

De la lírica griega arcaica a La Pampa Húmeda: una recepción performática de los poemas de Safo a través de la interpretación vernácula de Daniela Horovitz



Gastón Alejandro Prada

Instituto de Filosofía Dr. Alejandro Korn, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Becario Posdoctoral Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
<https://orcid.org/0000-0003-0199-1005>
prada.filo@gmail.com

Fecha de recepción: 24/11/2023. Fecha de aceptación: 22/03/2024

Resumen

En este trabajo se analiza la interpretación que Daniela Horovitz hace de los poemas de Safo a través de una musicalización y *performance* en clave latinoamericana, ejecutando la obra de la poeta con ritmos y melodías vernáculas frente a una audiencia culturalmente afín. Esta recepción contrasta con los modos de reproducción de la *performance* sáfica tradicionales en contextos europeos. A partir de esta nueva perspectiva, se intenta mostrar el valor cultural que tiene este modo de interpretar los poemas en términos de actualidad y apropiación y los nuevos sentidos que esta forma de recepción agrega al texto sáfico.

Palabras clave

■ Safo; Recepción; Performance; Daniela Horovitz; Lírica griega

From Ancient Greek Lyric to Humid Pampas: Daniela Horovitz's Vernacular Interpretation of Sappho's Poems in Performance

Abstract

This work analyzes Daniela Horovitz's musical interpretation of Sappho's poems, a performance that transposes Ancient Greek poetry into a Latin American key, with vernacular rhythms and melodies for a culturally proximal audience. This approach differs from traditional modes of Sapphic performance in a European context. Through this new, local perspective, the paper reveals the cultural value of interpreting Sappho's poetry in such a manner, in terms of topicality and appropriation, and points out the new meanings that Horovitz's performance adds to the Sapphic text.

Keywords

■ Sappho; Interpretation; Performance; Daniela Horovitz; Greek Lyric

1. Introducción

Los intentos de reconstrucción de la música de la Antigüedad, en general, y de los poemas de Safo, en particular, han despertado gran interés entre músicos y filólogos clásicos. La metodología más común para dicho abordaje ha consistido en el análisis de las relaciones métrico-prosódicas que exhiben los textos (Abritta y Prada 2018), las hipotéticas analogías con las estructuras musicales atestiguadas en el periodo helenístico (Leedy 2014) o, incluso, la musicalización especulativa a partir de patrones europeos que pueden rastrearse hasta la Edad Media (Danek y Hagel 1995), entre otras. Estos modos de reproducción de la *performance* sáfica han sido provechosos para la recuperación de posibles sentidos que los poemas tenían para una eventual audiencia que una lectura no performática deja silenciados. Sin embargo, en un contexto contemporáneo y no europeo, estas aproximaciones no logran transmitir la significatividad que, puede suponerse, se daba mediante los vínculos entre la experiencia estética de las audiencias del mundo antiguo y su familiaridad cultural con la música del periodo.

En este trabajo se analiza la interpretación que Daniela Horovitz hace de los poemas de Safo a través de una musicalización y *performance* en clave latinoamericana, ejecutando la obra de la poeta con ritmos y melodías vernáculos frente a una audiencia culturalmente afín. A partir de esta nueva perspectiva, se intenta mostrar el valor cultural que tiene este modo de interpretar los poemas en términos de actualidad y apropiación y los nuevos sentidos que esta forma de recepción agrega al texto sáfico.

En primer lugar, se comenzará esta exposición señalando, por un lado, la relevancia del carácter musical de algunos textos de la Antigüedad en general y, por otro, sus efectos puntuales, particularmente, cómo estos elementos operan en la dimensión musical de la poesía de Safo. Luego, se aplicarán estos conceptos como claves interpretativas para abordar la *performance* de Daniela Horovitz (2019), como un intento de recuperación de la expresividad musical de la poesía sáfica. Por último, se trazará un paralelo entre lo que la música “original” de los poemas podría haber ofrecido como un enriquecimiento de los textos (en tanto primera y esencialmente obras musicales) y lo que aquí llamaremos “interpretación vernácula” añade o restaura de la poesía de Safo.

2. La musicalidad en los textos literarios de la Antigua Grecia

Resulta necesario partir de la premisa de que los textos de la poesía griega arcaica, en general, y la poesía lírica, en particular, constituyen obras de carácter esencialmente musical. Como señala Ingberg (1998, p. 26), a diferencia de la épica o el drama, “en la lírica, quitada la música no queda casi nada”. Incluso, estos textos del periodo pueden comprenderse al modo de partituras, en tanto los poetas, consciente e intencionalmente, componían los versos de sus poemas obteniendo una pieza musical como resultado. Ahora bien, en la totalidad de estas piezas musicales conservadas la melodía se ha perdido. Más allá del fragmento de uno de los coros de *Orestes* de Eurípides (338-344) (Karabacek 1892), así como el *Epitafio de Seikilos* (Burkholder y Palisca 2006) o los *Peanes Delficos a Apolo* (Marsá González 2008), entre otros contados textos con notación musical, no sabemos cómo estos poemas, es decir, las obras de música en la Antigüedad, sonaban.

