, y es mi labio
127. Un páramo. La Angustia, sudorosa,
128. Me aprieta el corazón, tiembla en mis
carnes,
129. Me estruja la garganta y se sofoca!....
130. Venid á refrescar este desierto
131. De mis áridos labios con las pompas
132. Humedosas de miel de vuestros pechos!
133. Que vuestras carnes, en sus tibias combas,
134. Cual los poros sutiles de los pétalos,
135. Dan al insecto su embriaguez de aromas,
136. Me den á mi su seductor perfume....
137. ¡Toda la esencia de sus flores todas!
138. ¡Todo el dulce rocío de sus cálices!
139. ¡Todo el grato licor de sus corolas!
140. Y dormirme, ebria ya!.... siempre soñando
141. Con otro goce más!.... Que me aprisionan
142. Otros brazos mejores, y otros ojos
143. Más fúlgidos me queman.... Y en las ondas
144. Del piélago supremo, en los arrullos
145. Del abrasante amor, sentir ansiosa
146. La divina epilepsia del deleite,
147. Con avidez frenética de loca!...
148. Venid! Que ya mi ceñidor desciende!
148. Mi túnica está suelta; ya pregona
149. La pasión delirante!.... Me parece
150. El mareo sentir de vuestras rondas,
151. ¡Oh lúbricas hetairas!.... Vuestro pelo,
152. En viperina contorsión, retoza
153. En los rápidos giros de la danza....
154. Y las sedeñas vestes en la alfombra....
155. Y la gloriosa seducción sin velos
156. Que vuestros regios cuerpos aureola....
157. Y los senos recónditos que emanan
158. Arábigas esencias voluptuosas....
159. Y los besos que sangran.... y las sangres,
160. Embriagantes y dulces, más que rojas!....
161. Y la estrechez gratísima... y el lánguido
162. Desmayo de la dicha enervadora....
163. Y el hondo frenesí que al reino vuela
164. Donde tiene el Delirio su corona!....
- ### III
166. No me huyas, Faón, no me huyas!
167. Me devoran las llamas del pecho,
168. Y consúmense allí mis entrañas
169. En el fuego voraz del incendio.
170. No le prestes oído á la Envidia;
171. Di, si te habla de mí: no lo creo!
172. Aún pudiera llevarte, amor mío,
173. Al divino país del Ensueño
174. En el lindo bajel de mi arrullo
175. Ó en el ala fugaz de mis besos.
176. La calumnia me clava sus dardos;
177. No le creas, Faón. Ven, mi dueño.
178. Y no temas que hiele tus labios
179. Con la baba glacial del decrepito.
180. Aún está mi cabeza enhestada;
181. Para mí, no ha llegado el Invierno;
182. Todavía en mi alma serena
183. No han caído los copos de hielo.
184. Ni me ha puesto su gorro la escarcha,
185. Y es un sándalo negro el cabello;
186. Y en mi fresca mejilla, esparcidas,

