

**RECEPCIÓN CLÁSICA, INTERMEDIALIDAD E INTERTEXTUALIDAD.
LOS VERSOS SÁFICOS DE CHRISTINA ROSENVINGE,
ENTRE SAFO Y AURORA LUQUE¹**

CLASSICAL RECEPTION, INTERMEDIALITY AND INTERTEXTUALITY.
CHRISTINA ROSENVINGE'S *LOS VERSOS SÁFICOS*,
BETWEEN SAFO AND AURORA LUQUE

Clara MARÍAS
Universidad de Sevilla
cmarias@us.es

Resumen: Partiendo de un estudio anterior sobre *Los versos sáficos* de Christina Rosenvinge (2023) como proyecto autorial y antología de Safo, este artículo profundiza en la naturaleza de dicha obra de creación desde el punto de vista de la recepción clásica, la intermedialidad y la intertextualidad. Primero se aborda hasta qué punto supone un traslado de la lírica fragmentaria de Safo desde la esfera de la tradición culta hasta la cultura popular, y sobre el peso de la nueva forma de entender la herencia grecolatina desde la perspectiva de la recepción. Después se analiza la importancia de la intermedialidad y la *performance* tanto en el caso original de Safo como en el del proyecto de Rosenvinge inspirado en ella. Finalmente, se cotejan las letras creadas por la cantautora hispano-danesa a través de la adaptación o inspiración en los fragmentos sáficos, con la mediación de la traducción de Aurora Luque.

Palabras clave: Christina Rosenvinge. Aurora Luque. Safo. Poesía. Música.

Abstract: Drawing on a previous study (2023) of Christina Rosenvinge's *Los versos sáficos* as an authorial project and an anthology of Sappho, this article further explores the work's nature from the perspective of classical reception, intermediality, and intertextuality. The first section discusses how this work shifts Sappho's fragmentary lyric poetry from high culture into popular culture and explores the significance of this new approach to Greco-Roman heritage. Following this, the article analyzes the role of intermediality and performance in both Sappho's original context and in Rosenvinge's modern interpretation. The final section compares the lyrics created by the Hispano-Danish singer-songwriter —lyrics adapted from or inspired by the Sapphic fragments, with the essential aid of Aurora Luque's translation.

Keywords: Christina Rosenvinge. Aurora Luque. Sapphus. Poetry. Music.

¹ Este artículo es un resultado de +PoeMAS, "MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea", proyecto de investigación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

Este artículo supone la continuación de una serie de trabajos² dedicados a las canciones literarias de la *singer-songwriter* hispano-danesa Christina Rosenvinge (1965). En concreto, se aborda un aspecto esencial de su último LP, *Los versos sáficos* (2023), que constituye una de las últimas muestras de la recepción de Safo en el siglo XXI. Si en un estudio previo³ se analizaba este LP en el marco del proyecto autorial de Rosenvinge y se entendía en tanto que antología de la lírica griega del siglo VII a. C. para el público actual, en esta ocasión nos centraremos en la creación de las letras de las canciones. Por un lado, porque es necesario abordar cómo suponen, al mismo tiempo, alta y baja cultura, tradición clásica y cultura popular. Son resultados de la recepción clásica (de cómo reinterpreta y resignifica Rosenvinge a Safo en la actualidad, y de cómo se llenan los vacíos de su poética fragmentaria); de la intertextualidad (ya que la cantautora inserta versos de las traducciones al castellano de Aurora Luque o se inspira en ellos); y de la intermedialidad, ya que transforma versos de poemas —o de canciones de las que no conservamos la melodía— en canciones cantadas de distintos géneros musicales. Por otro lado, porque, por su condición híbrida entre musicalizaciones, adaptaciones e inspiraciones, son un campo de estudio fundamental para una de las cuestiones que más ha interesado a los proyectos PoeMAS y +PoeMAS, tratar de comprender desde las herramientas de la teoría literaria los procesos de musicalización (Riva, 2021; Badía Fumaz, 2021, 2022; Laín Corona, 2022; Laín Corona y Martínez Cantón, 2022; Martínez Cantón, 2022; Badía Fumaz y Marías, 2024) y analizar las letras de canciones desde ese prisma.

1. LOS VERSOS SÁFICOS. CULTURA POPULAR, RECEPCIÓN CLÁSICA E INTERMEDIALIDAD

El LP creado por Rosenvinge logra llevar los versos fragmentariamente conservados de Safo⁴ desde los frágiles papiros hasta la fuerza y resonancia del pop-rock. Representa, por tanto, el punto de encuentro entre la tradición clásica (entendida como alta cultura) y la cultura popular. Según la entrada del *Diccionario Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica sobre la Cultura de masas contemporánea*⁵:

² Además de Marías (2021), las dos ponencias inéditas de 2019: “Del romance de Gerineldo a Almendrita: reescritura de Christina Rosenvinge para la cantaora Rocío Márquez” (*I Seminario del proyecto de investigación PoeMAS*, Universidad Nacional de Educación a Distancia) y “‘Condenada por los dioses sin su propia voz’. Ecos de Eco en la poesía y la canción de autor del siglo XXI” (*XXII Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas*, Freie Universität Berlin).

³ Se trata del artículo “La musicalización como apropiación: Los versos sáficos de Christina Rosenvinge (2023), proyecto autorial y antología de Safo” que se publica en *Itinerarios* en diciembre de 2025.

⁴ Remito a la introducción de Neri (2001), a su edición y al *companion* editado por Finglass & Kelly (eds., 2021) para la aproximación más reciente a la obra de Safo. En lo que se refiere a este artículo son de especial utilidad los capítulos “Sappho’s Lives”, “Sappho’s Sexuality”, “Sappho and Archaic Greek Song Culture”, “Performing Sappho” y “Sappho in the Twentieth Century and Beyond: Anglophone Receptions”.

⁵ Disponible en: <https://dhtc-web-eb681c.gitlab.io/cultura.html> [19/09/2025].

A primera vista, podría parecer que no hay nada más diametralmente opuesto a la Tradición Clásica que la cultura de masas contemporánea, polos contrarios de la dicotomía cultural entre lo “alto” y lo “bajo” [...] La relación entre ambas, efectivamente, ha resultado cuando menos conflictiva y no ha sido hasta época reciente cuando ha dejado de ser considerada un contrasentido. Esta oposición responde en buena medida a lo que Umberto Eco concibió en términos del enfrentamiento entre “apocalípticos” e “integrados” (Unceta Gómez, 2021: s.p.).

A priori, por tanto, podríamos pensar que la creación de Rosenvinge no puede relacionarse con la tradición clásica (García Jurado, 2016), si asociamos esta con la erudición y el conocimiento profundo de los textos griegos. Sin embargo, tal y como recoge el mismo diccionario, esta idea ha sido superada, según Siobhán McElduff (2006: 180):

few individuals have ever had complete access to classical texts even in translation and fewer still have read those texts with a complete (or even partial) education in classical culture and history; most readers instead operated, and still operate, from a fragmentary and fractured understanding of such texts (cit. en Unceta Gómez, 2021: s. p.).

Es decir, ni las canciones de Rosenvinge, por mucho que tuviera mucho éxito comercial y fichara por multinacionales a finales de los 80 y en los 90, pueden considerarse un producto de la cultura de masas, dado que su trayectoria autorial desde la trilogía neoyorquina de los 2000 es la de una *singer-songwriter* de culto, en sellos independientes o autogestionados; que destaca por el valor literario de sus letras y la unidad conceptual de sus álbumes; ni la recepción más habitual de Safo en la actualidad es en la versión griega. Aun así, creo que podemos considerar que, al partir como fuente principal de una traducción filológicamente depurada, como la de Aurora Luque, sí que las canciones de Rosenvinge logran hacer llegar una versión fiable en castellano de los poemas de Safo a un público más amplio que el de la editorial Acantilado. Esta versión de Luque incorpora, además, los últimos hallazgos y descubrimientos de 2004 y 2014, que completaron algunos poemas o resignificaron otros. En este sentido, la creación de *Los versos sáficos* logra popularizar una obra difícil por su carácter fragmentario y por la compleja historia de su transmisión, así como por la confusión entre lo que realmente se sabe de Safo y la mitificación de su figura. No cabe duda de que muchos oyentes del LP se interesarán por la lírica de Safo por vez primera y podrán acudir a la traducción de Luque a partir de Rosenvinge.

