

# **TYCHO**

**Revista de Iniciación en la Investigación  
del teatro clásico grecolatino y su tradición**

**Número 7**

**2021**



**GRATUV**

**Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València**

## CONSEJO EDITORIAL

### Dirección:

Carmen Morenilla Talens

### Secretariado:

Mayron E. Cantillo Lucuara (*Universitat de València*)

Andrea Navarro Noguera (*Universitat de València*)

### Consejo de redacción:

Marta González González <i>Universidad de Málaga</i>	Núria Llagüerri Pubill <i>Universitat de València</i>
Carmen González Vázquez <i>Universidad Autónoma de Madrid</i>	Jordi Redondo i Sánchez <i>Universitat de València</i>
Mikel Labiano Ilundain <i>Universitat de València</i>	Lucía P. Romero Mariscal <i>Universidad de Almería</i>

### Consejo asesor:

Antonio Andrés Ballesteros González <i>UNED</i>	Montserrat Jufresa Muñoz <i>Universitat de Barcelona</i>
Juan de Dios Bares Partal <i>Universitat de València</i>	David Konstan <i>New York University</i>
Reyes Bertolín Cebrián <i>University of Calgary</i>	Juan Luis López Cruces <i>Universidad de Almería</i>
Esteban Calderón Dorda <i>Universidad de Murcia</i>	Aurora López López <i>Universidad de Granada</i>
Javier Campos Daroca <i>Universidad de Almería</i>	M <sup>a</sup> Paz López Martínez <i>Universitat de Alacant</i>
Luisa Campuzano <i>Casa de las Américas de La Habana</i>	Fiona Macintosh <i>University of Oxford</i>
Charles Delattre <i>Université de Lille</i>	Elina Miranda Cancela <i>Universidad de La Habana</i>
Francesco De Martino <i>Università degli Studi di Foggia</i>	Carlos M. Ferreira Morais <i>Universidade de Aveiro</i>
Diana De Paco Serrano <i>Universidad de Murcia</i>	Andrés Pociña Pérez <i>Universidad de Granada</i>
José Antonio Fernández Delgado <i>Universidad de Salamanca</i>	M <sup>a</sup> Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel <i>Universidade de Lisboa</i>
Concepción Ferragut Domínguez <i>Universitat de València</i>	Reinhold Münster <i>Universität Bamberg</i>
M <sup>a</sup> do Céu Fialho Zambujo <i>Universidade de Coimbra</i>	Jaume Pòrtulas Ambros <i>Universitat de Barcelona</i>
Pedro Pablo Fuentes González <i>Universidad de Granada</i>	Elena Redondo Moyano <i>Universidad del País Vasco</i>
David García López <i>Universidad Complutense</i>	Andrea Rodighiero <i>Università degli Studi di Verona</i>
Enrique Gavilán <i>Universidad de Valladolid</i>	M <sup>a</sup> Fátima Sousa e Silva <i>Universidade de Coimbra</i>
Ramiro González Delgado <i>Universidad de Extremadura</i>	Miguel Teruel Pozas <i>Universitat de València</i>
Lorna Hardwick <i>The Open University</i>	Pierre Voelke <i>Université de Lausanne</i>
Eleftheria Ioannidou <i>University of Birmingham</i>	Bernhard Zimmermann <i>Universität Freiburg</i>

# ÍNDICE

## I. El teatro clásico

BOSCÀ CUQUERELLA, ALBA

- Formación y deformación de las *γνώμαι* y las *παροιμῖαι* en el drama ático: el caso de Eurípides y Aristófanes ..... 7

CARRILLO RODRÍGUEZ, MÍRIAM

- Heros poietes*: tumbas y culto heroico de los poetas, el caso de Esquilo ..... 21

LÓPEZ ROMERO, MARÍA

- S. OC 1226: *¿attractio inversa o attractio relativi?* ..... 29

NAVARRO NOGUERA, ANDREA

- La venganza de las troyanas en la *Hécuba* de Eurípides ..... 43

PÉREZ LAMBÁS, FERNANDO

- Cualidades musicales y actorales en Sófocles: fuentes y testimonios ..... 57

SÁNCHEZ I BERNET, ANDREA

- Hècate al drama àtic: invocacions i culte en tragèdia i comèdia ..... 71

## II. La recepción del teatro clásico

CANTILLO LUCUARA, MAYRON E.

- Entre lírica y teatro: redramatizando la vigilia de Safo en tres cuartetos tardovictorianos de Michael Field ..... 91

GÁMEZ RAMÍREZ, CARLOS MANUEL

- Voces del teatro cubano contemporáneo: un jardín de héroes off Marvel. Anacronismo y neohistoricismo en la poética de Yerandy Fleites ..... 107

ROCAMORA MONTENEGRO, RAQUEL Y CEBRIÁN FLORES, JUAN ANTONIO

- La locura de amor en la *Lucrecia* de Nicolás Fernández de Moratín ..... 123

SEOANE MÁRQUEZ, MIGUEL ÁNGEL

- Lighea* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa: entre el mito y el escenario ..... 137

*Tycho. Revista de Iniciación en la Investigación  
del teatro clásico grecolatino y su tradición* está indexada en:



AWOL - The Ancient World Online

MIAR C.I.R.C. REBIUM

## ENTRE LÍRICA Y TEATRO: REDRAMATIZANDO LA VIGILIA DE SAFO EN TRES CUARTETOS TARDOVICTORIANOS DE MICHAEL FIELD

### BETWEEN LYRIC AND THEATRE: REDRAMATISING SAPPHO'S VIGIL IN THREE LATE-VICTORIAN QUARTETS BY MICHAEL FIELD

Mayron E. Cantillo Lucuara

Universitat de València

Mayron.Cantillo@uv.es

Artículo recibido: 1 de septiembre de 2021

Artículo aceptado: 20 de octubre de 2021

#### RESUMEN

De la lírica de Safo, tanto en sí misma como en su recepción, deriva un posible modelo literario que trasciende el individualismo monódico e hibrida su poeticidad con rasgos propios del género dramático. Tomando este modelo liminal como punto de partida, el presente artículo arguye que la tradición lírica sáfica exige una hermenéutica atenta a las posibilidades de convergencia entre lo poético y lo performativo, lo monódico y lo coral, lo privado y lo público. En esta línea, proponemos una lectura minuciosa de la lírica II del poemario tardovictoriano *Long Ago* (1889), publicado por las británicas Katharine Bradley y su sobrina Edith Cooper bajo el pseudónimo compartido de Michael Field. En el poema seleccionado, descubrimos toda una *performance* radical en que una nueva Safo deconstruye ontológicamente toda su realidad, pervierte el binarismo de género por completo y nos interpela de manera directa en un *hic et nunc* dramáticamente efusivo y trascendental.

**PALABRAS CLAVE:** Safo, lírica, dramaticidad, Michael Field, poema II.

#### ABSTRACT

Derivative of Sappho's lyrics, both in their very nature and in their reception, is a potential literary model that overcomes monodic individualism and fuses lyricism with dramatic or theatrical features. Premised on this liminal model, the present article contends that Sappho's lyric tradition calls for a critical perspective attentive to the possibilities of confluence between poetry and drama, monody and corality, privacy and publicness. In this regard, I offer a close reading of lyric II in the late-Victorian verse volume *Long Ago* (1889), published by British poets and playwrights Katharine Bradley and her niece Edith Cooper under the joint pseudonym 'Michael Field'. As I seek to show, lyric II reads as a radical performance wherein a new Sappho deconstructs her whole reality ontologically, subverts gender binarism altogether, and addresses us directly in a dramatically effusive, affective, and transcendental *hic et nunc*.