Puede afirmarse que, en términos cognitivos, la síntesis entre texto y música permite crear una estructura *poética* mucho más rica que aquella provista por el texto o la música aislados uno del otro, al mismo tiempo que la música condiciona y orienta nuestra interpretación del texto que acompaña (Freeman 2007, p. 1189). Con todo,

en las obras conservadas sin notación musical propiamente dicha –es decir, en casi la totalidad de los textos de la Antigüedad– tenemos algunos marcadores textuales que nos permiten recuperar parte de su musicalidad. En primer lugar, en la mayoría de los casos tenemos la métrica, la estructura lógico-rítmica sobre la que se apoyan los versos en la lengua griega, en donde una letra de más o de menos resulta crucial para la corrección o incorrección del verso/música. Tales versos se componen de sílabas largas (–) y sílabas breves (u) cuyo valor queda determinado por la vocal que constituye la sílaba, pudiendo ser esta o bien breve por naturaleza (ε, ο, α, ι, υ), o bien larga por naturaleza (η, ω, α, ι, υ) o por posición cuando le siguen dos consonantes (οκτ, εσπ) o conforman un diptongo (ου, ει). Uno de los metros más usados por la poeta de Mitilene dentro del corpus supérstite es el llamado “estrofa sáfica”, que consiste en tres endecasílabos, como por ejemplo, ποικιλόθρον’ ἄθανάτ’ Ἀφροδίτα [Fr. 1 v. 1] (– u – u | – u u – | u – u) y un pentasílabo llamado “adoneo”, πότνια θῦμον [Fr. 1 v. 5] (– u u – u). Esto refuerza la idea de una comprensión y composición musicales bien precisas y conscientes por parte del o la poeta (Abritta 2016). También contamos en los textos con aliteraciones (repeticiones sonoras por medio de sílabas, letras y especies de letras: labiales, dentales, etc.), una búsqueda de patrones sonoros que no excluyen la rima y las asonancias, entre otros recursos poéticos, que expresan una porción de la dimensión musical de estas composiciones.

Por otro lado, más allá de las discusiones meticológicas, podemos hablar de que, por convención, la métrica nos indica o, mejor dicho, nos permite marcar dónde ubicar el acento de estrés (Guzmán Guerra 1997, pp. 26-31.). Esto quiere decir que nosotros convencionalmente pronunciamos los distintos tipos de acento gráfico del griego antiguo (grave, agudo, circunflejo) como un mismo acento de estrés sin distinción de duración, de tono, o bien de mayor o de menor intensidad. En este sentido, es importante recordar que el acento griego, originalmente, es un acento tonal (de ascenso y descenso del tono) y no de intensidad. Este acento tonal, naturalmente, está perdido para nosotros, pero intentamos sustituir su expresión por medio de la pronunciación erasmiana (Sanz Ledesma 2018) –esto es, la pronunciación del griego antiguo utilizada actualmente por convención– que, sabemos, poco tendría que ver con la pronunciación del griego en la Antigüedad.

En el caso de la poesía de Safo, uno de los elementos para considerar la dimensión musical de sus textos es la perspectiva himnódica de algunos sus poemas, es decir, la interpretación de algunas de sus composiciones como un himno, como, por ejemplo, el *Fragmento 1P* (ed. Page 1968). Para dar una respuesta concisa y general a qué es un himno, podría afirmarse que es un “tipo especial de plegaria”, una plegaria “cantada” en un marco público y ritual, dirigida a una divinidad (Torres 2017, pp. 14-25). Así, por medio de este canto, se pretende obtener la *cháris* del dios en cuestión, es decir, el beneplácito, el placer de la deidad con el que se intenta obtener el favor de los dioses. Esta plegaria cantada se encuentra estructurada con una invocación, una aretología (un discurso sobre las virtudes de la divinidad por medio de la exaltación de sus atributos y relatos míticos) y, por último, un pedido a la divinidad, como se ve en el Fr. 1P (25-28) de Safo. Entonces se busca agradar por medio del canto, simplemente porque a los dioses les gusta la música. El himno, así, entendido como una canción, establece un canal de comunicación, un terreno común en donde, por un lado, la divinidad aparece, se presenta, descendiendo al ámbito humano y, por otro, el himnista se eleva hacia lo divino. De este modo, la música constituye un instrumento de poder; mueve, conmueve a una divinidad y, en efecto, resulta útil para convencerla de favorecer los intereses del solicitante. En este sentido, puede advertirse la relevancia, si no el carácter imprescindible, de la dimensión musical de los textos para comprender su lugar y su funcionalidad desde una perspectiva literaria e, incluso, antropológica.