Por lo tanto, precisamente por la relación entre alta cultura (tradición grecolatina) y cultura popular, *Los versos sáficos* tienen que incardinarse en la recepción clásica (Espino Martín y Mariscal de Gante Centeno, 2021: s. p.), la disciplina que parte de corriente de la estética de la recepción para proponer una nueva forma, más democrática, de acercarse a la herencia grecolatina:

La clave, en última instancia, radica en el traslado del énfasis desde el emisor hasta el receptor, en una forma de análisis que atiende a factores como la percepción y el consumo de la cultura grecorromana por parte de un público no necesariamente versado en ella, la adaptación de las distintas relecturas a las necesidades del momento que las genera, o la influencia que ejercen en nuestra percepción de los clásicos algunas manifestaciones culturales contemporáneas (Unceta Gómez, 2021: s. p.).

El principal problema que plantea la recepción de Safo en la cultura actual es el hecho de que se han interpretado sus creaciones como autobiográficas y dado por descontado que el sujeto lírico de sus poemas y canciones se corresponde con su sujeto autorial, lo que ha llevado muchas veces a una lectura anacrónica y romántica. Como explica González Berdús (2023: 45):

Safo de Lesbos es la primera voz femenina en Occidente que plasma en sus poemas sentimientos eróticos por otras mujeres. Los principales desafíos que surgen al acercarnos a su figura son, por un lado, hasta qué punto podemos entender su obra como una expresión autobiográfica o al menos personal y, en consecuencia, si su experiencia de género puede rastrearse de alguna manera en ella y, por otro, cómo reconciliar la visión moderna de Safo como ícono *queer* con las pocas certezas que tenemos sobre el contexto social en el que vivió.

Esta investigadora indica cómo, en algunos poemas de Safo, como el “Himno a Afrodita” o los fragmentos 16C y 31C⁶, se explicita que el tema es el amor entre mujeres, mientras que, en otros, el foco es el de la soledad y el amor no correspondido, sin que quede claro el género de la persona amada. Si en el siglo XIX se tendió a eliminar cualquier interpretación lésbica, forzando que poemas como el fragmento 31 fueran canciones de boda, en vez de una mirada femenina homoerótica contemplando a su amada con un hombre; o justificando que se dirigía a “alumnas” y no a amantes; en las últimas décadas parece que la tendencia es la contraria, reinterpretar todos los versos de Safo como lésbicos y autobiográficos. En este sentido, cabría preguntarse si el amor lésbico ha sido una de las claves de la recepción de Safo por Christina Rosenvinge. Recordemos que la importancia del amor homosexual femenino en Safo se debe a que no es solo la primera en poetizarlo en Grecia, sino la última:

Tras Safo, en Grecia el amor entre mujeres deja de ser cantado: ¿y cómo podría ser de otra manera, considerando que las mujeres, al soldarse los vínculos ciudadanos, habían sido relegadas al papel de reproductoras, excluidas de toda forma de educación, y, consecuentemente, de la palabra? (Cantarella, 1991: 18).

⁶ Para evitar confusiones, y dado que la fuente principal de Rosenvinge es la traducción de Luque (Safo, 2020), aludiremos a la numeración de fragmentos tal cuál ella los reproduce a partir de la edición canónica de Campbell (Safo, 1982).

Aunque en su selección y creación de una antología personal, como ya estudiamos en otro trabajo, la cantautora ha incluido algunos de los poemas claramente homoeróticos antes citados, como aquel dirigido a Afrodita o el fragmento 31C, titulado por Luque “La pasión”; ha dejado fuera otros, como el fragmento 16C (“Lo que una ama” en Luque), el 94C (“Dones de la memoria”), este último muy interesante, porque Safo es la destinataria explícita, no la emisora implícita de los sentimientos amorosos. Pero, en conjunto, ha creado nueve canciones unidas por tener una enunciadora lírica femenina y una destinataria amorosa, y por ser muchas veces más explícitas que el texto de partida. Por ejemplo, el LP se abre con “Ligera como el aire”⁷ (Anexo III A), que no tiene un subtexto sáfico específico, y en la que el yo poético exhorta “tú que me dejas siempre exhausta”; y se cierra con “Contra la épica”, también texto de nueva creación de Rosenvinge (Anexo III C), en que la sexualidad se muestra de forma igualmente más abierta que en la propia Safo: “Eras maestra, hoy serás alumna / de mi deseo”. Si se compara con otras recepciones decimonónicas y contemporáneas, la opción de Rosenvinge llama especialmente la atención.

La complejidad de la recepción de Safo⁸ no se encuentra solamente en el siglo XXI. Como se indica en uno de los últimos panoramas sobre su recepción, a lo largo de la Edad Moderna, Andreadis señala que la autora

was portrayed as a mythologized figure who acts as the suicidal abandoned woman in the Ovidian tale of Sappho and Phaon; she was used as the first example of female poetic excellence, most often with a disclaimer of any sexuality [...]; and she was presented as an early exemplar of “unnatural” or monstrous sexuality (Andreadis, cit. en Goff y Harloe, 2021: 390).

Si la comparamos con otros eslabones en la recepción hispana, como la que se dio en el siglo XIX, uno de los períodos más fructíferos a este respecto, tenemos los estudios sobre las traducciones sáficas en el Romanticismo (González González, 2003) y sobre otras influencias (Barrero, 2004 y 2007; Soler Arteaga, 2009). El primer trabajo (González González, 2003: 275-276) subraya cómo las tensiones en la recepción durante el Ochocientos, muy similares a las de la Edad Moderna, proceden también de la biografía, de la tradición que ha preferido optar por la versión negativa construida por los cómicos griegos y por la *Heroida* atribuida a Ovidio y convertir a Safo en una suicida enloquecida por el amor heterosexual hacia Faón —como castigo a sus anteriores *desvíos*—; frente a la tradición positiva que la convierte en una mujer sabia y una maestra casta, en la línea de la visión de Carolina Coronado. La polémica biográfica afecta a la edición y traducción de sus poemas, ya que estos se censuran —o se reinterpreta el género del hablante lírico o del destinatario— según la imagen que se quiera trasladar. Así, la mayoría de las versiones estudiadas por González González, tanto las más románticas, como las supuestamente académicas y positivistas —Menéndez Pelayo—, como las que

⁷ Todas las citas de las canciones provienen del libreto (Rosenvinge, 2023a).

⁸ Véase Greene (1996) para las reinterpretaciones contemporáneas.

aparecieron en medios de gran difusión como el *El Museo de las familias*, optan por el género masculino para determinar el objeto de los sentimientos de cada poema. Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado, esta última en un poema en que compara el amor inflamado de Safo con el de Santa Teresa de Jesús, también tergiversan el original al partir de la mediación de Boileau.

Es evidente que, aunque en régímenes como el fascismo italiano o el franquismo en España todavía fue una figura de recepción polémica y problemática, en las recepciones de Safo en la poesía contemporánea, ya sea en Aurora Luque (Juan Moreno, 2015; Cebollero, 2020), en Cristina Peri Rossi (Torres, 2023), en Anne Carson (Luque, 2023) o en otras poetas actuales (Romero Mariscal, 2013), el elemento moral que lastraba las versiones e influencias en el siglo XIX ha desaparecido, y ya no consideran necesario ocultar o reinterpretar la homosexualidad, ni parten de textos deformados y censurados. Así, recalca Piantanida (2021: 359):

After Sappho the fragment, the embodiment of liberated eroticism, the illicit lesbian, the caste schoolmistress, and the lonely poet, by the end of the twentieth century Sappho finally gained the right to stand among many other female models as a woman poet who wrote homoerotic lyric.