187. Redes fingen las hebras del ébano.
 188. ¡Oh Faón! No me huyas! Tú sólo
 189. De mi amor y mi vida eres dueño.
 190. En el suelo, dormida está el arpa;
 191. Nada sabe la pobre del plectro;
 192. Y en obscuro rincón ella tiene
 193. La postura yaciente de un muerto.
 194. Es que Amor me aniquila y me abrasa;
 195. Y En sus vívidas crenchas de fuego,
 196. -Mariposas de armónicos giros-
 197. Han quemado sus alas mis versos.
 198. las pobres hetairas desnudas!...
 199. Mis bacantes de ayer!.... las detesto!
 200. Aunque vengan á mi desceñidos
 201. Sus flotantes cendales abiertos,
 202. Por do vense pasar calofríos
 203. En la cálida piel de los miembros;
 204. Aunque esté para mí la Lujuria
 205. Con sus manos quemando el incienso;
 206. Aunque rieguen su sangre las viñas
 207. Y haya ardores de bestia en los cielos...
 208. No reviven los goces en mi alma,
 209. Y en el tórrido altar de mi seno
 210. Ya el Deleite no prende sus cirios,
 211. Ni se manchan las losas del templo.
 212. Ya me espanta la orgía! Sus ósculos
 213. Ya no son para mí: no los quiero.
 214. Esa roja pupila está en ¡llamas,
 215. Y es el rojo mirar del averno!...
 216. El olvido quisiera!... ¡el olvido!
 217. Humedece mis labios, Leteo!
 218. Oh Latófagos! Dame ese fruto!
 219. El que dicen que es grato beleño!
 220. Que no vea hacia atrás mi pupila!
 221. Que se borren las sombras de Lesbos!
 222. Que no venga á alumbrar panteones
 223. Esa pálida luz del recuerdo!
 224. Ya se va! Ya se va!... La barquilla
 225. Con sus velas tendidas al viento,
 226. Resbalando en las ondas, se mira
 227. Como un pájaro blanco á lo lejos...
 228. Austro fiero, tronchad esos mástiles!
 229. Poseidón, atajad el velero!
 230. El velero que va, fugitivo,
 231. Estelando los mares inmensos!
 232. Tú, Afrodita, ¡mi madre! no dejes
 233. Que se burle de mí!... tengo miedo
 234. De ese buitres feroz que implacable,
 235. Va clavando su garra en mi pecho.
 236. Me dijiste: verás, y no he visto!
 237. Ofreciste á mis manos el cetro,
 238. Y soy sierva infeliz, y me mata
 239. Con su torva mirada el Desprecio.
 240. Nadie sufre tal cual yo! Ni en su roca
 241. Pudo tanto sufrir Prometeo;
 242. Ni en sus áridas peñas Andrómeda,
 243. Ni las lívidas furias de Preto,
 244. Ni el Titán angustiado, ni Marsias
 245. De dolores y envidias muriendo!
 246. Dame una égida, madre, y ampárame!
 247. Que no abrasen las llamas mi seno!
 248. En tu carro de blancas palomas,
 249. Tú me puedes llevar á mi cielo.
 250. Que yo tengo mi Olimpo en sus brazos;
 251. Y es Olimpo de luz, como el vuestro.
 252. ¡Qué allí beba mi néctar de diosa
 253. En el rico festín de sus besos!....
 254. Pero nada!.... Te vas, esperanza!
 255. Ya no veo las luces del puerto,
 256. Ni la barca que va fugitiva
 257. Estelando los mares inmensos...
 258. Con la espuma se borda el escollo,
 259. Son pesadas las alas del viento,
 260. Pasa el filo del rayo en la nube,
 261. Y rodando en los aires va el trueno....
 262. Ya me espera mi negra barquilla,
 263. La barquilla de viajes eternos....
 264. Ya en los fieros abismos sombríos
 265. Me preparan el último lecho....

1. Sobre el opaco fulgor del cielo,
2. Tras de la harpía que se la roba,
3. Vuela, á horcajadas sobre una escoba,
4. La bruja núbil, blanca y sin velo.
5. Dejó la virgen la tibia alcoba
6. Y en las angustias del raudo vuelo,
7. Sus blancas manos hunde en el pelo
8. De la meguera que se corcova....
9. Crispa la vieja sus secas ancas,
10. Luce la joven sus carnes blancas,
11. Sus gruesos muslos, su seno en flor.
12. Mientras arriba revuela un buho
13. Y las dos brujas cantan á dúo
14. Las letanías del Tentador!



“LINDA MAESTRA!”

(AGUA FUERTE DE GOYA).

Sobre el opaco fulgor del cielo,
Tras de la harpía que se la roba,
Vuela, á horcajadas sobre una escoba,
La bruja núbil, blanca y sin velo.

Dejó la virgen la tibia alcoba
Y en las angustias del raudo vuelo,
Sus blancas manos hunde en el pelo
De la meguera que se corcova.....

Crispa la vieja sus secas ancas,
Luce la joven sus carnes blancas,
Sus gruesos muslos, su seno en flor.

Mientras arriba revuela un buho
Y las dos brujas cantan á dúo
Las letanías del Tentador!

JOSÉ JUAN TABLADA.

México, 1902.

II. Yo

1. Tengo el color de golondrina oscura,
2. sombríos los cabellos ondulantes,
3. y mis ojos ¡tan negros! son diamantes
4. en cuyas chispas la pasión fulgura.
5. Es urna de coral y esencia pura
6. mi boca, en que los besos palpitantes
7. buscan –cual pajarillos anhelantes-
8. de la tuya el calor y la dulzura.
9. Mi cuerpo es una sierpe tentadora,
10. y en el mórbido seno se doblaga
11. lánguidamente el cuello como un lirio.
12. ¿No es verdad que es tu Safo encantadora?
13. ¡Oh, ven! Y en este amor que a ti me entrega,
14. tú serás el Placer y yo el Delirio.

Yo

Tengo el color de golondrina oscura,
sombrios los cabellos ondulantes,
y mis ojos ¡tan negros! son diamantes
en cuyas chispas la pasión fulgura.

Es urna de coral y esencia pura
mi boca, en que los besos palpitantes
buscan, cual pajarillos anhelantes,
de la tuya el calor y la dulzura.

Mi cuerpo es una sierpe tentadora*,
y en el mórbido seno se doblaga
lánguidamente el cuello como un lirio.