**KEYWORDS:** Sappho, lyric, dramaticity, Michael Field, poem II.

## 1. INTRODUCCIÓN: PRINCIPIO SÁFICO DE HIBRIDACIÓN

En la tradición poética occidental, Safo encarna el paradigma máximo, más puro y hasta divino del género lírico. Bien sabido es, de hecho, que Platón la eleva a la altura de las mismísimas musas de las artes o que Pseudo-Longino la cita como excelso ejemplo de lo sublime. Tal es su preeminencia como voz originaria del sentimiento poético, que su nombre se consolida con el tiempo como sinónimo absoluto de poesía, concretamente de poesía lírica. Tras rastrear magistralmente la recepción de sus poderosos fragmentos hasta el siglo XIX, la helenista Yopie Prins (1999) nos propone categóricamente que veamos en Safo la génesis misma de la tradición lírica, esto es, que la concibamos como «la figura lírica más ejemplar» (8). No cabe disenso alguno respecto de esta concepción: Safo y lírica son términos gemelos, indiscutiblemente. No obstante, sí cabe aclarar con rigor qué entendemos por lírica sáfica tanto en su origen como en su posterior recepción. Es muy tentador circunscribir este género al mito romántico del poeta lírico solitario, intimista, ensimismado y alejado radicalmente del mundo objetivo. Consideremos, por ejemplo, la equiparación que establece el pensador británico John Stuart Mill (1833) entre el vate lírico y «un prisionero en una celda solitaria» (14). La lírica equivale a solipsismo, introspección, monovocalidad, intimismo y aislamiento. En otras palabras, se podría definir lo lírico como el espacio literario más privado, el más interior y, por ende, el menos público.

Si nos basamos en la anterior definición del género lírico, silogísticamente podremos presuponer que la poesía de Safo, en tanto que progenitora de la lírica, reúne todos los aspectos de solipsismo, privacidad y ensimismamiento que hemos señalado. Se nos puede antojar verisímil imaginarnos a Safo sujetando su lira con tenaz ardor, componiendo en completa soledad, haciendo trazos firmes con su ligero cálamo y acaso sintiéndose apenas acompañada por los espectros imaginarios de Afrodita o de Eros. Podemos evocar, en este sentido, varias piezas pictóricas dieciochescas y decimonónicas en que la poetisa lesbiana se muestra fiel al mito romántico de la íngrima escritura lírica. En su neoclásica *Safo inspirada por el amor* (1775), Angelica Kauffmann recrea un paisaje bucólico con un manso verdor como telón de fondo y con la figura de una Safo corpulenta y seductora bien al frente, en pleno centro, envuelta en colores blancos, turquesas y dorados que contrastan y conforman a un tiempo una composición cromáticamente equilibrada. Lo llamativo de este óleo es que nuestra poetisa se encuentra apartada del mundo, en medio de una naturaleza serena, reposando la tablilla de un pergamino en su regazo, sujetando con suma delicadeza su cálamo y componiendo sus versos en la más estricta soledad, con el auxilio del pequeño dios del amor. De manera hartamente semejante, el pintor inglés Richard Westall nos retrata a una *Safo* (c. 1800) nuevamente sumida en profunda soledad, con la mirada perdida en un cielo agitado, con los cabellos revueltos por el viento y, en suma, con la actitud propia de quien busca la inspiración poética al estilo más auténtico de los románticos. Si avanzamos en la pintura del siglo XIX, nos encontramos a una Safo cada vez más trágica, desolada y al borde de la muerte. La *Safo rezando a Afrodita* del artista heleno Margaritis Georgios (c. 1842) incide en el motivo de la prescriptiva soledad lírica, pero lo hace con un sentido de mayor patetismo, circundante tenebrosidad y pronta fatalidad: el paisaje, otrora apacible en el óleo de Kauffmann, se torna sombrío; se asoma ya amenazante el precipicio legendario de la tragedia amorosa con Faón; la mar, tranquila, parece esperar el salto fúnebre de Safo; la lira yace moribunda en el suelo junto a un par de pergaminos abandonados. Parece que nuestra poetisa ha perdido toda esperanza y solo puede suplicar ante una oscurísima estatua de Afrodita por su posible salvación. En esta ocasión, se diría que su soledad ya no es productiva, poética o inspiradora, sino más bien trágicamente profética. Safo se acerca al abismo y se convierte en la joven espectral, exangüe, decadente y derrotada que asiste de luto con un manto negro semitransparente a su propia muerte, tal y como la imagina el francés Charles Mengin en 1877.

Las breves éfrasis que acabamos de esbozar nos sirven para abundar en la triangulación que se puede establecer entre Safo, la lírica y el imperativo del solipsismo romántico de este género. Como herederos en muchos sentidos del romanticismo poético, máxime en materia de lo lírico, no nos extraña en absoluto concebir a una Safo retraída e intimista detrás de los escasos fragmentos que, atribuidos a ella, nos han llegado. Sin embargo, pese al apego atávico que podamos tener al individualismo severo de la lírica, no parece muy probable que este se corresponda con la praxis poética de Safo en su contexto original, ni tampoco con las aproximaciones posclásicas inspiradas en sus versos. Dicho de otro modo, Safo, en su obra misma y en su longo legado, dista diametralmente de la concepción solipsista de la lírica y, en cambio, se instala en un espacio de escritura liminal donde se desdibuja nuestra teoría moderna de los géneros literarios y se posibilita un encuentro entre artes hermanas. Concretamente, con Safo se puede decir que asistimos a un modelo híbrido de creación artística en que convergen la poesía y el teatro, la lírica y la *performance*, lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo. A este respecto, la investigación del helenista André Lardinois (1996) resulta bastante esclarecedora: en su opinión, no es del todo acertado vincular a Safo, como algunos estudiosos han sugerido, con «los poetas supuestamente monódicos» (150), es decir, con aquellos que entendían la labor poética como un ejercicio individual, propio de solista. Antes bien, a Safo debemos ubicarla en un contexto creativo más plural o colectivo donde se compartían «más piezas *ejecutadas coralmente* de lo que se ha admitido hasta ahora» (151). Ponemos en cursiva este participio y su contiguo adverbio por servirnos de punto de partida en este artículo: en la poesía sáfica, tanto en su versión arcaica como en su recepción, no solo encontramos versos monódicos, más cercanos al espíritu romántico del solipsismo, sino que abunda en número y expresividad una clase especial de poemas que poseen toda una naturaleza teatral o, según Lardinois, unas formas de coralidad y performatividad que acercan lo lírico a lo dramático.

Partiendo, entonces, del paradigma híbrido (poético-dramático) que inaugura Safo, pretendemos constatar o desplazar su validez más allá de los fragmentos sáficos, tan explorados ya en su coralidad o teatralidad por varios helenistas (Davies 1988; Lardinois 1994, 1996; Bierl 2016; Velasco 2016; Tower 2020; Ferrari 2021, entre otros). Nos preguntamos si el género mixto de la lírica coral o dramática de Safo se extiende e influye en las reescrituras, traducciones y adaptaciones que se han hecho de sus versos. En concreto, nos interesa una sofisticada obra británica de finales del siglo XIX que lleva por título *Long Ago* (*LA* en lo sucesivo). La copublicaron en Londres en 1889 Katharine Bradley y su sobrina Edith Cooper bajo el pseudónimo masculino de Michael Field. Se hicieron tan solo cien copias del volumen, que acabaron en manos de afamados escritores ingleses como Robert Browning, Walter Pater o George Meredith. Las críticas que recibieron las autoras fueron unánimemente halagüeñas, tanto es así que se llegó a valorar su obra como «una de las producciones líricas más exquisitas de la segunda mitad del siglo XIX» (en Thain and Vadillo 2009: 360-61). El éxito de esta producción lírica, muy seguramente, radica en la elegancia, la frescura y, sobre todo, el convincente dramatismo con que se recupera en sus páginas la figura de Safo. Bradley y Cooper, como nos cuentan en el prólogo del poemario, leyeron gozosamente la edición que Henry Wharton preparó con todos los fragmentos conocidos y atribuidos a la poetisa lesbiana. Tras la lectura conjunta, decidieron emplear una selección de versos fragmentarios en griego original como epígrafes para sus propias versiones extendidas de los mismos. El resultado fue un compendio de casi setenta poemas que pueden leerse como una reedición pseudofilológica en que se nos presenta la lengua antigua de Safo en diálogo directo con las traducciones, extensiones o ampliaciones líricas en el inglés esteticista de las Michael Field.