Sin embargo, la paradoja que me interesa resaltar es que la recepción contemporánea sigue siendo heredera de la mirada romántica, aunque en sentido contrario. Se sigue leyendo a Safo con el prisma de la retórica de la sinceridad y la asimilación entre lírica y verdad, confundiendo su sujeto autorial con el enunciador lírico, aunque ahora sea para leer todo fragmento sáfico como reivindicación del amor lésbico, incluso forzando la interpretación. Y en la recepción de Safo como símbolo de la soledad extrema o de la tragedia existencial —por ejemplo, en Pasolini o Pavese (Piantanida, 2021: 358-359) sigue teniendo muchísimo peso el mito construido en torno a su supuesto suicidio—. Asimismo, en su recepción feminista como ícono lésbico, el peso de la biografía y del mito es indudable. Como recogen Goff y Harloe (2021: 391):

The Sappho that readers confront at the start of the twenty-first century, celebrated for her distinctively female voice, lesbian sexuality, and poetic excellence, owes a great deal to the women's movement of the 1960s and 70s.

Se leen sus fragmentos a la luz de su vida o de la mitificación de la misma; y se olvida que Safo, como compositora y música, compuso sin duda canciones que no representaban sus emociones, sino que reflejaban las de otros; por ejemplo, las de los novios en una boda.

Así llegamos a la otra cuestión teórica que, junto a la recepción clásica, me parece necesario estudiar antes de analizar de las letras compuestas por Rosenvinge: la intermedialidad y transmedialidad. En función del esquema de la intermedialidad propuesto por Eric de Vos a partir de Clüver (González Aktories *et al.*, 2021: 11), que diferencia entre *relación transmedial*, *obra multimedia*, *obra con medios mezclados* y

obra intermedial, vemos que el proyecto sáfico de Rosenvinge puede clasificarse de modo diverso en función de si atendemos a su dimensión teatral, a su performance en los conciertos, al LP o al libreto de este. El espectáculo teatral sería una obra multimedia, mientras que el álbum sería una obra intermedial.

Si dejamos a un lado la obra teatral y atendemos solo a la naturaleza de las canciones creadas por Rosenvinge, la primera cuestión que cabe plantearse es la naturaleza artística de la obra original de Safo, para entender el proceso de transformación artística al que se somete desde dicho original hasta la recepción de la cantautora. Aunque la naturaleza de las creaciones de la lirica griega era, sin duda, la de canciones interpretadas con voz e instrumento solista como la lira, y hay intentos de recrear cómo serían sus desconocidas melodías; por ejemplo, la del Fragmento 1 (Phillips & D'Angour, 2018: 38-39), lo cierto es que, en la historia de su recepción, han sido percibidas como poemas, no como canciones, por la pérdida de la dicha dimensión musical. Así, en *Music, Text, and Culture in Ancient Greece* se insiste en esta idea:

By the time a critic such as Longinus could present a descriptive interpretation of a specific song by Sappho, the musical dimension is submerged, and his treatment of a substantial portion of the poem deals exclusively with the way style and imagery achieves sublimity (Phillips & D'Angour, 2018: 77-79).

Si, ya desde el tratado del siglo I a. C. atribuido a Longino, los fragmentos de Safo se interpretaban en tanto que textos líricos y no como canciones, es decir, en su dimensión leída y escrita, no cantada y escuchada, ello nos lleva a plantearnos hasta qué punto hay un proceso transmedial en *Los versos sáficos*. Si consideramos que los versos de Safo pertenecían a canciones, entonces las canciones compuestas por Rosenvinge a partir de los mismos serían de la misma disciplina artística, solo habría un cambio de género musical (de la música arcaica griega al pop-rock contemporáneo), de instrumentación, de interpretación vocal y de *performance*. Si, por el contrario, desde el punto de vista de la recepción, entendemos que, dado que nos han sido transmitidos como fragmentos textuales, despojados de su dimensión cantada e instrumental en el proceso de difusión —ya que no se han conservado en la tradición oral, como el Romancero—, las creaciones de Safo son poemas líricos, entenderíamos que sí hay un proceso transmedial, desde la literatura en que han sido recibidos y canonizados, hasta la música en que los convierte Rosenvinge; desde la dimensión escrita y leída y la alta cultura antes mencionada, a la dimensión oral y performativa y la cultura popular, desde la recepción individual y silenciosa a la sonora (y colectiva, en el caso de los conciertos).

Si atendemos a la clasificación de la intermedialidad de Gil González y Pardo (2018), que distinguen entre multimedialidad, remedialidad y transmedialidad, vemos que para poder determinar si en el LP de Rosenvinge hay copresencia de dos medios, combinación de ambos o transvase de uno a otro, es necesario decidir primero en qué medio situamos los fragmentos sáficos, si en el de la música, como canciones, o en el de la literatura, como poemas líricos. Los especialistas en Safo insisten en denominar sus poemas como

canciones, y subrayan cómo, dentro de la interpretación de su contexto de creación y transmisión, la dimensión oral y performativa es indudable. Así, Yatromanolakis (2009a: s. p.) recuerda que ha sido entendida su figura como “the head of an initiatory group or a trainer of maidens in choral performance; a poet who performed her songs for a circle of female friends”; es decir, como maestra de coro y como artista-cantante que interpretaría sus canciones en círculos femeninos. El mismo estudioso indica que estas ideas son muchas veces fruto de los mitos en torno a Safo, pero que, solo fijándonos en los textos, pese a la indeterminación que conlleva su carácter fragmentario, hay indicios de performatividad, tanto en aquellos considerados *cantos de boda*, como en las referencias deícticas de los sujetos amorosos (por ejemplo, indicar a alguien que tome un instrumento y cante, o hablar del placer de escuchar un canto, o alusiones al propio acto de cantar los versos que se enuncian). Los cantos de boda compuestos por Safo, según el estudio de Yatromanolakis (2009b) sobre los cantos populares en la antigua Grecia, presentarían interdiscursividades con estos. Del mismo modo, respecto al contexto de performatividad, el mismo especialista alerta sobre lo controvertido de asociarlos a reuniones, coros y festivales femeninos: “Sappho’s songs must have been composed for different performance contexts; no single context or reconstructed social role can accommodate all of her ‘non-wedding’ poems” (Yatromanolakis, 2009a: s. p.). Para este estudioso, como para Phillips & D’Angour (2018: 165-166), si queremos comprender la recepción más temprana de las canciones de Safo hay que acudir a las representaciones en ánforas del siglo VI a. C. En una de ellas, aparece la artista con un barbitón, instrumento semejante a la lira asociado a los simposios (que abarcan desde fiestas para beber hasta banquetes formales), lo que coincide con los testimonios muy posteriores de Plutarco y Aulo Gelio sobre reuniones en que se interpretaban canciones sáficas. En otra, se la refleja con un barbitón en una mano y un plectro o púa en la otra, en actitud de estar a punto de comenzar el espectáculo, y en compañía de una joven, lo que Yatromanolakis (2009a: s. p.) asocia con un contexto erótico entre maestra y adolescente. En una tercera, aparece Safo en actitud de leer un poema de un rollo, acompañada de dos muchachas. Ello nos muestra que las canciones de Safo pervivieron a veces de forma cantada y en un contexto festivo, y otras de forma recitada y en un contexto solo femenino, pero siempre asociadas a la performatividad. Para Carey (2009) en los encuentros del círculo de Safo, el vino también sería un elemento importante, aunque poéticamente se simbolice como néctar; por ejemplo, en el fragmento 96C: “Afrodita / el néctar escanciaba / de una vasija de oro” (Safo, 2020: 83). Como señala Yatromanolakis (2009a: s. p.), “Sappho’s songs rapidly embark on their varied journeys and reach different milieus, achieving in this way a dynamic and fluid reception indicative of their resilience and adaptability to diverse cultural contexts”.