¿No es verdad que es tu Safo encantadora?***
¡Oh, ven! Y en este amor que a ti me entrega,
¡tú serás el placer y yo el delirio!

XVII³³

XVII. La bestia

1. En lo más negro de aquel monte umbrío,
2. nuestro lecho, Faón, he preparado;
3. ¡de mi pecho el volcán se ha desbordado,
4. de la fiebre fatal ya siento el frío!
5. ¿No escuchas a lo lejos al sombrío
6. león, que con rugido apasionado
7. responde a la leona, en el callado
8. y hondo recinto de su amor bravío?
9. ¡Amémonos así! ¡Ven y desprende
10. de mi ajustada túnica tus lazos,
11. y ante mi seno tu pupila enciende!
12. ¡Es el amor que humilla y que deprava!
13. ¡No importa! Lleva a Safo entre tus brazos,
14. donde el loco placer la rinda esclava...

La bestia

En lo más negro de aquel monte umbrío,
nuestro lecho, Faón he preparado.
¡De mi pecho el volcán se ha desbordado,
de la fiebre fatal ya siento el frío!

¿No escuchas a lo lejos al sombrío
león, que con rugido apasionado
responde a la leona, en el callado
y hondo recinto de su amor bravío?

¡Amémonos así! Ven y desprende
de mi ajustada túnica los lazos,
y ante mi seno tu pupila enciende.

Es el amor que humilla y que deprava.
¡No importa! Lleva a Safo entre tus brazos,
¡donde loco, el placer la rinda esclava!

EL ADIOS DE "SAFO."

Pues bien, no te acompaño, más no puedo:
dejo rota por siempre la jornada:
mi senda está de abrojos erizada
y seguir adelante me da miedo.
Pasión espiritual ó tentadora,
dudo al dejarte solo en la partida,
si la que sufre es mi alma convertida
ó es acaso mi carne pecadora.
Que llevo por igual, con sangre impresos,
absorbiendo de un todo mi existencia,
tu cariño ideal en la conciencia
y tu amor voluptuoso hasta en los huesos.
Ausente, no estoy sola: viva llama
á mi pasión enardecida presta
tu incitante recuerdo.... ¡Aún me resta
el olor de tus rizos en tu cama!
¡El rayo de tus ojos centellea
en mi pupila azul, y siento el goce
que dejaba en mi ser tu ardiente roce,
que aún por mis venas sfilrase y serpea!
Y cuando el hecho mi cabeza toca,
dulce rumor se língen mis deseos,
rumores semejantes á gorjeos
que brotarán del nido de tu boca!
No acuses de traición á mi cariño
si cuanto más vehemente, más se aleja....
¿No ves que ya me voy poniendo vieja
y tú eres, mi amorado, casi un niño?
Me rebelo á pasar por la amargura,
más que la muerte, despiadada y fría,
de ver que, no muy lejos, vendrá el día
que no te brinde nada mi hermosura.
Tu persistente aún es mi consuelo:
aún vivirá algún tiempo en tu memoria:
cuando en amor se trunca alguna historia,
se arrian los rescoldos del anhelo.
Jamás olvides cuando en gruta ríña,
en tus locas enriedas desmayada,
á la gris claridad de la alborada
rodábamos los dos por la campiña.
Y eternamente tu memoria guarde
aquellas horas íntimas, secretas,
en que rubor sentían las violetas
al vernos tan unidos por la tarde.
Y no te desespere mi desvío,
nuestro amor no conviértas en tragedia;
aguarda tu final en la comedia,
como yo espero, resignada, el mío.
Por ti he sufrido mucho; al fin, me canso:
es la esclera fatigosa y larga,
y quiero relevarte de la carga
antes que lleguo el último desenso.
Al pensar que te dejo, desvarío
y corro hacia tus brazos, lo confieso...
pero ya es imposible... ¡Adiós!... un beso!...
«El último, en el cuello, dueño mío!»
MAXIMILIANO PICHARDO

El adiós de "Safo"