Como apuntábamos anteriormente, *LA* se caracteriza especialmente por su convincente dramatismo, es decir, por la forma en que se ajusta al paradigma híbrido de lírica teatral instituido

por Safo. Se trata, en efecto, de un volumen de composiciones poéticas breves con un cariz marcadamente dramático. Es plausible que esta cualidad dramática provenga inherentemente de la interacción directa con los fragmentos sáficos y su propia coralidad, aunque tampoco se nos puede escapar el hecho de que Bradley y Cooper tenían devoción plena por la palabra teatral, se guiaban en sus obras por un sentido performativo de la retórica, entendían la vida holísticamente mediante la tragedia y, sobre todo, perseguían constantemente la excelencia shakesperiana. Como señala Thain (2007), las Field siempre «se vieron a sí mismas como dramaturgas y se quedaron atrapadas en el fervor victoriano por descubrir a un nuevo Shakespeare» (8). Asimismo, como comenta Biederstedt (1963) en uno de los primeros estudios doctorales sobre nuestras autoras, no podemos pasar por alto que estas mantenían una estrecha relación con el célebre poeta Robert Browning, con quien compartían una misma motivación por «dramatizar el género lírico» (43). Esto sugiere que, para Bradley y Cooper, la poesía nunca debe disociarse del teatro o el drama: ambos géneros se entrecruzan de maneras innovadoras y fructíferas bajo una fórmula híbrida de poemas teatrales tales como los que recoge Browning en sus obras llamativamente tituladas *Dramatic Lyrics* (1842), *Dramatic Romances and Lyrics* (1845) *Dramatis Personae* (1862) o *Dramatic Idylls* (1879).

Dada la imbricación que se da entre poesía y teatro en *LA* y en otras obras de Michael Field, parece conveniente superar la visión cismática que hasta ahora ha predominado en la crítica literaria consagrada a nuestras autoras. Sus obras poéticas han sido objeto de una amplia y diversa investigación con una monografía completa escrita por Marion Thain (2007), así como múltiples capítulos y artículos (Leighton 1992; White 1996; Prins 1999; O’Gorman 2006; Dellamora 2007; Madden 2007; Evangelista 2009; Olverson 2010; Cantillo-Lucuara 2018a, 2018b, 2018c, 2020, 2021); Baker y Vadillo 2019). Por otro lado, su producción dramática también ha recibido notable atención por parte de varios críticos como Bickle (2010, 2012), Bristow (2019), Eastham (2011), Kirby (2017), Krisuk (2010), Lee (2019), Olverson (2015) y Parejo-Vadillo (2007, 2015). Todos ellos se han esforzado por revisar y completar la historia del teatro finisecular de época victoriana a fin de revalorizar las piezas de las Field, reivindicar su notable originalidad y poner en relieve su intrínseca estética *queer*. El resultado general de estos empeños es una visión hoy día ya consolidada de que la obra, poética y dramática, de Bradley y Cooper constituye un gran repositorio de formas, estilos e ideas fluidos, experimentales y transgresores que se ofrecen tal vez como materiales precursores de reivindicaciones muy nuestras, muy contemporáneas.

En este trabajo, nos sentimos deudores de la importante labor de redescubrimiento que se ha hecho en los estudios anteriormente citados, pero vemos la necesidad de desmarcarnos del modelo que separa poesía y teatro en la recepción crítica de las Field en favor, más bien, de una hermenéutica que parta del principio de confluencia o liminalidad entre ambos géneros, máxime cuando se trata de interpretar el tan sáfico y, por extensión, tan dramático poemario *LA*. Con respecto a esta obra precisamente ya se ha apuntado que deja entrever un sentido de teatralidad poética de principio a fin. Sturgeon (1922) sostiene que *LA* tiene por objetivo «simplemente hacer líricas breves y dramáticas a partir de las escenas sugeridas por los fragmentos sáficos» (90). De manera similar, Thain (2007) opina que el lirismo de las Field «dramatiza la problemática de género representada en *Long Ago*» (60). Está claro que, en estas dos valoraciones, los intérpretes se percatan del dramatismo característico del volumen de Bradley y Cooper, pero lo hacen de un modo tan genérico y simplista que no alcanzamos a figurarnos plenamente cómo se materializa textualmente el principio sáfico de liminalidad entre lírica y teatro en *LA*.

A fin de ilustrar las diferentes modalidades que adopta el dramatismo o teatralidad lírica en la colección sáfica de Michael Field, seleccionamos como estudio de caso la pieza identificada con un II en numeración romana por su distintiva manera de recrear, en tan solo tres cuartetos,



toda una *performance* del insomnio, la ansiedad y el autoengaño eróticos con una Safo transformada en una convincente *dramatis persona* que se apoya en el uso de apóstrofes, formas imperativas y otros tropos retóricos de iteración ritualista, no solo para buscar auxilio divino en su tragedia romántica o para hacer que su amado, el mítico e impasible barquero Faón, sea más accesible, sino también para involucrar al lector en la repetición memorable de su deseo asertivo. A continuación, ofrecemos tanto el poema II en su versión original como nuestra traducción propia del mismo para su posterior análisis pormenorizado:

COME, dark-eyed Sleep, thou child of Night,  
Give me thy dreams, thy lies;  
Lead through the horny portal white  
The pleasure day denies.

O bring the kiss I could not take  
From lips that would not give;  
Bring me the heart I could not break,  
The bliss for which I live.

I care not if I slumber blest  
By fond delusion; nay,  
Put me on Phaon's lips to rest,  
And cheat the cruel day!

\*\*\*

VEN, Sueño de ojos oscuros, tú, hijo de la Noche,  
Dame tus sueños, tus mentiras;  
Guía por el portal de cuernos blancos  
Al placer que niega el día.

Oh trae el beso que no pude tomar  
De labios que no cedían;  
Tráeme el corazón que no pude romper  
La dicha por la que vivo.

No me importa si duermo bendecida  
Por tierno engaño; no,  
Ponme en los labios de Faón a descansar,  
¡Y engaña al cruento día! (vv. 1-12).

## 2. DRAMATIZANDO UN RADICALISMO METAFÍSICO

El poema II de *LA* es puro engaño en su forma. Su *opsis*, o lo que el crítico británico Jonathan Culler (2015) define como «la dimensión ritualista de versos y estrofas» (252), crea una idea inmediata pero capciosa de orden, contención y armonía. Cada uno de los versos encuentra su lugar dentro de tres cuartetos bien medidos y bastante simétricos que parecen seguir un patrón visual de alternancia entre dos versos largos (el primero y el tercero), y otros dos cortos (el segundo y el cuarto). Asimismo, el *melos* del poema, o su «dimensión auditiva» (Culler 2015: 35), refuerza el efecto formal de orden y armonía con un esquema rítmico basado en una intercalada secuencia de ABAB, un empleo preponderante de consonancia oclusiva y un sistema de repeticiones tanto léxicas como estructurales. Sin embargo, este sentido general de regularidad

formal resulta ilusorio o fraudulento: podríamos imaginarnos a la voz lírica protagonista en un estado anímico de complacencia y mesura, mas el contenido semántico del poema apunta en una dirección radicalmente opuesta. Parece que la voz poética no es la de una Safo tranquila o despreocupada, sino más bien la de una insomne desesperada que espera imperiosamente la irrupción, con auxilio divino, del amado en sus sueños. Así, desde que nos adentramos en la *performance* de la lírica II, nos vemos enfrentados a una clara tensión entre forma y contenido, entre la quimera de un orden emocional y la realidad de un insomnio erótico.