En su adaptación a los contextos culturales actuales, me interesa recalcar que se mantiene el carácter performativo y metaliterario de la obra de Safo, tanto en *Los versos sáficos* de Rosenvinge como en el proyecto de la música argentina Daniela Horovitz en 2019. En esta última, como ha estudiado Prado (2024: 67), la performatividad es un

elemento esencial, así como la adaptación al contexto latinoamericano por los géneros musicales elegidos. Prado subraya que el hecho de que solo se conserven dos fragmentos de notación musical de lirica griega arcaica implica que apenas sabemos nada de cómo sonaban estas obras de la Antigüedad, y solo podemos intuir de su ritmo a partir de la métrica. Es decir, tanto Horovitz como Rosenvinge, a la hora de enfrentarse a la lirica sáfica, tienen dos vacíos: el de los *huecos* textuales por la transmisión incompleta y fragmentaria, y el de la parte musical. Lo que sí pueden es reconstruir el contexto de la *performance*, sabiendo que el fragmento 1C era un himno dirigido a Afrodita, y otros cantos de boda estaban destinados a los novios, lo que explica su carácter de *encantamiento* y *convencimiento* y persuasión, rastreable en las palabras y que se reforzaría con la música (Prado, 2024: 69). Otro elemento importante que anota Prado respecto a Horovitz y que podemos aplicar a Rosenvinge es el de la *re-performance*:

Los mismos poemas de Safo (y de la lirica 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 (*kairoi*) y frente a diferentes audiencias (secundarias) adquiriendo así una nueva significación (*re-performance*) (Prado, 2024: 69-70).

En el proyecto sáfico de Rosenvinge la dimensión performativa es evidente. Primero, porque surgió de un encargo de un festival teatral para ser un espectáculo⁹ en el Festival de Teatro Clásico de Mérida, contexto para el que Rosenvinge compuso la mayoría de las canciones, además de re-interpretar a Safo y formar una banda de musas rockeras para acompañarla sobre el escenario. Este primer proyecto era claramente intermedial, dado que aunaba la dimensión que el teatro posee por sí mismo como encuentro entre las artes (Kattenbelt, 2006) con el hecho de que hubiera una banda de rock sobre el escenario interpretando las canciones en directo. Pero, además, porque tras la publicación del LP posterior al estreno teatral, y tras la gira de dicho espectáculo por los teatros más importantes del país, Rosenvinge ha llevado su disco en una gira musical, no teatral, por España e Hispanoamérica, tanto en el contexto de conciertos de rock con banda, como en el de conferencias-recitales, a veces incluso acompañada de la traductora de Safo, Aurora Luque. Es por ello por lo que consideramos que el término de *re-performance* es muy fructífero para entender el proceso de difusión y recepción de *Los versos sáficos*. A su vez, no hay que olvidar que el disco se publicó con un libreto muy cuidado que recogía todos los textos de las canciones, por lo que fomentaba también una lectura silente y cuidadosa, más allá de la recepción menos reflexiva y más emocional del espectáculo teatral y los conciertos. Si comparamos la obra de Rosenvinge con la de Lawrence Durrell de 1950, *Sappho. A play in verse*, vemos que ambas coinciden en la perspectiva feminista (construir un personaje poderoso y dominante) y en la actualización del personaje de Safo y adaptación a un contexto coetáneo al de los receptores (en el caso de Durrell, una

⁹ Fragmento de la obra teatral disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=eYyeX8GOrUc> [19/09/2025] y entrevistas con Rosenvinge y con la dramaturga María Folguera y la escenógrafa Marta Pazos disponibles en <https://www.youtube.com/watch?v=VzEi-P064sk> [19/09/2025].

política; en el de Rosenvinge, una rockera líder de una banda). Pero, mientras la obra de Durrell solo admite dos recepciones, la teatral espectacular y la lectura silente del texto dramático; la de Rosenvinge se multiplica y reactualiza por su dimensión transmedial e intermedial, entre la poesía, la música y el teatro, tratando de cubrir los vacíos de la Historia y de reconstruir la dimensión perdida de su obra. Como subrayan Marta Pazos, la escenógrafa de la obra teatral, y quien la concibió, la propia Rosenvinge:

M. P.: la puesta en escena del espectáculo se basa en descubrir lo que ha quedado oculto y trabajar sobre una figura velada que se rebela en el presente... trabajar a través de los materiales, desde el mármol al papiro... Me interesa mucho físicamente lo que ha pasado con la poesía de Safo, que se ha destruido en los papiros y se conservan solo algunos fragmentos.

C.R.: Ahora mismo es una poeta que leemos, pero en su momento no se la leía, se la escuchaba. Es poesía lírica, realmente son lo que hoy conocemos como canciones [...]. Ella además en su haber tiene la invención de un instrumento parecido a la lira, del plectro, para tocar la lira y que suene más alto... lo cual quiere decir que sus canciones se recreaban para grandes audiencias con un coro femenino [...] Mi propuesta ha sido devolver su poesía a su formato original, que era la música popular¹⁰.

2. “QUE SE RECUERDE MI CANCIÓN”. *LOS VERSOS SÁFICOS Y LA INTERTEXTUALIDAD*

Una vez abordado el proyecto de Rosenvinge desde la recepción clásica, la *performance* y la intermedialidad, parámetros sin los que no es posible entender su alcance y su significado, veremos en esta segunda parte el peso de la intertextualidad en él, mediante el análisis de sus letras. Es importante subrayar que, ya en el trabajo previo dedicado a este álbum, concluimos que no se trataba de un LP de musicalizaciones de poemas en la tradición de Paco Ibáñez, Amancio Prada o Rosa León, con un máximo respeto al texto de partida y mínimas modificaciones para permitir su interpretación vocal y musical.

Los versos sáficos surgen de la adaptación e inspiración en los versos de Safo, como su título ilustra magistralmente. Y ello se debe a que, por su carácter fragmentario y lleno de huecos y ausencias, la obra de Safo se abre a ser reinterpretada y recreada de forma creativa. Así lo destaca, en su estudio sobre la recepción europea, Piantanida (2021: 359-360):

Never has the Sapphic tradition been more aware of itself, its normalizing tendencies, and its problematic textual history than at the beginning of the twenty-first century. Sappho today speaks of disembodiment and absence. The same absence allows her to travel in time and space through the many voices that have tried to fill her blanks, granting her and themselves an existence. Sappho forces us to choose; any attempt to give her shape stands as a cultural and a political statement, which ultimately speaks of one's own identity in the world.

¹⁰ Declaraciones de Marta Pazos y Christina Rosenvinge, en los primeros dos minutos del reportaje de 2022 previo al estreno en Madrid. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VzEi-P064sk> [19/09/2025].

Es decir, si Safo se hubiera transmitido sin esos *vacíos*, seguramente a través de su viaje por el espacio y el tiempo desde la Mitilene del siglo VII a. C. no habrían existido tantas voces que se hubieran atrevido a completarlos y resignificarlos. Es gracias al carácter del *fragmento*, de obra en marcha, siempre susceptible de cambiar su estado y su interpretación si se descubren nuevos hallazgos, que resulta tan permeable a que otros artistas la recreen. Una de sus traductoras al inglés, Diane Rayor, tras describir el impacto de los nuevos papiros descubiertos en 2014, justo cuando acababan de enviar a la editorial el manuscrito de su versión, lo que les obligó a repensar y reformular cada fragmento, recogía así la reflexión de Schlesier sobre el papel del traductor y del lector al completar el significado de cada verso:

“The textual suggestions are not least shaped by the interpretative conception of the poem, in other words, by the idea each individual scholar advocates concerning what Sappho presumably wanted to express”. Translation is an especially intimate and visible active reading in which the reader of the Greek poem becomes the writer of the English poem (Rayor, 2016: 396).