1. Pues bien, no te acompaño, más no puedo:
2. dejo rota por siempre la jornada:
3. mi senda está de abrojos erizada
4. y seguir adelante me da miedo.
5. Pasión espiritual ó tentadora,
6. dudo al dejarte solo en la partida,
7. si la que sufre es mi alma convertida
8. ó es acaso mi carne pecadora.
9. Que llevo por igual, con sangre impresos,
10. absorbiendo de un todo mi existencia,
11. tu cariño ideal en la conciencia
12. y tu amor voluptuoso hasta los huesos.
13. Ausente, no estoy sola: viva llama
14. á mi pasión enardecida presta
15. tu incitante recuerdo ... ¡Aún me resta
16. El olor de tus rizos en tu cama!
17. ¡El rayo de tus ojos centellea
18. en mi pupila azul, y siento el goce
19. que dejaba en mi ser tu ardiente roce,
20. que aún por mis venas fíltrase y serpea!
21. Y cuando el lecho mi cabeza toca,
22. dulce rumor se fingen mis deseos,
23. rumores semejantes á gorjeos
24. que brotaran del nido de tu boca!
25. No acuses de traidor á mi cariño
26. si cuanto más vehemente, más se aleja....
27. ¿No ves que ya me voy poniendo vieja
28. y tú eres, mi adorado, casi un niño?
29. Me rebelo á pasar por la amargura,
30. más que la muerte, despiadada y fría,
31. de ver que, no muy lejos, vendrá el día
32. que no te brinde nada mi hermosura.
33. Tu persistente afán es mi consuelo:
34. aún viviré algún tiempo en tu memoria:
35. cuando en amor se trunca alguna historia,
36. se avivan los rescoldos del anhelo.
37. Jamás olvides cuando en grata riña,
38. en tus locas caricias desmayada,
39. á la gris claridad de la alborada
40. rodábamos los dos por la campiña.
41. Y eternamente tu memoria guarde
42. aquellas horas íntimas, secretas,
43. en que rubor sentían las violetas
44. al vernos tan unidos por la tarde.
45. Y no te desespere mi desvío,
46. nuestro amor no conviertas en tragedia;
47. aguarda tu final en la comedia,
48. como yo espero, resignada, el mío.
49. Por ti he sufrido mucho; al fin, me canso;
50. es la escalera fatigosa y larga,
51. y quiero relevarte de la carga
52. antes que llegue el último descanso.
53. Al pensar que te dejo, desvarío
54. y corro hacia tus brazos, lo confieso...
55. pero ya es imposible... ¡Adiós!... un beso!...
56. '¡El último, en el cuello, dueño mío!'

ÍNTIMA

Yo te diré los sueños de mi vida
En lo más hondo de la noche azul...
Mi alma desnuda temblará en tus manos,
Sobre tus hombros pesará mi cruz.

Las cumbres de la vida son tan solas,
Tan solas y tan frías! Yo encerré
Mis ansias en mi misma, y toda entera
Como una torre de marfil me alcé.

Hoy abriré á tu alma el gran misterio;
Tu alma es capaz de penetrar en mí.
En el silencio hay vértigos de abismo:
Yo vacilaba, me sostengo en tí.

Muero de ensueños; beberé en tus fuentes
Puras y frescas la verdad, yo sé
Que está en el fondo magno de tu pecho
El manantial que vencerá mi sed.

Y sé que en nuestras vidas se produjo
El milagro inefable del reflejo...
En el silencio de la noche mi alma
Llega á la tuya como á un gran espejo.

Imagina el amor que habré soñado
En la tumba glacial de mi silencio!
Más grande que la vida, más que el sueño,
Bajo el azur sin fin se siente preso.

Imagina mi amor, amor que busca
Vida imposible, vida sobrehumana.
Tú que sabes lo amargos que resultan
Alma y sueños de olimpo en carne humana.

Y cuando frente al alma que sentía
Poco el azur para bañar sus alas,
Como un gran horizonte aurisolado
O una playa de luz se abrió tu alma:

Imagina!! Estrechar vivo, radiante
El Imposible! La ilusión vivida!
Bendije á Dios, al sol, la flor, el viento,
La vida toda porque tú eras vida!

Si con mi angustia yo compré esta dicha,
Bendito el llanto que manchó mis ojos!
¡Todas las llagas del pasado rien
Al sol naciente por sus labios rojos!

* * *

Ah! tú sabrás mi amor, mas vamos lejos
A través de la noche florecida;
Acá lo humano asusta, acá se oye,
Se ve, se siente, palpitar la vida.

Vamos más lejos en la noche, vamos
Donde ni un eco repercute en mí,
Como una flor nocturna allá en la sombra
Yo abriré dulcemente para ti.