La dimensión visual del poema II va mucho más allá de su mera disposición estrófica. La noción de *opsis*, reformulada por Culler, no solo hace referencia a los poemas como construcciones visuales, sino también a las formas en que «el poema produce / representa imágenes» (256). Como construcción óptica, la lírica II sigue una secuencia uniforme de cuartetos, pero la imagen que produce con sus significados dista mucho de ser ordenada y armoniosa. Al leer el poema como una écfrasis imaginaria o una representación visual, podemos visualizar a la protagonista plenamente despierta, en absoluta soledad, tal vez en la mitad de la noche, recordando ansiosamente a su amado ausente, sintiéndose incapaz de hallar alivio para su desbordante energía erótica e implorando la intervención divina ante su trágico romance. Esta imagen lastimera de Safo, sin embargo, no nos sorprende en absoluto si tomamos en consideración la larga tradición del safismo poético que, particularmente desde las *Heroidas* de Ovidio en adelante, lega a la posteridad la representación definitiva de una Safo «desamparada, enamorada y suicida que renuncia al amor entre mujeres por un deseo no correspondido hacia un joven pescador» (duBois 2015: 108).

Ahora bien, lo que sí puede sorprender o cautivar a cualquier lector es la inmediatez que se siente ante la voz sáfica de la lírica II, esto es, su «temporalidad performativa» (63), como diría Culler (2015). Ya sea lesbiana, ovidiana, antigua o arcaica, Safo escenifica su *performance* elegíaca en la inmediatez del tiempo presente y, aún más sorprendente, en la urgencia de las formas imperativas que emplea una y otra vez en el poema II. El tono firme y directo de su voz parece entrar en conflicto con el sentido pretérito del mismo título del poemario (*LA* o *Hace ya tiempo*), pues en realidad este se disipa y se ve arrastrado a un presente escénico, inmediato, dramático. Los imperativos de Safo, pese a su griega antigüedad o a su lejana transposición decimonónica en Michael Field, no pierden nada de su vigencia o vitalidad. No hay distancia temporal entre ellos y nuestra repetición de los mismos. A medida que lo leemos o lo escenificamos en voz alta, el poema II suena retóricamente persuasivo. Como lectores, podemos sentirnos convencidos de que la Safo de Michael Field se pone en contacto directo con nosotros, compartiendo sincrónicamente su desesperación e incluso esperando apelar a lo que O’Gorman (2006) considera en su interpretación de *LA* como nuestro «sentido universal de las emociones humanas» (650). De modo efectivo, en la lírica II, Safo logra escenificar o dramatizar sentimientos transhistóricos de desesperanza erótica que pueden atraer a cualquier lector o público sensible. En este sentido, las Field nos muestran cómo su lirismo sáfico puede propiciar los efectos perlocucionarios de «conmover a los lectores, provocar la reflexión y llevarlos a actuar» (Culler 2015: 130).

En el primer verso del poema II («VEN, Sueño de ojos oscuros, tú, hijo de la noche»), de repente nos encontramos con Safo invocando a un dios pagano con vehemencia imperativa. Podría decirse que se encuentra sola, ávida de romance, pero autosuficiente y, por ende, inclinada o incluso condenada a obtener ayuda de un poder superior. Dado que su amante se encuentra bien lejos de su alcance y control, no tiene más remedio que apostrofar a Hipnos, el dios del sueño. El apóstrofe directo que profiere es tan claro y enfático que suena pleonástico. La deidad invocada se caracteriza no solo por el epíteto de sus ojos oscuros, sino también por la aposición específica de su origen. Aquí parece bastante tentador especular que la referencia redundante a Hipnos es mucho más que un apóstrofe. Tal vez Safo está trazando una auto-

prosopografía que la asemeja a la deidad aclamada, de modo que ambos comparten espacio y apariencia. Dicho de otra forma, se antoja posible visualizar a Safo con los atributos del dios, sumergida en la noche y afectada por una profunda oscuridad en sus ojos atribuible a su penuria erótica y consecuente insomnio.

Curiosamente, se invoca al dios nocturno de una manera muy sencilla y directa. Se le convierte tanto en un tú inmediato como en un receptor de las órdenes de Safo. Su actitud no es la de una suplicante al borde de las lágrimas, sino la de una amante asertiva o incluso agresiva que prescinde de todo formalismo y ordena a la deidad que acuda en su ayuda. Así, Safo trata a Hipnos como a un igual, como a un interlocutor necesario que debe atender sus deseos. Esta representación implícita, basada en la primera y subsiguientes formas imperativas del poema II, deja entrever algo inesperado y perturbador en la actuación lírica de Safo: esta no se presenta como una amante débil, insomne, confinada en su lecho estéril; al contrario, a pesar de su pasión unilateral, adopta una voz rotunda que no duda en hacerse oír con claridad hasta entre los mismísimos dioses. Como argüiremos más adelante, la imagen de una figura sáfica amenazante y peligrosa subyace sistemáticamente tras la urdimbre simbólica de todo el poema II.

El segundo verso («Dame tus sueños, tus mentiras») puede leerse como el epítome o la síntesis culminante del drama erótico de Safo. Una vez que ha exigido al dios del sueño que la visite, confiere a su orden mayor rotundidad. Todo cuanto desea es consumir su deseo sin importar los medios necesarios para conseguirlo. Renuncia, sin miramiento alguno, a los nobles valores de la racionalidad, la verdad y la realidad, prefiriendo ser engañada por Hipnos y conformándose con un simulacro o una mimesis de su deseo. En una convincente combinación de asíndeton e isocolon entre «sueños» y «mentiras» con sus posesivos iterados, Safo formula una doctrina metafísica radical: se muestra capaz de rechazar con demasiada facilidad su yerma realidad de desamor a favor de un romance ficticio, onírico, puramente metafísico. En esta renuncia voluntaria, surge un conflicto ontológico ineludible entre la realidad y la no realidad, concibiéndose a la primera como insuficiente para Safo y a la segunda como garante de gratificación. Así, si Safo logra acceder a la no realidad de los sueños, estos ciertamente se convertirán en su auténtica realidad emocional y, como consecuencia, el antagonismo anterior perderá su validez. La verdad quedará subordinada o directamente anulada por una entelequia romántica.

No obstante, en la metafísica onírica de Safo, el sueño y la realidad o la mentira y la verdad ya no son del todo antitéticos, pues su deseo posibilita una suerte de sinergia o copresencia entre ellos. El mero sueño del amado, aunque inducido por Hipnos, tiene visos de adquirir cierto grado de realidad que la voz lírica presume como suficientemente satisfactoria. Asimismo, la mentira de la presencia del amado conlleva para Safo el potencial de sentirla como una especie de verdad capaz de aplacar su pasión y desesperación. En su conciencia deseante, la realidad y la veracidad ya no se miden como magnitudes fácticas: devienen, más bien, en categorías emocionales dúctiles cuyos límites respectivos se diluyen y desaparecen en un intento por alcanzar algún nivel de plenitud erótica. Esta desaparición es lo que convierte los sueños ideales y las mentiras de Safo en variantes afectivas legítimas de la verdad en la medida en que procuran que el objeto de su deseo se haga más real, más accesible y hasta más controlable bajo el régimen de su propia imaginación.

Los sueños y las mentiras operan como fuerzas intermediarias que propician la unión entre amante y amado dentro de un orden de idealismo onírico. Al igual que el sujeto tradicional de la epistemología occidental, que accede al mundo objetivo en el acto ontogenético del conocer o el saber, Safo aspira a poseer a su amado soñándolo y así dotándolo de una pseudoexistencia en calidad de ideación erótica. La simple idea de él devendría, completaría y totalizaría su realidad. Sin embargo, aunque está claro que Safo ocuparía una ventajosa posición de poder en su dimensión onírica, se impone una pregunta inevitable acerca de qué papel tendría allí su amado.