Esta lectura activa y creativa que Rayor presupone al traductor de Safo es la misma que artistas como Anne Carson y Christina Rosenvinge han tenido que realizar, para después inspirarse en su propia interpretación de los versos de la lírica griega para sus propias obras. Carson opta por no cubrir las lagunas de los fragmentos, sino recalcarlos utilizando los corchetes y puntos suspensivos, como mecanismo de significación emocional. Goff y Harloe entienden este proceso como propio de la posmodernidad:

The version of fr. 31 by the Canadian poet and scholar Anne Carson has a Sappho who herself inaugurates a tradition of loss, appearing before the TV cameras to intone not the much-loved lines on passion, but only the frustrating last moment of the fragment [...] each stanza ends with a line in which the words from the Sappho poem are listed and dismissed (2021: 401-402).

En el caso de la traducción, Rayor (2016: 397) no podía actuar así, sino que se veía obligada a actuar ante los vacíos y huecos de los fragmentos, de hecho, subraya que su labor a este respecto era triple, ya que tenía que lograr ante el lector revivir la canción perdida, el poema ausente y la condición material del papiro quebradizo:

To invoke the absent song, I work with sound and pay attention to signs that could indicate a variety of performance possibilities (such as feminine plurals for choral song or pronoun use). To ensure that the translation reads as poetry, I echo whatever techniques from Sappho that I can make work in English, such as repetition, alliteration, or stanzas. When possible, I help the reader bridge breaks in fragments by selecting words on each side of the gap that work together [...] To evoke the physical fragment on papyrus, I employ various strategies, such as brackets, ellipses, and page layout.

¿Cuál de estas opciones es la elegida por Rosenvinge: la de recalcar el carácter fragmentario de la lírica de Safo y abrazarlo como mecanismo expresivo, tal y como hizo Anne Carson; o la de tratar de evocar y completar lo ausente, como la traductora al inglés Rayor y como Aurora Luque en su versión al castellano? Además de entrevistas y de pasajes narrativos en las introducciones a cada canción en los conciertos, la fuente principal para conocer la intención de Rosenvinge es el texto en prosa que incluye en el libreto y que podemos entender como un prefacio ficcional de carácter lúdico, según la clasificación de Genette (2001: 235), aunque no tiene función de umbral, porque no aparece al comienzo de este. En el texto de Rosenvinge (Anexo I) encontramos la misma voz autorial autoirónica habitual en esta artista, así como lo que la máxima especialista en su obra ha llamado *narrativa ética* (Ahonen, 2024). Se puede dividir en dos secciones.

La primera resume de forma cómica, coloquial y feminista el mito de Eos (Aurora) y Titono, al que hace referencia el “Poema de Titono”, uno de los fragmentos completados en el descubrimiento de 2004, y traducidos por Luque (Safo, 2020: 131). ¿Qué nos muestra sobre la intención de Rosenvinge? Su reivindicación de la libertad sexual femenina que, para ella, encarnaban diosas como Afrodita y Eos: “Hubo un momento, en la época arcaica, en que las diosas eran desvergonzadas, abiertamente sexuales y no tenían que subordinarse a nadie. De esa envidiable tradición vienen Afrodita y Eos, que comparten la actitud depredadora atribuida a los varones por defecto”. Ello influye en su lectura y recreación de los versos de Safo, en cómo va a construir una voz que expresa de forma directa su deseo sexual tanto en las canciones adaptadas como en las libremente inspiradas.

La segunda sección nos presenta un texto narrado desde la voz autorial en que se compara con Safo y con su filosofía. Podemos considerarlo un texto autoficcional porque, aunque no haya automenciones, hay muchas referencias biográficas fácilmente comprobables por el lector, como los *ancestros nórdicos*, el carácter abstemio, anti-drogas y austero de la cantautora, su reivindicación del ciclismo o su condición de creadora. En él, Rosenvinge se autorrepresenta como una anti-Safo, y contrasta de forma irónica sus costumbres y personalidad con la de la lírica griega: autocontrol y no entrega al placer y el hedonismo, represión emocional, sentido del deber, racionalidad, anti-romanticismo... En la parte más autopoética, Rosenvinge proyecta su trayectoria autorial entrelazada con la vital:

Yo que solo le canto al dolor, a la muerte y a la pena. Y cuando le canto al amor, es para negarlo, para enterrarlo, para reírme de él, para prenderle fuego y que desaparezca. Yo, que puedo sujetar el deseo y darle órdenes. No te muevas. Quiero. Plazt. Dame la patita. Solo la patita. Luego te vas. Yo, que no me muero por nadie y no soporto que nadie se muera por mí (Rosenvinge, 2023a. Anexo I).

Vemos que la voz autorial se adscribe a una poética del dolor, y rechaza la poética de la otra sentimentalidad y de la experiencia, la predominante en las décadas de los 90, 2000 y 2010 (Baños Saldaña, 2023: 369-436) en que ha desarrollado Rosenvinge su escritura

de canciones, lo que se corresponde con el análisis de sus letras, en las que el componente amoroso es sorprendentemente escaso en comparación con otros cantautores, lo que ha protegido a la creadora de interpretaciones autobiográficas en la recepción de la mayoría de sus discos. Sin embargo, al final de este prefacio, la voz autorial parece practicar la *figura correctionis* y enmendar todo lo expresado hasta el momento, rechazando la reflexión, reivindicando las emociones y el disfrute. Claramente, en este cambio vital es la lírica de Safo la que ha tenido un papel de *maestra*, ya que la voz parece arrepentirse de haberse entregado al amor heterosexual con fines reproductores y haber rechazado el homosexual, solo por placer:

Si lo que hay que hacer es sentir y abandonarse. Hacer el ridículo y perseguir cualquier atisbo de belleza. [...] Ahora quiero escapar de esta celda de castigo. Cabalgar en una yegua alada en busca de todas las diosas. Pegarle mordiscos a las rosas y escupir pétalos al cielo. Dejar de apretar el culo. Ponerme una corona de lirios y beber champán a morro. Salir de la estepa de lo racional y escalar el monte del Olimpo (Rosenvinge, 2023a. Anexo I).

La artista se reinventa como forajida, apostrofando a los receptores (“ponedle precio a mi cabeza. No me vais a pillar”), y reivindica lo aprendido de la lectura de Safo: la reivindicación de la belleza, la libertad y la irracionalidad, a través de las metáforas de “cabalgar en una yegua alada”, “pegarle mordiscos a las rosas” y de las intertextualidades con la lírica griega (las coronas de flores y la ebriedad). Hay, por tanto, una identificación con Safo, pero no solo en referencia al carácter de artista que aspira al reconocimiento. Rosenvinge reivindica no tanto a la Safo creadora, sino a la Safo biográfica, aunque sea mítica y no sepamos realmente cómo fue su vida. A la luz de esta identificación, se entiende mejor cómo puede interpretarse que la cantautora construya sus canciones sáficas, en muchas ocasiones, como monólogos dramáticos, en los que el sujeto enunciador es la griega y ella le presta su voz, tal y como se encuentra en otro ejemplo de intertextualidad con Safo, un fragmento de Ezra Pound (Barrios Castro, 2009). En otras ocasiones, la huella de Safo no está en la construcción del enunciador lírico, sino en el uso del apóstrofe (Greene, 1996), en la creación de alusiones a la o las destinatarias. Finalmente, otras canciones presentan imágenes sáficas, como las guirnaldas de flores o el cervatillo, elementos más ligeros que la construcción pragmática pero igualmente reconocibles, como los que se encuentran en Concha Méndez (Moreno Páez, 2004). Lo que está claro es que en todas ellas hay una actitud ética: Rosenvinge se construye a sí misma a través de su reivindicación de Safo. Como en el pasaje de Piantanida antes citado, nos muestra que, al dar forma a los fragmentos de Safo cada artista realiza una declaración cultural y política que evidencia su propia identidad.