Así, como se advierte en el género himnódico, la música se presenta como un poder de encantamiento y, en la poesía de Safo, puede agregarse, de convencimiento: “te amo, te deseo, *porque...*”, “quereme, *porque...*”. Es decir, hay argumentos, hay una racionalidad instrumental en el amor para obtener la atención y la correspondencia del objeto de deseo, impulsada por la música como vehículo cautivador. En el caso de Safo, todo esto puede pensarse en términos de una exaltación erótica, una (auto)consolación amorosa (Fr. 1P) o como un remedio para el amor visto como una enfermedad (Fr. 31P), en donde el carácter musical del texto, como un medio de encantamiento, da mayor fuerza a la persuasión, al convencimiento, o funciona como cura o paliativo de esa enfermedad.

Por último, uno de los leitmotivs que expresan el carácter preponderantemente musical de los textos de Safo es la alusión a la voz como sinónimo del canto y la escucha que nos remite, en efecto, al destinatario, pero también a la o las audiencias. Y esto nos conduce a la cuestión de la *performance* de los poemas de Safo y, en efecto, al *kairós*, a la ocasión particular donde y cuando estos eran ejecutados. En este sentido, hay que pensar que un mismo poema podría adquirir una significación distinta en diferentes *kairoí* (ocasiones), lo que nos conduce al concepto de *re-performance*.

3. Performance, kairós y re-performance

Algo realizado en *performance* implica la idea de un fenómeno estético a partir de un texto, idea o narrativa arquetípica ejecutada por una danza, un canto, una recitación, etc. Asimismo, la *performance* poética requiere la presencia de una audiencia que vea y escuche esa misma *performance*. En este sentido, una recepción performativa excluye la idea de un individuo leyendo un texto por sí mismo (independiente de una ocasión, de una audiencia, del plus otorgado por un canto, un baile, etc. que añaden sentidos al contenido) y, a su vez, constituye una dinámica triangular en la que intervienen el texto, el/la *performer* y la audiencia (Hall 2004, pp. 1-2). Ahora bien, dejando a un lado la posibilidad de abordar o reconstruir la audiencia original que pudo haber tenido la (primera) *performance* (cf. Yatromanolakis 2004, pp. 59-67), es posible poner el foco en las audiencias que pudieron presenciar la ejecución ritual subsecuentemente, en este caso, de los poemas de Safo. Para ello, resulta necesario abordar la cuestión sáfica desde el concepto de *re-performance* (cf. Morrison 2012, pp. 111-115). Los mismos poemas de Safo (y de la lírica en general) no fueron compuestos para ser ejecutados una sola vez en un solo lugar (*performance* original), sino que fueron performados nuevamente en distintas ocasiones (*kairoí*) y frente a diferentes audiencias (secundarias) adquiriendo así una nueva significación (*re-performance*).

Pocos datos fidedignos poseemos sobre la biografía de Safo. Sin embargo, podemos confiar en algunos de ellos, como el hecho de que vivió en la ciudad de Mitilene, isla de Lesbos, alrededor de siglo VII a. C. Esto lo atestiguan las monedas acuñadas con su rostro, los poemas fragmentarios que poseemos con su nombre y su autorreferencia, sumado a las alusiones de algunos autores contemporáneos a la poeta. Las interpretaciones homoeróticas de muchos de sus poemas han construido sobre ella la idea de que presidía un culto a Afrodita, así como también promovieron la transformación de su gentilicio “lesbiana” en la apelación a la homosexualidad femenina que llega hasta el día de hoy. Con todo, sabemos que su fama y veneración llegó bien alto desde el periodo arcaico en toda Grecia, siendo una poeta profundamente valorada por la mayoría de los autores de la Antigüedad y apreciada en todo el orbe hasta nuestros días.

Los poemas de Safo se inscriben en el género de la lírica arcaica griega y, en particular, en el subgénero lírico conocido como “poesía mélica”. Frecuentemente, los críticos

sostienen que es en la lírica en donde surge la subjetividad poética en Grecia y hay quienes postulan que el género presenta varios antecedentes de lo que será el teatro griego del periodo clásico (Rodríguez Adrados 1999). Por supuesto, el género como género literario o fenómeno cultural presenta una gran cantidad de problemas teóricos que no pretenden ser tratados aquí. Algunos de ellos consisten en las imbricaciones de los distintos géneros y subgéneros literarios, su contexto de producción y autoría, la intertextualidad, etc. (cf. Finglass–Kelly 2021, Suárez de la Torre 2005, Lardinois 1996). Pero lo que sí resulta relevante señalar es su carácter ocasional. La lírica emerge como un género orientado hacia el momento presente, una celebración del aquí y ahora por medio de la poesía, pero para darle perennidad a ese momento y así, al mismo tiempo, otorgarle validez universal a lo expresado en ese contexto. Aquí el término “poesía”, vinculado al término griego “*poiēsis*” (“creación”, “composición”, “construcción artística”: DELG, pp. 922-923), debe entenderse en un sentido amplio: como texto literario, como pieza musical, como fenómeno cultural y, posiblemente, como correlato performático de la danza. Entonces, esta creación *poiética* será el instrumento para celebrar un evento ocasional como una boda (himeneo, epitalamio, partenio), un lamento fúnebre (treno), una victoria (epinicio), una imprecación (yambo), una buena cosecha, etc. Se trata de una celebración que atañe primariamente al sujeto, pudiendo ser este de carácter individual o colectivo. Es por ello que, corrientemente, se traza una distinción teórica entre lo que sería una lírica monódica (individual, privada), a la que pertenecería Safo, y una lírica coral (expresando sentimientos colectivos, en un ámbito público), en la que suele ubicarse a Píndaro y Simónides (s. VI-V a. C), entre otros poetas griegos.