Puede suponerse que sería un ente ontológicamente reducido, sometido y dominado de la forma más objetivadora y posesiva posible. Dentro de los sueños y falacias sáficos, el amado caería presa de una economía erótica de apropiación o cosificación. Sería degradado a un objeto estático, pasivo y dependiente a merced del deseo de Safo. Por consiguiente, lo que vemos en esta metafísica onírica es, en el fondo, una *performance* de género transgresora en que Safo actuaría como una soñadora dominante mientras que su amado se vería disminuido y hasta victimizado en el triste papel de objeto amado.

Tal es la necesidad que siente Safo de atrapar o poseer a su amado, que súbitamente se vale de una sugerente y poderosa imagen homérica en su referencia al «portal de cuernos blancos» (v. 3). Este verso pone en juego al menos tres recursos retóricos: un hipérbaton, una anástrofe y, lo que es más importante, una alusión intertextual. La primera figura aparece en forma de frase preposicional que separa el verbo principal de su objeto directo con el resultado de que tanto las referencias al «portal» (v. 3) como al «placer» (v. 4) cobran destacada prominencia. La anástrofe, que implica la anómala posposición del adjetivo «blanco» (v. 3) en la versión original, no sólo atribuye una centralidad adicional y literal al «portal» (v.3), sino que también permite la aparición de un oxímoron prosódico entre «Noche» (l. 1) y el adjetivo en sí mismo. Todos estos fenómenos retóricos cumplen una función significativa en la configuración y realce de la figura homérica intertextual al final del tercer verso bajo escrutinio. En efecto, la Safo de Michael Field alude a lo que Homero, en boca de Penélope, describe en el canto XIX de su *Odisea*:

Hay sueños inescrutables y de lenguaje obscuro, y no se cumple todo lo que anuncian a los hombres. Existen dos puertas para los leves sueños: una, construida de cuerno; y otra, de marfil. Los que vienen por el bruñido marfil nos engañan, trayéndonos palabras sin efecto; y los que salen por el pulimentado cuerno anuncian, al mortal que los ve, cosas que realmente han de cumplirse (vv. 561-569).

En su alusión a este pasaje homérico, el poema II provoca al menos dos efectos. Por un lado y de manera harto sorpresiva, se amplía el espectro de liminalidad o transversalidad de géneros, trascendiendo el modelo sáfico de hibridación lírico-dramática y abarcando el ámbito de la épica homérica que, pese a su identidad teóricamente contraria a la lírica, se ve ahora entrecruzada con esta y con el cariz teatral propio de la tradición sáfica que nos ocupa. En este sentido, las Field aúnan con asombrosa densidad lo lírico, lo dramático y lo épico en una suerte de palimpsesto poético donde a la voz explícita de Safo se suman las palabras tácitas de la Penélope homérica y su teoría de los sueños. Por otro lado, nos resulta llamativo el hecho de que el portal evocado por Michael Field parece ser una combinación de las dos puertas descritas en el pasaje homérico, pues viene caracterizado como hecho de «cuernos» y «blanco» a la vez. En su edición del poema II, Ivor C. Treby (2000) añade una nota a pie de página donde nos comenta que la alusión combinatoria a la *Odisea* suena «desafortunada» (58), puesto que las Field debieron referirse únicamente a la puerta de marfil dado su vínculo simbólico con la fantasía y el engaño, para apuntalar la idea de que su Safo quiere habitar un mundo irreal de sueños y mentiras eróticos. Sin embargo, creemos que se podría argumentar que, ya sea accidental o intencional, la fusión de las dos puertas en una sola contribuye a formar y consolidar una idea más convincente: los sueños de Safo cuentan con la ambivalencia estratégica de ser ciertamente engañosos (blancos o eborarios), pero potencialmente conducentes a una especie de verdad onírica (como aquellos que atraviesan la puerta con cornamenta). En otras palabras, los sueños de Safo son tanto de marfil como de pulimentados cuernos en la medida en que Safo los reconoce como mentiras, pero su inmersión en ellos podría reportarle la satisfacción erótica que tanto ansía.

Como señalábamos anteriormente, advertimos el uso de un sugerente oxímoron prosódico entre «Noche» (v. 1) y «blanco» (v. 3) en el poema original. Esta figura retórica resulta crucial para nuestra comprensión del último verso del primer cuarteto («El placer que niega el día»). Safo recurre al dios Hipnos para cumplir sus sueños hedonistas y sobreponerse a la esterilidad de sus días, que experimentan una falacia patética —una personificación— y reciben toda la culpa por causar su miseria. Aquí se da una antítesis estructural. El poema II articula, a todas luces, su propia teoría del mundo en torno a diferentes constructos binarios: entre el caos interno y el orden formal, la noche y el día, la oscuridad y la blancura, la falsedad y la verdad, los sueños y la realidad. En cada uno de estos pares antitéticos, el primer término denota lo que Safo busca y codicia, mientras que el segundo se refiere a aquello que detesta. La visión que defiende de la vida es completamente heterodoxa: privilegia lo desviado, perverso o irracional en detrimento de lo que se considera atávicamente como ideal o justo. En consecuencia, parece que Safo propugna lo dionisiaco en contra de lo apolíneo y se convierte en una posible apologeta nietzscheana. Si bien esta interpretación puede sonar denodada o inverosímil, lo cierto es que las Field admiraban a Nietzsche y suscribían muchas de sus ideas estéticas hasta el punto de que, como señala Vadillo (2015), formaban parte de la primera generación de intelectuales ingleses que «reconocieron la importancia de Nietzsche para la modernidad» (204). Por tanto, es plausible argumentar que la *performance* transgresora del deseo sáfico en la lírica II equivale a una apología dionisiaca de la oscuridad, el engaño y los sueños peligrosos.

### 3. DRAMATIZANDO Y SUBVIRTIENDO EL BINARISMO DE GÉNERO

La segunda estrofa del poema II radicaliza la *performance* transgresora de género que antes vislumbrábamos. Safo ahora expone su psicología erótica de forma extrema. No solo se mantiene contumaz en su tono imperativo, sino que también transforma su deseo en una fuerza castrante de posesión y captura: «Oh trae el beso que no pude tomar» (v. 5). En este verso, Safo especifica lo que le exige a Hipnos, circunscribiendo su petición a un simple beso de su amado. No obstante, el tipo de beso que codicia se presenta como el producto metafísico de un sueño o una mentira y, al mismo tiempo, como el clímax del antirrealismo erótico de Safo. Con este beso ficticio, Safo desea compensar su fracaso e incapacidad de poseer el objeto de su deseo. Al parecer, tal y como sugiere el verbo modal que emplea en el verso 5, intentó besar a su amado, pero no lo consiguió. Este vano esfuerzo es sin duda lo que la motiva a adoptar un enfoque antirrealista ante el amor. Dado que su amado la rechazó, su única alternativa es conformarse con el idealismo de hacerlo suyo y besarlo en sus sueños. El infinitivo simple utilizado en el verso 5 designa, en efecto, el tipo de acción que Safo desea perpetrar mediante su imaginación onírica: desea tomar, capturar, arrestar o confinar a su amado en su propia interioridad, contra su voluntad y con todos los matices de violencia y desesperación que implica este acto de encarcelamiento erótico.

El sexto verso del poema («De labios que no cedían») apuntala una idea central ya precedente y presenta una nueva dentro de lo que parece un des/orden paradójico. Por un lado, encontramos una sinécdoque que se refiere claramente al amado de Safo y ratifica la representación tácita de éste en los versos previos. Hasta este punto se había retratado al amado como una presa, un prisionero onírico y, en el mejor de los casos, un sueño erótico o una mentira. Ahora, en el segundo cuarteto, se lo reduce a un par de labios que Safo una vez intentó atacar, pero que se apartaron de ella. Como mera sinécdoque labial, se convierte en un objeto potencialmente cosificado, pasivo y receptivo de los besos violentos de Safo. Por otro lado, aunque al principio se le atribuye una identidad castrada, el amado parece adquirir cierto grado de acción y autonomía en su reacción evasiva ante el decidido beso sáfico. Este rechazo da lugar a dos efectos con-

comitantes: el amado logra preservar su propio espacio de libertad ontológica, mientras Safo pierde toda posibilidad de conquista romántica y, por ende, se ve obligada a adoptar un credo desesperado de antirrealismo erótico para así subyugar metafísicamente al amado reticente bajo un régimen de deseo imaginario y opresor.