Antes de analizar las letras de las canciones de *Los versos sáficos*, y después de habernos detenido en los paratextos que ilustran la intencionalidad de Rosenvinge, creo necesario plantearse el género literario al que pertenecen. Al partir de poemas líricos, lo esperable sería que encontráramos canciones líricas, pero ya hemos resaltado que el carácter fragmentario permite al artista llenar o recrear los versos de partida y

convertirlos en otro género. Así pues, ¿son canciones líricas, narrativas o dramáticas? Si nos fijamos en los Anexos II y III, que recogen las letras de las canciones, vemos que en todas ellas hay un enunciador lírico fuera de un tiempo y espacio concretos, que se dirige a un destinatario concreto en forma de apóstrofe (ya sea a la amada en II A, B y D y en III A, B y C; a la novia en II C; a Afrodita en II E); y que recrea sus emociones, llegando a diseccionarlas de forma analítica. No hay juegos de voces ni aparecen otros personajes, ni hay un desarrollo de una historia a lo largo de un tiempo determinado. Por tanto, podemos considerarlas canciones líricas; aunque, leídas en su conjunto, pueden narrar una macrohistoria, la vida de una amante con sus distintos episodios de insatisfacción y placer.

La importancia que Rosenvinge concede a la intertextualidad se percibe en el hecho de que indique en los márgenes del libreto o en imágenes de los manuscritos de las letras el fragmento del que parte, lo que permite distinguir entre las canciones *adaptadas*, que tienen estas huellas de su fuente; y las libremente inspiradas. Si atendemos al cuadro de prácticas hipertextuales de Genette (1989: 41), vemos que la cantautora, frente al tono lúdico del prefacio, no ha optado en las canciones por este régimen o el satírico, sino por el serio. En aquellas en las que adapta fragmentos sáficos, la relación con la lírica griega sería de transformación, se trata de transposiciones. En aquellas libremente inspiradas, encontramos una relación de imitación. Si atendemos al esquema que propone Martínez Fernández (2001: 81), la operación creativa de Rosenvinge a partir de Safo sería de intertextualidad verbal externa endoliteraria, dentro de la cual encontramos dos procedimientos diferentes: el de la cita en las canciones que recogen directamente los versos griegos en su traducción literaria; y del de la alusión en aquellas que retoman temas y motivos sin una relación directa con un fragmento concreto.

Dado que la propia cantautora ha precisado de forma explícita sus fuentes: la más importante, la traducción ampliada de Aurora Luque (*Safo. Poemas y testimonios*, El Acantilado, 2020, en griego y español); la versión libre en inglés de Anne Carson y la traducción de esta en castellano por la misma Aurora Luque (*Si no, el invierno. Fragmentos de Safo*, Vaso Roto, 2019, en griego, inglés y español); y la traducción divulgativa de Pau Sabaté (*Safo, No creo poder tocar el cielo con las manos*, Random House Mondadori - Poesía portátil, 2017, en español), creo que no resulta de interés tratar de determinar cuál es la fuente exacta de cada verso, sino plantear cómo funciona cada canción y cómo la traducción más importante para Rosenvinge, la de Aurora Luque, funciona como mediadora entre Safo y la cantautora.

2.1. “Tejiendo amores”. Las canciones adaptadas de Safo a través de Aurora Luque

El “Poema de la pasión” (Anexo II A) es un ejemplo de adaptación estructural: reescribe el fragmento 31C en la traducción de Luque dotándolo de rima asonante aguda en los pares y de estribillo, para favorecer su canto. Esta canción se desarrolla pragmáticamente como un triángulo amoroso: el sujeto lírico, femenino, se dirige a una

amada que parece no corresponderla, a la que observa junto a un hombre (“aquel que está a tu lado”). La amada es cantante, al menos seduce al yo con su “narcótica voz”. Esta posición de sufrimiento amoroso se expresa en términos de la “muerte de amor”, ya que el yo analiza los efectos psicológicos y físicos de sus sentimientos: “mi lengua pierde el habla”, “sin fuerzas de razón”, “mi piel esconde un río que abrasa mi interior”, “me zumban los oídos”, “se nubla mi visión”, “estoy cubierta por gotas de sudor”. De este modo, como desarrollará Petrarca en el *Canzoniere* tantos siglos después, el poema consiste en una introspección subjetiva, en una disección del sujeto enamorado. El estribillo refuerza esta interpretación: “siento que muero de amor”.

“Canción de boda” (Anexo II C) es un ejemplo de otra forma de adaptación. Rosenvinge opta por fusionar distintos fragmentos, que al recombinarse en una *dispositio* elegida por ella, cambian su significado. En este caso, se trata de fragmentos de distintos cantos nupciales (“fragmento” 96, 27, 43, 33 y 112) para crear uno nuevo, actualizado con la mención a la costumbre contemporánea de la “lluvia de arroz”. Es decir, no hay un intento de recrear el enfoque antropológico original (Suárez, 2008) sino una modernización. Se trata de una de las canciones con melodía más alegre y festiva del álbum. En ella un yo poético femenino se dirige a una “niña”, la novia y le anuncia la llegada de su “novio”, galopando un corcel, expresando explícitamente lo atractivo del cuerpo del hombre (su torso es un juncos dorados) y anunciando la consumación del matrimonio (“y tú te enredarás en él”). La siguiente estrofa, cantada por María Arnal, se traslada al escenario de celebración de la propia boda y proyecta un ambiente festivo: los instrumentos —flautas y cítaras—, los niños que bailan, y la novia con su corona de violetas, que cantará la propia canción que se está emitiendo. La tercera estrofa, a dos voces, recreando los coros sáficos, retrocede al momento de espera de la novia, advirtiéndole de que no se duerma, de que el novio va a llegar, y animándola a cantar y beber, con el mensaje hedonista “que la fiesta acaba de empezar”. El estribillo enmarca estas escenas festivas con los símbolos del matrimonio: “y del cielo caerán pétalos de rosa [...] pétalos y arroz”. La siguiente estrofa es la primera que no se dirige exhortativamente a la novia, sino que describe cómo “musas con cabellos de miel / llevan el ritmo” acompañando a la novia en su cortejo nupcial. La canción se cierra con una nueva exhortación a la novia, con los mismos versos de la estrofa tercera.