91

Íntima

1. Yo te diré los sueños de mi vida
2. En lo más hondo de la noche azul...
3. Mi alma desnuda temblará en tus manos,
4. Sobre tus hombros pesará mi cruz.
5. Las cumbres de la vida son tan solas,
6. Tan solas y tan frías! Yo encerré
7. Mis ansias en mi misma, y toda entera
8. Como una torre de marfil me alcé.
9. Hoy abriré á tu alma el gran misterio;
10. Ella es capaz de penetrar en mí.
11. En el silencio hay vértigos de abismos:
12. Yo vacilaba, me sostengo en ti.
13. Muero de ensueños; beberé en tus fuentes
14. Puras y frescas la verdad; yo sé
15. Que está en el fondo magno de tu pecho
16. El manantial que vencerá mi sed.
17. Y sé que en nuestras vidas se produjo
18. El milagro inefable del reflejo...
19. En el silencio de la noche mi alma
20. Llega á la tuya como á un gran espejo.
21. Imagina el amor que habré soñado
22. En la tumba glacial de mi silencio!
23. Más grande que la vida, más que el sueño,
24. Bajo el azur sin fin se sintió preso.
25. Imagina mi amor, amor que quiere
26. Vida imposible, vida sobrehumana,
27. Tú sabes que si pesan, si consumen
28. Alma y sueños de olimpo en carne humana.
29. Y cuando frente al alma que sentía
30. Poco el azur para bañar sus alas
31. Como un gran horizonte aurisolado
32. O una playa de luz, se abrió tu alma:
33. Imagina! Estrechar, vivo, radiante
34. El imposible! La ilusión vivida!
35. Bendije á Dios, al sol, la flor, el aire,
36. La vida toda porque tú eras vida!
37. Si con angustia yo compré esta dicha,
38. Bendito el llanto que manchó mis ojos!
39. ¡Todas las llagas del pasado ríen
40. Al sol naciente por sus labios rojos!
- * * *
41. Ah! Tú sabrás mi amor; mas vamos lejos,
42. A través de la noche florecida;
43. Acá lo humano asusta, acá se oye,
44. Se ve, se siente sin cesar la vida.
45. Vamos más lejos en la noche, vamos
46. Donde ni un eco repercute en mí,
47. Como una flor nocturna allá en la sombra
48. Yo abriré dulcemente para ti.

LA ORACIÓN DE SAFO

I.

Irgúlose la bellísima oradora
de pie pequeño y de cintura breve,
de cabellos más negros que la mora
y de cutis más blanco que la nieve.

Bajo el regio dosel de sus pestañas
sus ojos de zahorí resplandecían
con miradas magnéticas y extrañas
que el femenil sonado recorrian.

Su nariz, incorrecta y deliciosa,
artística y grosera á un tiempo mismo,
palpitaba impaciente y temblorosa
sin poder ocultar su sensualismo.

En su boca, lasciva y codiciable,
descubrian los ojos del más necio
aquella contracción inevitable
de orgullo, de altivez y de desprecio.

Y al través de la soda en que envolvía
su regio cuerpo de mujer pagana,
su seno escultural se estremecía,
se esponjaba, se henchía
con la esperanza vana
de romper la prisión que le oprimía
y surgir á la clara luz del día
y mostrar su blancura soberana.

II.

Habló. Necios y sabios
hallábanse pendientes de sus labios;
el femenil concurso la escuchaba
con unclón religiosa,
y su voz cristalina resonaba
vibrante y poderosa.

—Soy la moderna Safo—repetía—
no me importa decirlo claramente;
¡hace ya mucho tiempo que tonla
el dosco de hablar y hacer un día
esta declaración públicamente!

Soy la moderna Safo, que ha venido
á defenderos del brutal embate
del hombre, de ese necio envanecido,
de ese infame egoísta que ha creído
que tiene que vencer en el combate.

Las modernas corrientes
llegan por otros cauces diferentes.
Ya no es el hombre el amo,
el ser brutal que á la mujer domina;
yo nuestra hermosa libertad proclamamos,
¡la santa libertad que Dios bendijo!
y la igualdad ante la ley reclamos,
y mis derechos, como el hombre, exijo.

Unámonos, formemos
una secta, una liga, una cruzada;
en nuestras propias fuerzas confiemos
y al hombre, antes de poco, probaremos
que no nos hace falta... ¡para nada!

Para nada, ¿lo oís? Yo os lo aseguro;
ya, que lo sé muy bien por experiencia;

yo, que desprecio su contacto impuro;
yo, que juzgo un peligro su existencia.

Venid, mujeres, y que en todas partes
tremolen los gloriosos estandartes
de la risueña y juvenil bandada
que tiene que llevar de Safo el nombre,
de la grey femenil organizada,
¡de la mujer moderna emancipada
de la humillante esclavitud del hombre!

III.

Safo calló; crujió la gradería
que estalló en un aplauso delirante,
y un ¡bravo! resonó que ensordecía,
mientras inmóvil ella recibía
la estruendosa ovación regia y triunfante.

Miré..., y entre las gentes apiñadas,
allá, en la última fila de las gradas,
tembloroso, febril, desencajado,
mirando á la tribuna consternado
y con una ansiedad devoradora,
descubrí un infeliz, un desgraciado...
¡era un pobre muchacho enamorado
de Safo, la oradora!