Sin embargo, esta categorización, que se remota a la Antigüedad, resulta un tanto artificial (Lardinois 1996); mismos poetas (en principio, diferenciados como monódicos o corales) componen ambos tipos de poemas. En el mismo sentido, vale preguntarse hasta qué punto una celebración ritual es totalmente privada. Y, además, hay que pensar que ambos tipos de poema pueden adquirir una clasificación distinta en distintas ocasiones (*kairoi*), lo que nos conduce nuevamente al concepto de *re-performance*. Por último, es importante recordar que estas composiciones eran elaboradas para ser recitadas en público y, en efecto, remarcar el rol fundamental que tenían las audiencias –entendidas como receptores activos de estas producciones artísticas– para la *performance* poética.

Esto nos ayuda a comprender la lírica como un tipo de poesía asociada esencialmente a la ocasión (*kairós*). Podría trazarse un paralelo actual pensando en un sentido original (político y personal) de un autor como Roger Waters en su obra *The Wall* (Pink Floyd), tanto para los destinatarios como para su contexto de producción. En este caso, a pesar de que la obra tuvo necesariamente un contexto y destinatario originales, lo cierto es que también adquiere una enorme resignificación y mayor inteligibilidad en la *re-performance* de *The Wall* en *Live in Berlin* (1990), a apenas ocho meses de la Caída del Muro.

Volviendo a la concepción de la lírica griega arcaica, es importante recordar, por un lado, el carácter funcional de este texto laudatorio con el que se pretende realzar el significado del presente y darle perennidad a la celebración del momento (*hic et nunc*) y, por otro, el hecho de que, en tanto laudatorio, el poema utiliza la música como medio para alcanzar un goce estético que garantice los fines procurados.

La poesía mélica, al menos a partir de los testimonios conservados, constituye el subgénero lírico más explorado por Safo. Se trata de una forma de poesía laudatoria dedicada al discurso erótico que se manifiesta, por ejemplo, mediante plegarias amorosas, himeneos (canciones de bodas en la procesión ritual), partenios (himnos de doncellas), epitalamios (cantos de bodas frente al umbral nupcial), entre otras formas (cf. Suárez de la Torre 2005; Rodríguez Adrados 1986, pp. 218-259; 1980, pp. 133-134). Aplicando la lógica de la lírica a nivel general, la mélica puede mediante una

plegaría amorosa exaltar los atributos de un ser amado o, por medio de un himeneo, las cualidades de la novia en una boda en un *hic et nunc*, en un *kairós* que luego permanecerá inmortalizado. De este modo, mediante la poesía lírica se logra trascender, por un lado, la singularidad de esa ocasión presente y, por otro, el objeto particular con el fin de alcanzar perennidad y establecer valores universales (los atributos de un amado, la belleza de la novia como paradigma de belleza, etc.).

4. La interpretación vernácula de Daniela Horovitz

La cantante, autora, compositora y actriz nacida en Buenos Aires, Daniela Horovitz, ha explorado diferentes géneros musicales atravesados por un lenguaje teatral. En su carrera artística, ha editado cinco discos propios, tres de los cuales han sido declarados de interés cultural por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (GCBA): “Y de amor no supe nada”, “Desmesura” y “Entre las fieras y los lirios”. Asimismo, Horovitz ha musicalizado los poemas de Safo (así como también las obras de Nossis, poeta del periodo helenístico) con ritmos y melodías folklóricos rioplatenses y latinoamericanos. Este trabajo se cristalizó en la obra “El dulce amargo, canciones de Safo” (Horovitz 2019), unipersonal constituido por canto, guitarra, lira, piano y actuación, declarada de interés cultural por el GCBA y premiada en varias oportunidades. Su espectáculo ha sido presentado en distintos lugares del mundo, incluida una función en la misma isla de Lesbos (lugar que vio nacer a Safo en el siglo VII a. C.) en 2018.

Este modo de recepción llevado a cabo por la artista argentina contrasta fuertemente con los intentos de reconstrucción tradicionales de la música de la Antigüedad que pretenden recuperar la melodía perdida de dichos textos utilizando diferentes procedimientos y metodologías (Abritta y Prada 2018, Leedy 2014, Danek y Hagel 1995). A grandes rasgos, lo que tienen en común estos enfoques es que pretenden reconstruir, con mayor o menor probabilidad, la música que subyacía a estas composiciones, respondiendo a distintos patrones europeos que emergieron varios siglos después de estas creaciones artísticas. Como una forma diferente de aproximación a la poesía de Safo, más enfocada en su expresión e impacto culturales, la recepción que realiza Daniela Horovitz puede ofrecer un intento de recuperación no de la música que originalmente se encontraba en los textos, sino, especialmente, de algunos de los efectos que ella probablemente producía en los espectadores.