“Hoy duermo sola” (Anexo II B) es otra muestra de adaptación por fusión, que en este caso incluye algunos de los nuevos descubrimientos (según consta en Rosenvinge, 2023a: Papiro colonia inv 21351 + 121C + 168BC). Esta canción sitúa al sujeto poético solitario en una casa, reconociendo la llegada de su *senectute*: su cabello ha encanecido y sus rodillas, con las que antes trotaba cual cervatillo (como la amada de “Ligera como el aire”) ahora le duelen y no le permiten bailar como en su juventud. Tras dicha asunción, se dirige a su joven amada para animarla a que busque una amante más joven que ella. Hay una imploración a las musas, como en el “Himno a Afrodita” a la diosa, para que, ya que renuncia a este amor, al menos cuando muera gane la inmortalidad con su “canción”. El estribillo sitúa a esta mujer madura sola, en una medianoche de luna menguante como

sus amores, en la que duerme sola por su generosa elección. En la tercera estrofa, el yo lírico, desde un recitado irónico, rompe la autocompasión del estribillo (en que se repetía con creciente intensidad “hoy duermo sola”) para inducirse a sí misma a no llorar, a reconocer su mortalidad, y a compararse irónicamente con el mito de Titono. Esta leyenda aparecía versionada en tono coloquial y humorístico por Rosenvinge en el libreto (Anexo I), lo que indica su importancia en la concepción del conjunto. Lo que resalta en esta canción es la ironía: Eos o Aurora no es suficientemente avisada como para entender que, si pide a los dioses la inmortalidad de su amante mortal, sin especificar que permanezca joven, este irá envejeciendo y arrugándose, hasta convertirse en grillo. En este sentido, sirve al sujeto poético para aceptar estoicamente su envejecimiento y su muerte, por subrayarse que sería aún peor si dicha vejez fuera eterna. Esta sección juguetona acaba con la imitación de la onomatopeya del grillo, “cricrí”, y vuelve a enlazar con el estribillo autocompasivo, con repeticiones enlazadas de la situación espacio-temporal (“es medianoche”) y emocional (“hoy duermo sola”). Se cierra con la repetición de “sola”, lo que subraya que, pese al humor de la canción, el mensaje fundamental es el de la soledad de la mujer madura, al desprenderse generosamente de su amante joven para que pueda disfrutar de su hedonismo sin ella. Es, pues, una historia lesbica con final infeliz, como “Ligera como el aire”, pero con el motivo de dicho desenlace, la diferencia de edad, explícito.

“La manzana” (Anexo II D) es el tercer ejemplo de adaptación por fusión (fragmentos 105c + 118c + 130). Es la primera canción que comienza de forma descriptiva y no apelativa: dibuja a una manzana sola en lo alto de una rama, que nadie pudo alcanzar. La siguiente estrofa evidencia que la manzana era solo una metáfora del amor no correspondido que el sujeto lírico siente ante una “niña infiel”. De nuevo, aparece una amante más joven que el yo, y ocupada en otros amores, como en “Poema de la pasión”. El sufrimiento expresado por el yo, paralelo al de la canción antes citada, al de “Ligera como el aire” y “Hoy duermo sola”, se intenta compensar con el refugio en la música. Igual que en esta última canción, ante la incapacidad de lograr culminar su deseo amoroso, el enunciador lírico, de nuevo una cantante, ansiaba la inmortalidad a través de su obra; es decir, refugiarse en su condición de creadora para consolarse de su frustración emocional, en esta canción se dirige a su guitarra, para que le permita “salir del mundo”. Esta guitarra, a la que apostrofa personificándola, actúa como la diosa Afrodita o como las musas en otras canciones, le encomienda subir al cielo y bajar al infierno para descubrir la pregunta esencial de la insatisfacción del ser humano: “cómo reposa el alma / si el cuerpo nunca se calma”. En un anhelo de fusión, la canción finaliza con el deseo del sujeto femenino de que la guitarra le hable y se convierta en su voz, es decir, que sea al mismo tiempo su espejo y su reflejo.

“Himno a Afrodita” es otra forma de adaptación, en este caso modernizada, del fragmento 1, el más extenso hasta los descubrimientos de 2004 y 2001. Rosenvinge trata de mantener la estrofa sáfica, pero la adapta al lenguaje contemporáneo. El resultado es muy diferente al de Agustín García Calvo y Chicho Sánchez Ferlosio y al de Daniela

Horovitz, que buscan mucho más la comicidad. Es la canción más electrónica del álbum, junto a la última. Comienza con una exhortación del sujeto lírico, que por única vez se explica como Safo, en tanto que sierva de la diosa del amor, pidiéndole no causarle más ansia, y que la visite como en anteriores súplicas y vuelva a ayudarla a lograr correspondencia a su deseo. Le ofrece su manto, ofrendas... El estribillo describe a la diosa con su carro tirado por pájaros bajando a la tierra desde los cielos. La siguiente estrofa se sitúa en el futuro, recordando la visita de la diosa y el diálogo entre ambas, en que le pregunta “¿a quién tendré que empujar a tu lecho?”. El estribillo repite la intensa melodía, pero se modifica la letra: en un cambio de enunciador poco común, es la voz de la diosa respondiendo que logrará que Safo sea correspondida, incluso con la falta de voluntad de la amada. El diálogo continúa con nuevas súplicas del yo, y la repetición “sé mi aliada”.

“Fragmentos” ejemplifica la adaptación más experimental por parte de Rosenvinge; ya que, en lugar de completar los fragmentos mediante la fusión, la reordenación o la resignificación, reivindica la incomprensibilidad de estos. Así, combina palabras sueltas con el fragmento 162, y añade el estribillo “con qué ojos”. En este sentido, es la canción que más refleja la influencia de Anne Carson, dado que reforzar el carácter fragmentario en vez de restaurarlo y completar su significado, como intenta Aurora Luque en su traducción y en sus títulos.

2.2. “Conviértete en mi voz”. Canciones inspiradas en Safo

Después de analizar las canciones que adaptan fragmentos o poemas de Safo de forma más o menos explícita, terminaremos con las canciones creadas posteriormente, después del espectáculo teatral, como fruto de la lectura y estudio de Safo, a través de las traducciones ya citadas y de la recreación de Anne Carson. Son, por tanto, canciones que surgen de la poética de Rosenvinge, pero que se adaptan pragmática y temáticamente a las anteriores para dotar de sentido al LP.

“Ligera como el aire” surgió, según la cantautora, de haber “imaginado un diálogo entre maestra y alumna”, como el que aparece en algunos fragmentos sáficos. La canción está construida como una invocación de un sujeto poético a un tú, al que apela en cada estrofa. El yo poético es una mujer madura que expresa su visión idealizada de la amada, a la que retrata en términos de su juventud, belleza física, su atractivo sexual y su personalidad juguetona: “radiante y delicada / como las flores que se abren / en la madrugada”, “travieso cervatillo”, “cintura de violetas”. Además, el objeto de deseo es, como el yo, cantante: “tú que cantas como el mirlo / derramando mirra y oro sobre mi ventana”, lo que refuerza la dimensión metamusical del LP, y se corresponde con las alusiones a la *performance* que ya aparecían en la propia Safo. A lo largo de la canción, el sujeto lírico rememora las relaciones sexuales compartidas de forma explícita (“me dejas exhausta”, “me robas el aliento”, “envuelta entre las sábanas”) desde un punto de quiebro, en el que anuncia la separación de ambas, en una reiteración que se convierte en

el estribillo: “pronto tendremos que partir”, “tendrás que enseñarme cómo vivir sin ti”. Los motivos de dicha ruptura no se aclaran, hay una elipsis que convierte la historia de amor y deseo en enigmática.

“Ay, Pajarita” se construye con un mismo sujeto poético femenino singular, que se autoanaliza y se describe sin fuerzas y “medio muerta”, como en “Poema de la pasión”. La causa de este estado se descubre cuando apela en el estribillo a “Pajarita”, que se desvela como otra amante joven (según deducimos por el diminutivo, aunque no sea tan explícito como en las canciones donde se la califica como “niña”), igual que en las demás canciones, y nuevamente infiel (como en “La manzana” y “Poema de la Pasión”), ya que se escapa y va a la caza de “otra chica guapa”. Este abandono es tratado con ligereza en términos melódicos, ya que hay silbidos festivos y un tono alegre y juguetón. Se dirige a los rumores (“dicen”) que aluden a que el abandono es su propia culpa: por no cuidarla, darle poco de comer y hacer mucho ruido, lo que lleva a la pajarita a buscarse a otra “prima dona”. En tono festivo, el yo se dirige a la “pajarita vengadora” para que le diga “cuánto tiempo tengo que penar”, y pedirle que regrese pronto, pese a los rumores de que cruzó el océano y se la vio en Bogotá “bailando boleros y “regalando plumas”. Como en otras canciones del álbum, la desgracia amorosa se relaciona con la pérdida de la inspiración como música. Es decir, siempre parece existir en el sujeto lírico esa doble identidad del sujeto lírico como amante y como artista; al igual que en Safo. Por ello, le suplica a la amante disfrazada de “pajarita”: “tráeme alguna melodía / que mate la melancolía”, “sácame de esta negrura / inspírame con tu hermosura”. Al final de la canción hay un desdoblamiento irónico: el sujeto se distancia de sí mismo y describe en tercera persona cómo “sufre la poeta”, “la pobre criatura”, al no tener a su musa, “le entra la rabia”, y “todo lo que escribe es basura”. Hay, pues, una reflexión metapoética en paralelo a la amorosa.