El séptimo verso del poema («Tráeme el corazón que no pude romper») concita al menos tres fenómenos retóricos significativos: una reduplicación paralelística del verso 5, un pleonismo metonímico y una metáfora deconstructiva del amor como dominación. La repetición parece funcionar como el mejor modo en que Safo puede articular la urgencia de su interpelación a Hipnos. El tono imperativo, el uso de los mismos verbos léxicos y modales y la hipotaxis compacta de las oraciones relativas caracterizan la retórica de la desesperación que define la lírica II. Safo persiste en su conato de tener acceso a su amado a toda costa e insta al dios Hipnos a que la ayude una vez más. Ahora, se enfoca en el corazón de su amado como punto concreto de su ferviente deseo. El amado se convierte, a su vez, en nada más que una víctima metonímica que Safo intentó asaltar en balde. Si hace un verso era un mero par de labios evasivos, ahora el pescador ve su identidad venida a menos, transformada en un corazón potencialmente frágil que Safo busca domeñar de forma radical. Al final del verso 7 aparece un infinitivo simple («romper») que apunta a la versión más cruda posible de la convergencia metafórica entre deseo y destrucción, pasión y agresión. De hecho, con ese infinitivo, deviene aún más evidente lo que la lírica II ha representado desde el principio como una ecuación directa entre el deseo femenino y la violencia erótica contra un objeto masculino que se torna frágil y sufre, por tanto, una pérdida extrema de identidad y masculinidad.

Sin embargo, el segundo cuarteto concluye con una paradoja: «La dicha por la que vivo» (v. 8). En su *opsis*, este es un verso independiente, estructuralmente idéntico a la proposición final del primer cuarteto, pero sintácticamente dependiente del verbo principal que se emplea en la oración inmediatamente precedente. En realidad, la paradoja surge de la forma imperativa «Trae» (v. 7), cuya transitividad genera dos objetos directos semánticamente contradictorios o incompatibles. El primer objeto, como indicábamos antes, adopta la forma de sinécdoque cardíaca que retrata tácitamente al amado de Safo desde una mirada reificadora y potencialmente castradora. Empero, el segundo objeto, que se refiere a la dicha erótica de Safo, anula la dialéctica de poder implícita en la sinécdoque anterior. Ahora la voz lírica expone su vulnerabilidad existencial de la manera más ostensible al reconocer que su propia felicidad depende de su amado; revela que su vida no depende ni siquiera de la posibilidad real de conquistarlo, sino simplemente de la posibilidad ficticia de soñarlo. Esta dialéctica paradójica con Safo en una posición ambivalente de poder entre la dominación y la dependencia no resulta del todo anómala o inesperada, ya que la podíamos inferir previamente a partir de las referencias al desdén del amado. No obstante, el verso 8 sí hace que esa ambivalencia devenga más manifiesta y hasta lastimera, pues Safo queda inevitablemente retratada como una amante miserable que se desvive por sus aspiraciones eróticas y llega al punto de querer conformarse con una experiencia meramente onírica de su deseo imposible.

#### 4. REDRAMATIZANDO ENTELEQUIAS METAFÍSICAS Y DE GÉNERO

Hasta ahora, el poema II ha consagrado su primer cuarteto a la presentación del idealismo erótico o el antirrealismo de Safo, y el segundo a la articulación paradójica de cómo su visión antirrealista del amor se traduce en categorías de género inestables. Ahora, el tercer cuarteto parece funcionar como un compendio general de las estrofas anteriores que se puede dividir en tres subpartes. La primera, que comprendería los versos 9 y 10, propone un regreso al cuarteto inicial y una reafirmación convincente del idealismo autoengañoso de Safo. Sin embargo, a di-

ferencia del primer cuarteto, los versos 9 y 10 suenan mucho más performativos por diferentes razones. El yo de Safo pasa a primer plano de una manera tan directa y llana, que parece hablarlos sin distancia temporal alguna, como si compartiera un *hic et nunc* inmediato con nosotros, un diálogo genuino. La temporalidad y sencillez de su discurso parecen sumamente cercanas o contiguas: «No me importa si duermo bendecida» (v. 9). Aquí su lenguaje está lejos de ser ornamental, elaborado u oblicuo. Más bien, Safo se muestra abiertamente despreocupada y categórica al admitir que ha tomado la decisión consciente de canjear la realidad por la fantasía. Reconoce sin pudor que su éxito erótico puede ser solo un mero producto del sueño o el letargo. Esta forma trágica de anagnórisis, en lugar de afectarla o afligirla, la presenta como un hecho natural y plenamente asumido. Safo se declara, en perjuicio propio, a favor de la irrealidad.

El verso 9 alberga mucho más. Safo lo concluye con un participio sugerente que se comporta casi como una catacrexis o un abuso literal, pues parece traicionar su propia naturaleza semántica. En su sentido más común, la forma «blest» denota dones divinos, beneficios espirituales o invocaciones religiosas. Sin embargo, Safo abusa de la santidad del participio y de sus denotaciones cargándolo implícitamente con connotaciones subversivas y profanas. Su idea de bendición no es en modo alguno devocional, sino abiertamente secular y sexual. Para ella ser bendecida significa gratificarse a sí misma a través de sueños eróticos o fantasías en las que su amado termina bajo su control. En este sentido, cabría argumentar o bien que Safo no tiene sentido alguno de espiritualidad y actúa como una hedonista impía, o que su clase de devoción es totalmente dionisiaca y, por tanto, desea que su bendición proceda de los antiguos dioses paganos, en particular de aquellos que garantizan y procuran toda suerte y variedad de placeres.

Como estructura sintáctica, el décimo verso lo ocupa en posición preponderante un complemento agente personificado: «por tierno engaño». Su función no es otra que determinar el tipo de bendición que espera Safo, una bendición que la duerma, la engañe y la lleve a creer que sus ardorosos sueños son ahora su realidad definitiva. No obstante, más allá de su mera función sintáctica, el verso 10 añade mayor patetismo al antirrealismo de Safo, quien desprecia su existencia como algo preferiblemente intercambiable por un «tierno engaño». El sustantivo que usa aquí no solo resulta demasiado claro y coherente con la temática de todo el poema, sino que también define su actitud ante la vida y resume el credo del hedonismo onírico que defiende. Safo fomenta el autoengaño más crudo, la autoficción más radical y el intencionalismo más conscientemente contraproducente en su voluntad deliberada de renunciar a la verdad y a la realidad en favor de un amor vivido unilateralmente en sus sueños. Más interesante aún, el adjetivo «fool» (*tierno* o *estulto*) que complementa su ideal de engaño revela la trágica conciencia de Safo de que sus aspiraciones románticas no son solo capciosas, sino ingenuas y posiblemente absurdas. Habida cuenta de su reconocida necedad o estulticia, los sueños de Safo probablemente no cumplirán con sus expectativas libidinosas.

La segunda subparte del cuarteto final está constituida únicamente por el verso 11, en el que Safo retoma la línea temática de la segunda estrofa. De hecho, reemplaza una metáfora violenta de posesión erótica junto con una sinécdoque cosificadora para incidir en su necesidad de granjearse al menos una experiencia onírica pero corporal de su amado: «Ponme en los labios de Faón a descansar» (v. 11). La sinécdoque labial, rescatada cohesivamente del verso 6, manifiesta de nuevo que el deseo de Safo no reviste modestia ni pureza. Más bien, su sentido del amor es claramente erótico, material, corporal. El énfasis en los labios de su amado insinúa esta corporalidad deliberada. Al parecer, Robert Browning detectó esta insinuación sexual cuando leyó el primer manuscrito y sugirió que sustituyera la sinécdoque labial por una referencia más sutil y pudorosa a otra parte del cuerpo: «¿Por qué no ‘en brazos’?» (Treby 2000: 58). Sin embargo, las Field prefirieron retener su provocativo sentido de labialidad en la versión definitiva del poemario.