Con algunas de estas claves interpretativas para intentar capturar ciertos sentidos que la musicalidad de los poemas de Safo puede ofrecer, es posible detenerse en lo que puede denominarse una “interpretación vernácula” de sus poemas. Este modo de aproximación performática a la obra de Safo consiste básicamente en:

- » Una traducción del texto griego al castellano (cf. Hall 2004, pp. 59-61).
- » Una musicalización de los poemas de Safo con ritmos y melodías latinoamericanas y rioplatenses.
- » Una musicalización con instrumentos tanto de música clásica como popular (desde una orquesta sinfónica, una guitarra o un piano hasta un bombo legüero).
- » Agregado de letra en transiciones o en medio del texto con incorporación de variantes en los modos de traducción.
- » Ruptura de la ilusión dramática y/o metapoética.
- » Audiencias familiarizadas con los ritmos y melodías rioplatenses y latinoamericanos ejecutados.

Para nuestro análisis, podemos detenernos en dos interpretaciones de Horovitz (2019), acompañada de Hernán Reinaudo en guitarra, que se corresponden al Fr. 1 y a una compilación de fragmentos en una sola unidad compositiva (Fr. 27.10P, 30P, 111P,

114P, 115P, 116P, 117P, 146P). (Las palabras en *itálica* corresponden a los agregados de la intérprete en la *performance* que no están presentes en el texto sáfico original):

“Oda a Afrodita” (Fragmento 1P):

Desde Lesbos a la Pampa

Inmortal afrodita de policromo trono / o de ornado trono / o, según otras traducciones, de trono multicolor / o de trono colorido / o de colorines y flores / o de pintitas en el rostro de colores / o de salpicadas pecas de colores, la de ricitos seductores

Hija de Zeus, que tramas arduas, te suplico:

no dejes que esta pena de amor atormente mi corazón,
desciende a mi plegaria,

como viniste otra vez en tu carro de oro

recuerdo que te traían los alegres gorriones hacia la tierra oscura

con un fuerte batir de alas desde el cielo.

Vos, Afrodita, con la sonrisa abierta me preguntabas:

¿para qué me llamas? ¿cuál es tu anhelo?

¿Qué padeces ahora? ¿arde de nuevo el corazón inquieto?

¿a quién seduzco ahora y llevo tu pasión?

Ay, dime, Safo ¿quién te hace daño?

Si huyó de ti pronto irá a buscarte.

Si regalos no acepta, en cambio, los dará

y si no siente amor tendrá que amarte

aunque no quiera. *Aunque no me quieras.*

Ven ahora a mí y líbrame

de mis desvelos,

cumple mis deseos de mi corazón.

La introducción agregada de Horovitz apelando al movimiento de Lesbos a La Pampa establece la primera e inaugural conexión entre la poesía de Safo y la *performance* de Horovitz. Así, se une la geografía de la composición original del poema y el suelo en donde se ejecutará la poesía que, por medio de una nueva audiencia, alcanzará una nueva significación. La elección de “La Pampa” como sinónimo de Argentina se presenta como la primera interpelación de la poeta (Safo/Horovitz) a la audiencia en un ambiente simbólico que reconoce como propio. Por otro lado, la variación en la traducción de la palabra “*poikilia*” (“de policromo trono”, etc., v. 1) es explicitada por la autora. Con ello se intenta exhibir las múltiples posibilidades de entender el término, lo que, a su vez, tiene su proyección en las múltiples posibilidades de *performance*. Al mismo tiempo, Horovitz juega metapoéticamente con el término y las posibilidades de traducción junto con su complejidad (“según otras traducciones”, rompiendo así con la ilusión dramática).

La musicalización del Fr. 1 de Safo por medio un ritmo y melodías de una milonga campera nos evoca posiblemente al “Milongueo del Ayer” o a “Te vas Milonga” (Abel Fleury), entre otros. La solemnidad del ritmo y la melodía milonguera del comienzo de esta interpretación se presenta como un ambiente musical propicio para la invocación de la diosa Afrodita en el marco de lo que se conoce como un “himno a Afrodita” (Fr. 1) en un marco ritual. Asimismo, la nueva invocación a la diosa, ahora bajo el epíteto de “hija de Zeus”, va acompañada de una nueva modulación de la guitarra al tono más grave e imponente, acción que claramente se vincula al pronunciamiento intensificado de “Zeus” que, cuando se retoma el desarrollo del himno, se vuelve a la tonalidad original. El sentimiento de nostalgia provocado por el tono de la milonga se encuentra sintonizado con el sentimiento de pena propio del poema sáfico y, en general, propio de la milonga campera.