Ella también le vió; firme en su puesto
le contempló con bélica arrogancia,
y volvió la cabeza haciendo un gesto
de orgullo, de desdén, de repugnancia.

Palideció el muchacho intensamente,
se irguió rápidamente
descubriendo en su rostro sus ideas,
y en medio del asombro de la gente
gritó como un valiente:
—¡Safo! ¡Safo infernal!... ¡Maldita seas!

IV.

El juez que el caso aquel juzgó en su día,
después de absuelto el mozo, así decía:

—No es el peligro, por fortuna, grave,
ni está el mal arraigado, según vemos,
y el remedio, señores, ya se sabe
que consiste en nosotros... si queremos.

Conquistemos á Safo la oradora;
es elegante, bella, tentadora,
¡exquisito bocado
sabroso como fruto veraniego!...
A lo cual contestó un abogado:
—¡Conformes desde luego!
Conquistemos á Safo, es guapa y lista,
pero y á las demás, ¿quién las conquista?
Los que tengan las fuerzas necesarias
láncense al fuego, enciendan luminarias,
combatan por el sexo y las ideas,
mas piensen antes, por razones varias,
que Safo tiene muchas partidarias,
por gusto, algunas, las demás... ¡por feas!

Ramón ASENSIO MÁS

La oración de Safo

I

1. Irguióse la bellísima oradora
2. de pie pequeño y de cintura breve,
3. de cabellos más negros que la mora
4. y de cutis más blanco que la nieve.
5. Bajo el regio dosel de sus pestañas
6. sus ojos de zahorí resplandecían
7. con miradas magnéticas y extrañas
8. que el femenino senado recorrían.
9. Su nariz, incorrecta y deliciosa,
10. artística y grosera á un tiempo mismo,
11. palpitaba impaciente y temblorosa
12. sin poder ocultar su sensualismo.
13. En su boca, lasciva y codiciable,
14. descubrían los ojos del más necio
15. aquella contracción inevitable
16. de orgullo, de altivez y de desprecio.
17. Y al través de la seda en que envolvía
18. su regio cuerpo de mujer pagana,
19. su seno escultural se estremecía,
20. se esponjaba, se henchía
21. con la esperanza vana
22. de romper la prisión que le oprimía
23. y surgir á la clara luz del día
24. y mostrar su blancura soberana.

II

25. Habló. Necios y sabios
26. hallábanse pendientes de sus labios;
27. el femenino concurso la escuchaba
28. con unción religiosa,
29. y su voz cristalina resonaba
30. vibrante y poderosa.
31. -Soy la moderna Safo-repetía-
32. no me importa decirlo claramente;
33. ¡hace ya mucho tiempo que tenía
34. el deseo de hablar y hacer un día
35. esta declaración públicamente!
36. Soy la moderna Safo, que ha venido
37. á defenderos del brutal embate
38. del hombre, de ese necio envanecido,
39. de ese infame egoísta que ha creído
40. que tiene que vencer en el combate.
41. Las modernas corrientes
42. llegan por otros cauces diferentes.
43. Ya no es el hombre *el amo*,
44. el ser brutal que á la mujer domina;
45. yo nuestra hermosa libertad proclamo,
46. ¡la santa libertad que Dios bendijo!
47. y la igualdad ante la ley reclamo,
48. y mis derechos, como el hombre, exijo.

49. Unámonos, formemos
50. una secta, una liga, una cruzada;
51. en nuestras propias fuerzas confiemos
52. y al hombre, antes de poco, probaremos
53. que no nos hace falta... ¡para nada!
54. *Para nada*, ¿lo oís? Yo os aseguro;
55. yo, que lo sé muy bien por experiencia;
56. yo, que desprecio su contacto impuro;
57. yo, que juzgo un peligro su existencia.
58. Venid, mujeres, y que en todas partes
59. tremolen los gloriosos estándares
60. de la risueña y juvenil bandada
61. que tiene que llevar de Safo el nombre,
62. de la grey femenino organizada,
63. ¡de la mujer moderna emancipada
64. de la humillante esclavitud del hombre!

III

65. Safo calló; crujió la gradería
66. que estalló en un aplauso delirante,
67. y un ¡*bravo!* resonó que ensordecía,
68. mientras inmóvil ella recibía
69. la estruendosa ovación regia y triunfante.
70. Miré..., y entre las gentes apiñadas,
71. allá, en la última fila de las gradas,
72. tembloroso, febril, desencajado,
73. mirando á la tribuna consternado
74. y con una ansiedad devoradora,
75. descubri un infeliz, un desgraciado...
76. ¡era un pobre muchacho enamorado
77. de Safo, la oradora!
78. Ella también le vió; firme en su puesto
79. le contempló con bélica arrogancia,
80. y volvió la cabeza haciendo un gesto
81. de orgullo, de desdén, de repugnancia.
82. Palideció el muchacho intensamente,
83. se irguió rápidamente
84. descubriendo en su rostro sus ideas,
85. y en medio del asombro de la gente
86. gritó como un valiente:
87. -¡Safo! ¡Safo infernal!... ¡Maldita seas!