En plena consonancia con la subversión sistémica de las convenciones de género que propone Safo en el poema II, el verso 11 ejerce una notable violencia metafórica contra el amado, quien ahora recibe la primera mención onomástica en *LA*. Antes nos había aparecido en calidad de mero pronombre, sinécdoque y ausencia erotizante en el mejor de los casos, pero ahora el uso del nombre propio parece humanizar su identidad hasta cierto punto o al menos sirve para dotarlo de una individualidad más allá de su relación ficticia con Safo. Sin embargo, el hecho de que Faón adquiriera una subjetividad propia no tiene un efecto duradero. Con o sin nombre, sigue sufriendo indirectamente la violencia erótica de Safo. La forma imperativa «ponme» y la preposición «en» son indicaciones palmarias de que su deseo es una fuerza tiránica y una imposición sobre su objeto. En la imaginación de Safo no hay ninguna intención de abrazar a Faón o caer en sus brazos, como hubiera preferido Browning. La poetisa desea, en cambio, ponerse, imponerse o superponerse por encima de él sin importar su voluntad. Interpretado como una catacresis, el infinitivo que utiliza Safo al final del verso 11 robustece su representación tácita de despotismo erótico. Su idea de descanso no parece indicar reposo, quietud o morada. Muy plausiblemente, Safo está abusando del infinitivo y pervirtiéndolo en una catacresis que equipara el descanso al poder, el control, la acción, el movimiento e incluso la dominación sexual. Su definición de descanso funciona simplemente como un eufemismo para enmascarar su lujuria opresiva.

La tercera subparte del último cuarteto se corresponde con el verso de cierre: «¡Y engaña al día cruel!» (v. 12). Aquí Safo formula una iteración semántica que nos remite a la estrofa inicial y transforma todo el poema en una composición circular, un circunloquio lírico. Resulta claro que Safo se está asegurando de que su interpelación al dios Hipnos termine con ahínco repetitivo y orgánicamente imperativo, reivindicando su defensa del idealismo autoengañoso. No obstante, a diferencia de las articulaciones previas de este idealismo, el verso final lo preconiza de una manera más cruda, con el verbo inequívoco y autoperjudicial «engaña» en forma imperativa. Safo no tiene reserva alguna al afirmar que desea ser engañada, abstraída de la realidad y sumergida en un pseudomundo de sueños. En consecuencia, el engaño se convierte en el único mecanismo de defensa o estrategia de supervivencia que utiliza Safo contra su facticidad sin amor, contra lo que ve como el tropo del «día cruel» tan bien personificado. Este simple sintagma constituye, a la vez, una falacia patética, una reformulación del verso 4 y una expresión metafórica de la concepción dicotómica de la existencia de Safo. En su opinión, la existencia parece reducirse a una marcada antítesis entre el día y la noche, donde el primero simboliza una suerte despiadada de muerte emocional y la segunda le promete una posibilidad de éxito erótico, aunque este éxito no sea más que una entelequia. Safo aspira a existir en una noche eterna de engaños amorosos.

## 5. CONCLUSIONES

En este artículo, hemos partido de una premisa clave en la comprensión de la lírica sáfica en sí misma y en su recepción posterior: se trata de una poesía que dista de nuestros modelos líricos heredados del romanticismo y que, por tanto, no puede entenderse desde el paradigma del solipsismo enunciativo. La lírica sáfica, más bien, exige en no pocos testimonios una hermenéutica menos categórica en la demarcación de géneros literarios y más atenta a las posibilidades de convergencia entre lo lírico, lo dramático, lo monódico y lo coral, lo privado y lo público. En este sentido, tomamos como punto de partida una visión liminal o híbrida del hecho poético según la cual no podemos dissociar los versos de Safo de aspectos tan centrales como su performatividad, su coralidad o, si se prefiere, su intrínseca dramaticidad. Establecida esta premisa teórica, nos hemos propuesto ahondar en su validez no en los fragmentos de Safo, tan escrutados ya en sus elementos corales y performativos, sino en las apropiaciones posteriores



que de ellos se han hecho. Concretamente, nos hemos detenido en un sofisticado poemario publicado en 1889 por las británicas Katharine Bradley y su sobrina Edith Cooper bajo el título de *Long Ago* y bajo el pseudónimo de Michael Field.

Como ya intuíamos, el poemario de las Field no se escapa del modelo híbrido de lírica dramática instituido por Safo. Las estudiosas Sturgeon y Thain toman temprana nota de una cierta teatralidad inherente a los versos de *LA*. De hecho, incluso la lectura más rápida de cualquiera de sus poemas desencadena lo que Culler llamaría una serie de efectos perlocucionarios que transforman la experiencia misma de la lectura en una *performance* rotunda. El poema II es, como hemos constado en este artículo, un caso paradigmático de esa teatralidad poética de las Field. Al leerlo, nos adentramos en un diálogo directo con una Safo de voz contundente que nos involucra no solo en su temporalidad inmediatamente presente, sino incluso en su trágico contexto de desamor y desesperación. Este contexto no se describe explícitamente, sino que emana de la retórica urgente de anáforas imperativas reiteradas que Safo emplea para estructurar casi todos los versos del poema y para transmitir su perentoria necesidad de procurarse algún tipo de acercamiento a su amado ausente. Así, como si el poema fuese una écfrasis de principio a fin, nos vemos automáticamente tentados a formarnos una imagen mental, pero hartamente dramática en la que Safo se convierte en una insomne desesperada que se desvive por soñar a su Faón con el auxilio del dios Hipnos.

El poder pictórico y performativo del poema II nos permite ser testigos directos del sufrimiento romántico de Safo, escuchar sus apóstrofes en un *hic et nunc* inmediato e incluso compartir con ella un afecto universal y trascendental. En esta posición de empatía lectora, se nos expone a una *performance* de ideas y emociones radicales personificadas por Safo. Dotada de una enorme complejidad retórica, la *performance* lírica se desarrolla de dos modos diferentes, pero complementarios. Por un lado, vemos a una Safo que actúa como ontóloga radical, despreciando el régimen apolíneo de la verdad y la realidad, abogando por las fuerzas dionisiacas de la oscuridad y el engaño, redefiniendo el deseo como experiencia imaginativa y, en suma, promulgando un hedonismo peculiar que contrarresta la privación o escasez erótica con la promesa de un placer ficticio, subjetivo e inmanente. En este sentido, Safo se dirige tanto a nosotros como a su dios desde la perspectiva acérrima pero autolesiva de una amante que se niega a permanecer inmóvil ante la tragedia y pergeña una estratagema metafísica para hacerse con su amado esquivo.