Por otra parte, en el momento de la epifanía, cuando la diosa Afrodita ha descendido del Olimpo y se ha hecho presente ante la poeta, la música se detiene, el silencio predomina en la escena y la diosa habla: “¿para qué me llamas?”. Al continuar y finalizar la frase “¿cuál es tu anhelo?” comienza un nuevo ambiente musical en el que se responde con un rasguído de acordes planchados al final de cada pregunta formulada por la divinidad. El agregado de “aunque no *me quieras*”, intensificado por la voz de la autora, la ubica a ella misma en el poema como protagonista. A su vez, interpela de forma directa a un eventual destinatario, uniendo el yo poético y el yo lírico, lo que refuerza la subjetividad propia de la lírica griega arcaica. Finalmente, el texto de Safo expresa que la diosa cumplirá lo que la himnista le ha pedido y en ese momento se retoma la música que estaba al momento de la plegaria, lo que refleja que el himno ha propiciado la unión entre la divinidad y el himnista mediante la poesía.

“Epitalamio” (Fr. 27.10P, 30P, 111P, 114P, 115P, 116P, 117P, 146P):

A una boda marchamos

sabes bien de qué se trata

sabes bien de qué se trata

por eso cuantos antes a los jóvenes envíanos

por eso cuantos antes a los jóvenes envíanos

Y que los dioses tengan

Y que los dioses tengan

Y que los dioses tengan

Y que los dioses tengan [...] (Fr. 27.10P)

En la noche los jóvenes celebran

una boda que la noche entera ocupa

allí cantan tu amor y el de la novia decenas de violetas (Fr. 30P)

Y que los dioses tengan

Y que los dioses tengan

Y que los dioses tengan

Y que los dioses tengan [...] (Fr. 27.10P)

estos “mj mj mj mj” son puntos suspensivos, es la ausencia, lo que no está, de la voz cantada a las piedras, de las piedras a los papiros, de los papiros a los libros, de los libros a los fragmentos y en el medio: mj mj mj mj

Hacia arriba la viga ¡himeneo!

levantad carpinteros ¡himeneo!

Entre el novio igual a Ares ¡himeneo!

enorme más que un gigante. (Fr. 111P)

¿con qué, querido novio, podría compararte?

Con un frágil retoño te comparo exactamente. (Fr. 115P)

Y que los dioses tengan

Y que los dioses tengan

Y que los dioses tengan

Y que los dioses tengan [...] (Fr. 27.10P)

Virginidad, virginidad, ¿hacia dónde abandonándome te vas?

Jamás volveré a ti, nunca más volveré. (Fr. 114P)

Y que los dioses tengan

Y que los dioses tengan

Y que los dioses tengan

Y que los dioses tengan [...] (Fr. 27.10P)

¡Que seas muy feliz novia amada y tú también, querido novio, (Fr. 116P)

mucho tiempo, ¡y que vivan los novios! (Fr. 117P)

¡Celebremos, que sobre el vino, y cantemos!

Y para mí ni la miel ni la abeja. (Fr. 146P)

Como puede advertirse, la primera operación interpretativa que ha realizado Horovitz es el hecho de haber seleccionado una serie de fragmentos del corpus sáfico. Estos versos fragmentarios y separados de sus contextos poéticos originales adquieren un nuevo sentido en una unidad comprendida en la composición de Horovitz “Epitalamio”. Tanto los versos sobre los que no puede decirse mucho al encontrarse aislados por completo –dado su estado fragmentario– como aquellos contextualizados por la ecdótica y la crítica son ahora reformulados con un sentido holístico. A pesar de que observamos que algunos de ellos pueden referir claramente a un himeneo (canción de bodas en la procesión ritual), la autora los subsume aquí en un epitalamio (canto de bodas frente al umbral nupcial). Esta operación de imbricación de géneros y subgéneros es algo no solo posible sino frecuente en la lírica griega arcaica y de Safo, particularmente. De este modo, Horovitz puede componer un epitalamio del modo en que los poetas de la épica y la lírica lo hacían utilizando un acervo mítico, temático y léxico al momento de su *performance* poética.

Por otro lado, la musicalización con una ranchera es coherente con el tono festivo y la temática de amor de pareja que seguramente un epitalamio de estas características debería tener para la audiencia. A su vez, la ranchera se presenta como un ritmo propicio para la danza y para el canto colectivo (como se advierte en el coro “y que los dioses tengan...”), hecho que se corresponde con el carácter comunitario que un epitalamio tenía para los griegos del periodo arcaico.

Por último, nuevamente aparece la metapoética de la autora, en tanto, por un lado, remarca el carácter fragmentario de la poesía de Safo, el modo de transmisión de sus textos (“*de la voz cantada a las piedras, de las piedras a los papiros...*”) y, por otro, alude a ese “vacío” que nos dejan sus poemas que, como expresa la autora de modo literal, se señalan ecdóticamente con “[...]”. Estas lagunas textuales que no podemos restaurar (al menos hasta el día de hoy) permiten, sin embargo, que conjeturemos sobre ellas, que las llenemos y las interpretemos como, en una operación autorreferencial típica de la lírica arcaica griega, Horovitz hace con su música y su poesía performática.