IV

88. El juez que el caso aquel juzgó en su día,
89. Después de absuelto el mozo, así decía:
90. -No es el peligro, por fortuna, grave,
91. ni está el mal arraigado, según vemos,
92. y el remedio, señores, ya se sabe
93. que consiste en nosotros... si queremos.
94. Conquistemos á Safo la oradora;
95. es elegante, bella, tentadora,

- 96. ¡exquisito bocado
- 97. sabroso como fruto veraniego!...
- 98. A lo cual constestóle un abogado:
- 99. -¡Conformes desde luego!
- 100. Conquistemos á Safo, es guapa y lista,
- 101. pero y á las demás, ¿quién las conquista?

- 102. Los que tengan las fuerzas necesarias
- 103. láncense al fuego, enciendan luminarias,
- 104. combatan por el sexo y las ideas,
- 105. mas piensen antes, por razones varias,
- 106. que Safo tiene muchas partidarias,
- 107. por gusto, algunas, las demás... ¡por feas!

Otra estirpe

1. Eros yo quiero guiarte, Padre ciego...
2. Pido á tus manos todopoderosas,
3. Su cuerpo excelso derramado en fuego
4. Sobre mi cuerpo desmayado en rosas!
5. La eléctrica corola que hoy despego
6. Brinda el nectario de un jardín de Esposas;
7. Para sus buitres en mi carne entrego
8. Todo un enjambre de palomas rosas!
9. Da á las dos sierpes de su abrazo, crueles,
10. Mi gran tallo febril... Absintio, mieles,
11. Viérteme de sus venas, de su boca...
12. ¡Así tendida soy un surco ardiente,
13. Donde puede nutrirse la simiente
14. De otra Estirpe sublimemente loca!

OTRA ESTIRPE

Eros yo quiero guiarte, Padre ciego...
Pido á tus manos todopoderosas,
Su cuerpo excelso derramado en fuego
Sobre mi cuerpo desmayado en rosas!

La eléctrica corola que hoy despliego
Brinda el nectario de un jardín de Esposas;
Para sus buitres en mi carne entrego
Todo un enjambre de palomas rosas!

Da á las dos sierpes de su abrazo, crueles,
Mi gran tallo febril... Absintio, mieles,
Viérteme de sus venas, de su boca...
¡Así tendida soy un surco ardiente,
Donde puede nutrirse la simiente,
De otra Estirpe sublimemente loca!

Otra estirpe, publicada en la revista *Caras y caretas* en 1913.



Delmira Agustini.

De todas cuantas mujeres hoy escriben en verso, n'inguna ha impresionado mi ánimo como Delmira Agustini, por su alma sin velos y su corazón de flor. A veces rosa por lo sonrosado, a veces lirio por lo blanco. Y es la primera vez en que en lengua castellana aparece un alma femenina en el orgullo de la verdad de su inocencia y de su amor, a no ser Santa Teresa en su exaltación divina. Si esta niña bella continúa en la lírica revelación de su espíritu como hasta ahora, va a asombrar a nuestro mundo de lengua española. Sinceridad, encanto y fantasía he allí las cualidades de esta deliciosa musa. Cambiando la frase de Shakespeare, podría decirse «that is a woman», pues por ser muy mujer, dice cosas exquisitas que nunca se han dicho. Sean con ella la gloria, el amor y la felicidad.

RUBÉN DARÍO.

(En el álbum de Delmira Agustini).



OTRA ESTIRPE

Eros, yo quiero guiarte, Padre ciego...
Pido a tus manos todopoderosas,
Su cuerpo excelso derramado en fuego
Sobre mi cuerpo desmayado en rosas.

Hasta mi sombra da placer. Entrego
Carne de Gloria, llama a sus radiosas
Panteras... Mi corola que hoy desplego
Guarda el nectario de un jardín de Esposas...

Da a las dos sierpes de su abrazo, crueles,
Mi gran tallo febril... Absintio, mieles,
Viérteme de sus venas, de su boca...

¡Así tendida soy un surco ardiente,
Donde puede nutrirse la simiente
De otra Estirpe sublimemente local!

DELMIRA AGUSTINI.

Montevideo.