Por otro lado, hay otra dimensión en la *performance* del deseo de Safo. La poetisa no solo se aferra a una firme creencia en el autoengaño ontológico como fuente de gratificación erótica, sino que también agrega una visión de género transgresora a esta misma creencia. Como revela la lírica II, especialmente en su segundo cuarteto, la metafísica erótica de sueños y mentiras de Safo se sustenta en toda una dialéctica sinécdoquica en la que se quebrantan todas las convenciones de género, se transforma al amado en un objeto pasivo y se retrata a la amante como una mujer sublime, potencialmente fatal, que desea poseerlo, controlarlo y dominarlo. Aunque, o puesto que, tiene plena consciencia de su posición vulnerable como amante desdenada, Safo representa a su amado Faón como un par de labios tentadores y así lo emplaza en un espacio no normativo de afeminamiento cosificado. Si bien puede sonar extralimitado, el hecho de que Faón aparezca veladamente como figura castrada sugiere que el deseo de Safo es solo superficialmente heteroerótico y potencialmente homoerótico en el sentido de que su amado se encuentra más cerca de la feminidad que de la masculinidad. Lo que sí está claro, en todo caso, es que el poema II de *LA* presenta toda una *performance* radical en la que Safo habla directamente a sus lectores atemporales, dándoles la bienvenida a una noche eterna de fantasías metafísicas y subversivas.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Bickle, Sharon (2010). «Victorian Mænads: On Michael Field's Callirrhoë and Being Driven Mad». *The Michaelian* 2. Available at: <http://www.thelatchkey.org/Field/MF2/bicklearticle.htm>.
- Bickle, Sharon (2012). «Disability and gender in the visual field: seeing the subterranean lives of Michael Field's William Rufus (1885)», *Victorian Literature and Culture* 40 (1): 137-152. <https://doi.org/10.1017/S1060150311000283>
- Biederstedt, Joan Evelyn (1963). «The Poetic Plays of Michael Field», Tesis doctoral, Loyola University Chicago.
- Bierl, Anton y André Lardinois, eds. (2016). *The Newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC Inv. 105, Frs. 1-4: Studies in Archaic and Classical Greek Song, Vol. 2*. Leiden: Brill.
- Blain, Virginia (1996). «Michael Field, the two-headed nightingale: Lesbian Text as Palimpsest», *Women's History Review* 5 (2): 239-257. <https://doi.org/10.1080/09612029600200117>
- Bristow, Joseph (2019). «Michael Field's 'Unwomanly Audacities': Attila, My Attila!, Sexual Modernity and the London Stage», in Parker and Parejo Vadillo 2019, 123-150.
- Burroughs, Catherine, ed. (2019). *Closet Drama: History, Theory, Form*. New York and London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315107394>
- Cantillo Lucuara, Mayron E. (2018a). «Michael Field's Sapphism: An Ontology of the Feminine in Long Ago (1889)», *Lectora. Revista de Dones i Textualitat* 24: 205-222. <https://doi.org/10.1344/Lectora2018.24.12>
- Cantillo Lucuara, Mayron E. (2018b). «Michael Field's Long Ago (1889) as a Paradigm of Intertextual Theory: From Strangeness to Metaxology», *Cuadernos de Investigación Filológica* 44: 185- 210. <https://doi.org/10.18172/cif.3442>
- Cantillo Lucuara, Mayron E. (2018c). «Michael Field's Long Ago (1889): A Transcendental Mythopoesis of Desire and Death», *ES Review. Spanish Journal of English Studies* 39: 69-96. <https://doi.org/10.24197/ersjes.39.2018.69-96>
- Culler, Jonathan (2015). *Theory of the Lyric*. Cambridge, MA: Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/978067442578>
- Dau, Duc and Shale Presto, eds. (2015). *Queer Victorian Families: Curious Relations in Literature*. New York and London: Routledge.
- Davies, Malcolm (1988). «Monody, Choral Lyric, and the Tyranny of the Handbook», *The Classical Quarterly* 38(1), 52-64. doi:10.1017/S0009838800031268
- Dellamora, Richard (2007). «The Sapphic Culture of Michael Field and Radclyffe Hall», in Stetz and Wilson 2007, 127-136.
- DuBois, Page (2015). *Sappho*. London and New York: I. B. Tauris. <https://doi.org/10.5040/9780755695195>
- Eastham, Andrew (2011). «Bacchic Transference and Ecstatic Faith: Michael Field's Callirrhoë and the Origins of Drama», *Women's Studies* 40: 491-512. <https://doi.org/10.1080/00497878.2011.561743>
- Ehnenn, Jill R. (2008). *Women's Literary Collaboration, Queerness and Late-Victorian Culture*. London: Routledge.
- Evangelista, Stefano (2009). *British Aestheticism and the Ancient Greece: Hellenism, Reception, Gods in Exile*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230242203>
- Ferrari, Franco (2021). «Performing Sappho», in P. J. Finglass and Adrian Kelly, 107-120.
- Field, Michael (1889). *Long Ago*. London: George Bell and Sons.
- Finglass, P. J. y Adrian Kelly, eds. (2021). *The Cambridge Companion to Sappho*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Forster, Margaret, Leslie Kurke, and Naomi Weiss, eds. (2020). *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry: Theories and Models*. Leiden: Brill.
- Greene, Ellen, ed. (1996). *Reading Sappho: Contemporary Approaches*. Berkeley: University of California Press.
- Kirby, J. (2017). «Heroines, Anti-Heroines and New Women: The Early Drama of Michael Field, 1884-1895», Tesis doctoral, University of Westminster.
- Krisuk, Jennifer (2010). «Moving beyond ‘Michael Field’: Identity through anonymity in Borgia», *The Michaelian* 2, <http://www.thelatchkey.org/Field/MF2/krisukarticle.htm>
- Lardinois, André (1994). «Subject and Circumstance in Sappho’s Poetry», *Transactions of the American Philological Association* 124, 57–84.
- Lardinois, André (1996). «Who Sang Sappho’s Songs», in Greene 1996, 150-172.
- Lee, Michele (2019). «Michael Field’s *Stephania*: The closet drama as a space for female fortitude and artistic agency», in Burroughs 2019, 68-80.
- Leighton, Angela (1992). *Victorian Women Poets: Writing Against the Heart*. Oxford: Harvester Wheatsheaf.
- Madden, Ed (2008). *Tiresian Poetics: Modernism, Sexuality, Voice, 1888-2001*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- O’Gorman, Francis (2006). «Michael Field and Sapphic Fame: ‘My dark-leaved laurels will endure.’» *Victorian Literature and Culture* 34 (2): 649-661. <https://doi.org/10.1017/S1060150306051369>
- Olverson, D. Tracy (2010). *Women Writers and the Dark Side of Late-Victorian Hellenism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Olverson, D. Tracy (2015). «Michael Field’s Dramatically Queer Family Dynamics», in Dau and Preston 2015, 57-76.
- Parker, Sarah and A. Parejo Vadillo, eds. (2019). *Michael Field: Decadent Moderns*. Ohio: Ohio University Press.
- Power, Timothy (2020). «Sappho’s Parachoral Monody», in Margaret Foster, Leslie Kurke, and Naomi Weiss (eds.), 82-108. [doi.org/10.1163/9789004412590\\_005](https://doi.org/10.1163/9789004412590_005)
- Prins, Yopie (1999). *Victorian Sappho*. New Jersey: Princeton University Press.
- Stetz, Margaret. D. and Cheryl A. Wilson, eds. (2007). *Michael Field and Their World*. Birmingham: The Rivendale Press.
- Sturgeon, Mary (1922). *Michael Field*. London: George G. Harrap & Co.
- Thain, Marion (2007). *‘Michael Field’ Poetry, Aestheticism, and the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thain, Marion and A. Parejo Vadillo, eds. (2009). *Michael Field, The Poet. Published and Manuscript Materials*. Toronto: Broadview Editions.
- Thomas, Kate (2019). «Vegetable Love: Michael Field’s Queer Ecology», in Parker and Vadillo, eds., 25-46, Ohio: Ohio University Press.
- Treby, Ivor C. (2000). *Music and Silence: The Gamut of Michael Field*. Suffolk: De Blackland Press.
- Vadillo, A. Parejo (2007). «Outmoded Dramas: History and Modernity in Michael Field’s Aesthetic Plays», in Stetz Margaret and Cheryl A. Wilson 2007, 237-248.
- Vadillo, A. Parejo (2015). «‘This hot-house of decadent chronicle’: Michael Field, Nietzsche and the Dance of Modern Poetic Drama», *Women: A Cultural Review* 26 (3): 195-220. <https://doi.org/10.1080/09574042.2015.1079994>
- Velasco López, M. del H. (2016). «La súplica a Hera en el «Poema de los Hermanos» de Safo», *Emerita* 84(2), 343–351. <https://doi.org/10.3989/emerita.2016.17.1520>
- White, Chris (1996). «Flesh and Roses: Michael Field’s Metaphors of Pleasure and Desire», *Women’s Writing* 3 (1): 47-62. <https://doi.org/10.1080/0969908960030104>