Más allá del goce estético que produce –entre otros tantos fenómenos sensoriales y sinestésicos– la interpretación de Daniela Horovitz, merece destacarse el intento de recuperar uno de los sentidos que los poemas de Safo tenían para sus audiencias. El hecho es que, con gran probabilidad, las melodías presentes en los versos, junto con el acervo mítico compartido aludido en los poemas, generaban determinado efecto emocional en los receptores que, como se ha mencionado anteriormente, conformaban un componente esencial en la funcionalidad de la poesía sáfica.

En este sentido, es posible pensar que, así como resulta necesario contar con una traducción al español de los versos de Safo para poder comprender su sentido, también puede ser provechoso explorar una traducción o decodificación de la música griega arcaica a nuestras melodías, términos y expresiones vernáculos, rioplatenses y latinoamericanos. Esto permitiría recuperar, al menos en términos de verosimilitud, los efectos generados en la audiencia receptora de sonidos y melodías familiares a su contexto cultural como se daba en los griegos de la Antigüedad y, efecto, proyectarlos hacia a un público latinoamericano y contemporáneo.

No obstante, un primer obstáculo que se nos presenta al momento de intentar traducir o decodificar la música de los poemas de Safo es que no se trata en realidad de una música que conozcamos, sino que, o bien proyectamos a partir de unos escasos versos sobrevivientes de épocas tardías, o bien decodificamos o reconstruimos sus supuestas melodías bajo términos europeos que normalmente responden a la influencia de la música medieval occidental. Partiendo del supuesto de que los receptores de Safo percibían cambios emocionales a partir de la familiaridad cultural de las melodías

de sus poemas, una alternativa sería analizar los efectos cognitivos y emocionales que se dan cuando se recrea la poesía de Safo con melodías que son culturalmente afines a las nuevas audiencias.

El campo de los estudios cognitivos en el análisis de la literatura ha observado un crecimiento notable en las últimas tres décadas (Freeman 2007, Zunshine 2015, Burke y Troscianko 2017). Schein (2016), por su parte, desde una perspectiva neurolingüística, se ha detenido en los posibles cambios producidos en los receptores a partir de las anomalías métricas de ciertos episodios narrativos de la épica homérica que, con todo, podrían proyectarse sobre la poesía de Safo en particular. A esto puede sumarse la perspectiva de Kivy (2007), en donde se sostiene que el disfrute y la apreciación de la música están profundamente involucrados en los procesos cognitivos.

Desde esta perspectiva, resulta relevante señalar los vínculos estrechos entre las cualidades emotivas de los sentidos y sus efectos estéticos que la dimensión afectiva del lenguaje poético-musical presenta. Así, las melodías, tonos y ambientes musicales adquiridos a través de las experiencias culturalmente compartidas constituyen “huellas emocionales” que cumplen un rol determinante en la producción e interpretación de los contextos poético-performáticos. Y, sea que uno adhiera a la noción de la música definida corrientemente como un lenguaje emocional (carente de semántica) o como un lenguaje conceptual (Kivy 2007, p. 218), lo importante es indagar si es posible crear un espacio que logre recuperar esas huellas emocionales que para un receptor se producían por las relaciones entre texto y música en determinados contextos y, de este modo, reformular esos efectos en un ambiente cultural afín.

Las melodías de los poemas de Safo, articuladas y armonizadas con el contenido literario, tenían para los griegos una cercanía cultural que condicionaba, orientaba y daba sentido a su producción y recepción. Ahora bien, lo que para los griegos podría sentirse como una melodía solemne y triunfal puede generarnos a nosotros una imagen trágica que no estaría en armonía con la pretensión del contenido del texto. Desafortunadamente, no tenemos manera de saber si los efectos emocionales o culturales que las melodías y sonidos de la interpretación vernácula de Daniela Horovitz producen en una audiencia actual se corresponden exactamente con los efectos emocionales y culturales que las melodías y sonidos de la *performance* sáfica original producían en los griegos de la Antigüedad. Pero puede pensarse que la interpretación vernácula ofrece una novedosa manera de aproximarse al texto y la *performance* sáfica, en tanto se diferencia de las interpretaciones performáticas habituales que intentan acercarse a lo que pudo haber sido una musicalización original de los poemas.