Francisco Villaespesa (1916). Ensueño de opio. En *La copa del rey de Thule. La Musa enferma* [1919]. M. García y G. Sáez.

LA COPA DEL REY DE THULE

95

96

VILLAESPEsa

Ama los goces sádicos. Se inyecta de morfina;
pincha à su gata blanca. El éter la fascina,
y el opio le produce un ensueño oriental...

De súbito su cuerpo de amor vibra y se inflama
al ver, entre los juncos, temblar como una llama
la lengua roja y móvil de algún tigre real!

ENSUEÑO DE OPIO

Es otra señorita de Maupin. Es viciosa
y frágil como aquella imagen del placer,
que en la elegancia rítmica de su sonora prosa
nos dibujó la pluma de Théophile Gautier.

Sus rojos labios sádicos, sensitivos y ambiguos,
à la par piden besos de hombre y de mujer,
sintiendo las nostalgias de los faunos antiguos
cuyos labios sabían alargar el placer.

Ensueño de opio

1. Es otra señorita de Maupin. Es viciosa
2. y frágil como aquella imagen del placer,
3. que en la elegancia rítmica de su sonora prosa
4. nos dibujó la pluma de Theofilo Gautier.

5. Sus rojos labios sádicos, sensitivos y ambiguos,
6. á la par piden besos de hombre y de mujer,
7. sintiendo las nostalgias de los faunos antiguos
8. cuyos labios sabían alargar el placer.

9. Ama los goces sádicos. Se inyecta de morfina;
10. pincha á su gata blanca. El éter la fascina,
11. y el opio le produce un ensueño oriental....

12. De súbito su cuerpo de amor vibra y se inflama
13. al ver, entre los juncos, temblar como una llama
14. la lengua roja y móvil de algún tigre real!

El beso de Safo

1. Más pulidos que el mármol transparente,
2. más blancos que los blancos vellorinos,
3. se anudan los dos cuerpos femeninos
4. en un grupo escultórico y ardiente.
5. Ancas de cebra, escorzos de serpiente,
6. combas rotundas, senos colombinos,
7. una lumbre los labios purpurinos,
8. y las dos cabelleras un torrente.
9. En el vivo combate, los pezones
10. que se embisten, parecen dos pitones
11. trabados en eróticas pependencias,
12. y en medio de los muslos enlazados,
13. dos rosas de capullos inviolados
14. destilan y confunden sus esencias.

EL BESO DE SAFO

Más pulidos que el mármol transparente,
más blancos que los blancos vellorinos,
se anudan los dos cuerpos femeninos
en un grupo escultórico y ardiente.

297

Ancas de cebra, escorzos de serpiente,
combas rotundas, senos colombinos,
una lumbre los labios purpurinos,
y las dos cabelleras un torrente.

En el vivo combate, los pezones
que se embisten, parecen dos pitones
trabados en eróticas pependencias,

y en medio de los muslos enlazados,
dos rosas de capullos inviolados
destilan y confunden sus esencias.

Juana de Ibarbourou (1919). Amor. En *Las lenguas de diamante* [1919]. Aparece en la versión de Fredo Arias de la Canal, *Las lenguas de diamante*, Juana de Ibarbourou. Frente de Afirmación Hispanista.

AMOR

El amor es fragante como un ramo de rosas.
Amando, se poseen todas las primaveras.
Eros trae en su aljaba las flores olorosas
De todas las umbrías y todas las praderas.

Cuando viene a mi lecho trae aromas de esteros,
De salvajes corolas y tréboles jugosos.
¡Efluvios ardorosos de nidos de jilgueros,
Ocultos en los gajos de los ceibos frondosos!

¡Toda mi joven carne se impregna de esa esencia!
Perfume de floridas y agrestes primaveras
Queda en mi piel morena de ardiente transparencia.

Perfumes de retamas, de lirios y glicinas.
Amor llega a mi lecho cruzando largas eras
Y unge mi piel de frescas esencias campesinas.

— 157

Amor

1. El amor es fragante como un ramo de rosas.
2. Amando, se poseen todas las primaveras.
3. Eros trae en su aljaba las flores olorosas
4. de todas las umbrías y todas las praderas.
5. Cuando viene a mi lecho trae aroma de esteros,
6. de salvajes corolas y tréboles jugosos.
7. ¡Efluvios ardorosos de nidos de jilgueros,
8. ocultos en los gajos de los ceibos frondosos!
9. ¡Toda mi joven carne se impregna de esa esencia!
10. Perfume de floridas y agrestes primaveras
11. queda en mi piel morena de ardiente transparencia
12. perfumes de retamas, de lirios y glicinas.
13. Amor llega a mi lecho cruzando largas eras
14. y unge mi piel de frescas esencias campesinas.