5. Conclusión

La interpretación vernácula, es decir, la poesía de Safo musicalizada con ritmos y melodías que son culturalmente afines a nosotros (latinoamericanos, rioplatenses, etc.), permite conducirnos a nuevos espacios hermenéuticos antes no explorados por los intentos de reconstrucción canónicos que no logran transportarnos emocionalmente del modo en que la recepción de Daniela Horovitz lo hace. Con esto volvemos nuevamente al concepto de *re-performance* de los poemas de Safo con un *kairós*, una ocasión y una audiencia particulares distintas y, por ello, con diferente significación. De este modo, es posible seguir pensando en el carácter funcional de la lírica griega arcaica, tanto en su dimensión musical como en su espacio teatral y, en este sentido, en la actualidad de la poesía de Safo: el sentido o los sentidos que los fragmentos de la poeta de Lesbos adquieren para nosotros, pensando la Antigüedad en clave contemporánea a través de nuevos paradigmas.

Bibliografía

- » Abritta, A. (2016). *Hacia una historia coral de los metros griegos: Rasgos formales de los metros no líricos desde la época Arcaica a la Antigüedad Tardía*. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.
- » Abritta y Prada (2018). Una reconstrucción musical del *Himno Homérico a Ártemis (HH 27)*. XXV° Simposio nacional de estudios clásicos. Iº Congreso internacional sobre el mundo clásico. "Migraciones, desplazamientos, conflictos en el mundo antiguo".
- » Burkholder, J. P. y Palisca, C. V. (2006). *Norton Anthology of Western Music*. W. W. Norton Company.
- » Burke, M. y Troscianko, E. T. (eds.) (2017). *Cognitive Literary Science. Dialogues between Literature and Cognition*. Oxford University Press.
- » Chantraine, P. (1968-80). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots (DELG)*, Klincksieck.
- » Danek, G. y Hagel, S. (1995). Homer-singen. *Wiener Humanistische Blätter* 37, 5-20.
- » Finglass, P. J. – Kelly, A. (eds.) (2021). *The Cambridge Companion to Sappho*. Cambridge University Press.
- » Freeman, M. H. (2007). Cognitive Linguistic Approaches to Literary Studies: State of the Art in Cognitive Poetics. En D. Geeraerts y H. Cuyckens (eds.). *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. (pp. 1175-1202). Oxford University Press.
- » Guzmán Guerra, A. (1997). *Manual de métrica griega*. Ediciones Clásicas.
- » Ingberg, P. (1998). *Safo. Antología. Introducción selección y notas*. Losada.
- » Karabacek, J. (ed.) (1892). Vienna Papyrus G 2315. *Mittheilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer*. De Gruyter.
- » Kivy P. (2007). *Music, Language, and Cognition And Other Essays in the Aesthetics of Music*. Oxford Clarendon Press.
- » Hall, E. (2004). Towards a Theory of Performance Reception. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 12.
- » Horovitz, D. (2019). *El dulce amargo, canciones de Safo*. Apple Music. <https://music.apple.com/us/album/el-dulce-amargo-canciones-de-safo/1482928966>.
- » Lardinois, A. (1996). Ten Who Sang Sappho's Songs?. En E. Greene (ed.). *Reading Sappho: Contemporary Approaches*. (pp. 151-173). University of California Press.
- » Leedy, D. (2014). *Singing Ancient Greek: A Guide to Musical Reconstruction and Performance*. eScholarship. <http://escholarship.org/uc/item/1rj4j3n1>.
- » Marsá González, V. (2008). *Himnos Delficos dedicados a Apolo*. Universitat Jaume.
- » Minchin, E. (2001). *Homer and the Resources of Memory: Some Applications of Cognitive Theory to the Iliad and the Odyssey*. Oxford University Press.
- » Morrison, A. (2012), „Performance, re-performance and Pindar's audiences“. En Ágocs, P.; Carey, C.; Rawles, R. (eds.). *Reading the Victory Ode*. (111-133). Cambridge University Press.

- » Page, D. (1968) (ed.). *Lyrica Graeca Selecta*. Oxford Clarendon Press.
- » Rodríguez Adrados, F. (1980). *Lírica griega arcaica. Poema corales y monódicos 700-300 a. c.* Gredos.
- » Rodríguez Adrados, F. (1986). *Orígenes de la lírica griega*. Coloquio.
- » Rodríguez Adrados, F. (1999). *Del Teatro Griego al Teatro de Hoy*. Alianza Editorial.
- » Sanz Ledesma, M. (trad.) (2018). *Diálogo de la pronunciación correcta del latín y el griego. Desiderio Erasmo de Rotterdam (1466-1536)*. Universidad de Extremadura.
- » Schein, S. (2016). *Homeric Epic and its Reception. Interpretive Essays*. University Press.
- » Suarez de la Torre, E. (2005). Diversidad de lo popular en la poesía griega arcaica (de Arquíloco a Simónides). *Classica* 17.
- » Torres, D. (ed.) (2017). *La himnodia griega antigua. Culto, performance y desarrollo de las convenciones del género*. Universidad de Buenos Aires.
- » Yatromanolakis, D. (2004). Ritual poetics in Archaic Lesbos: contextualizing genre in Sappho. En Yatromanolakis y Roilos (eds.). *Greek Ritual Poetics*. (pp. 56-70). Center for Hellenic Studies.
- » Zunshine, L. (ed.) (2015). *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Oxford University Press.