Finalmente, “Contra la épica”, con su melodía electropop y bailable, recuerda al sonido del LP *Lo nuestro* y a la versión de “Ese chico”, la canción que compuso Rosenvinge para las fiestas del Orgullo Gay. Puede considerarse, al igual que esta, una pieza política, de consigna, de mensaje. El sujeto lírico es el más dominante de todo el álbum, ostenta una posición de dominio sobre la amada, a la que insta en imperativo a desnudarse, salir del agua, o secarse. Hay una inversión de papeles, ya que parece que quien habla no es la amante madura, como en las demás canciones, sino la joven: “eras maestra / hoy serás alumna de mi deseo”. En contraposición a este ambiente acuático, de espuma y sol, de parras y uvas, en el que el yo pide besos a la amante, aparece un ambiente ligado a la música y a los coros de musas: “las niñas llenan la platea”, por lo que se acentúa la alusión a la *performance* presente en otras canciones. El estribillo supone el retorno de la reflexión metaliteraria: “contra la épica, la estrofa sáfica”, lo que significa una propuesta de poesía lírica frente a la narrativa, íntima frente a la colectiva, amorosa frente a la bélica. Igual que la lírica de Safo y Anacreonte se entendió como reivindicación de un género opuesto al de Homero, Rosenvinge se hace eco de dicha rebeldía, interpretándola como la canción popular.

3. CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo, hemos visto cómo las canciones creadas por Rosenvinge a partir de la lirica de Safo suponen un ejemplo perfecto de la recepción clásica en la cultura contemporánea. La cantautora hispano-danesa es fiel al carácter performativo e intermedial de la obra de la autora griega arcaica, que reinterpreta como canciones populares y que intenta restaurar y resignificar para su público, desde el rock y desde el feminismo, entendido este como reivindicación de las mujeres artistas y su papel en el canon y en el campo musical (como ella combate en numerosas entrevistas, muchas veces son olvidadas en festivales o minusvaloradas como *cantantes* olvidando su papel de compositoras); y como reafirmación del derecho a la expresión del deseo sexual femenino.

Además de considerarse una obra multimedial (obra de teatro, LP, libreto, gira de conciertos), *Los versos sáficos* muestran una profunda intertextualidad respecto de la obra de Safo, pero no de forma directa sino a través de la mediación de la traducción de la poeta y filóloga clásica Aurora Luque. Frente a otras opciones creativas, como la de Anne Carson, que reivindica el fragmento, la elipsis, el silencio, el misterio de la lirica de Safo, Rosenvinge sigue esta senda solo en una canción, titulada precisamente “Fragmentos”. En las demás, muestra su deseo de recomponer los fragmentos sáficos, a veces combinándolos como piezas de rompecabezas y creando nuevos significados a través de la fusión; en otras ocasiones optando por la modernización y adaptación al contexto cultural contemporáneo; en otras a la estructura propia de la canción pop-rock, regularizando estrofas, creando estribillos. Por último, tres de las canciones muestran otra clase de intertextualidad, ya que no se inspiran directamente en fragmentos de Safo, pero sí en sus temas y en sus contextos pragmáticos, de modo que abordan el deseo homoerótico femenino y la reivindicación de la artista y creadora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHONEN, M. (2024). *The Storyteller of the possible. Music and Narrative Ethics of Singer-Songwriter Christina Rosenvinge*. PhD Dissertation supervised by Marjo Kaartinen & Eva Moreda Rodriguez: University of Turku / University of Glasgow.
- BADÍA FUMAZ, R. (2021). “Intertextualidad e intermedialidad poético-musical. Formas de pervivencia de san Juan de la Cruz en la canción popular actual”. *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* 3.1, 67-82.
- _____. (2022). “La poesía en la canción popular actual: hacia un modelo sistemático para su representación”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 339-358. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1672> [22/09/2025].
- BADÍA FUMAZ, R. Y MARÍAS, C. (2024). “El laberinto intermedial. Posibilidades de análisis de las relaciones entre literatura y música”. *Signa. Revista de la*

- Asociación Española de Semiótica* 3, 159-175. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.38820> [20/09/2025].
- BAÑOS SALDAÑA, J. A. (2023). *Más perenne que el bronce. El discurso autopoético en la lírica española contemporánea*. Santander: Genueve Ediciones.
- BARRERO PÉREZ, O. (2004). “Imágenes de Safo en la literatura española (II). El Romanticismo”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 12, 61-75. Disponible en línea: <https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/280> [22/09/2025].
- _____. (2007). “Imágenes de Safo en la literatura española (III). La segunda mitad del siglo XIX”. *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas* 25, 5-14. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE0707110005A> [22/08/2025].
- BARRIOS CASTRO, M. J. (2009). “Un fragmento ficticio de Safo en Ezra Pound. ¿Pseudocita o monólogo dramático?”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos* 19, 233-244. Disponible en línea: <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG0909110233A> [22/09/2025].
- CANTARELLA, E. (1991). *Según Natura. La bisexualidad en el mundo antiguo*. Madrid: Akal.
- CAREY, C. (2009). “Genre, occasion and performance”. En *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, D. Yatromanolakis, (ed.), 21-38. Cambridge: Cambridge University Press.
- CARSON, A. (2019). *Si no, el invierno. Fragmentos de Safo*, A. Luque (trad.). Madrid: Vaso Roto.
- CEBOLLERO, B. (2020). “La influencia de la filosofía de Epicuro y la visión poética de Safo y Catulo en la poesía de Aurora Luque”. *Anuario del Centro de la UNED de Calatayud* 26, 235-247. <http://www.calatayud.uned.es/web/actividades/revista-anales/26/3-2-Cebollero.pdf> [22/09/2025].
- ESPINO MARTÍN, J. Y MARISCAL DE GANTE CENTENO, C. (2021). “Estética de la recepción y recepción(es) clásica(s)”. En *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica: conceptos, personas y métodos*, F. García Jurado (dir.), 219-234. Madrid: Guillermo Escolar.
- FINGLASS, P. & A. KELLY, eds. (2021). *The Cambridge Companion to Sappho*. Cambridge / New York: Cambridge University Press.
- GARCÍA JURADO, F. (2016). *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. México: Universidad Nacional Autonoma de Mexico.
- GARCÍA JURADO, F., dir. (2021). *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica: conceptos, personas y métodos*. Madrid: Guillermo Escolar. Se cita por la edición digital sin página: <https://www.ucm.es/dhtc/dhtc-web> [22/09/2025].
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- _____. (2001). *Umrales*. México D.F.: Siglo XXI.

- GOFF, B. & HARLOE, K. (2021). "Sappho in the Twentieth Century and Beyond. Anglophone Receptions". En *The Cambridge Companion to Sappho*, P. Finglass & A. Kelly (eds.), 390-407. Cambridge / New York: Cambridge University Press.
- GIL GONZÁLEZ, A. Y PARDO, P. J., eds. (2018). *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Binges: Éditions Orbis Tertius.
- GONZÁLEZ AKTORIES, S.; CRUZ ARZABAL R. Y GARCÍA WALLS, M. (2021). "Intermedialidad". En *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*, S. González Aktories, R. Cruz Arzabal y M. García Walls, 1-22. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GONZÁLEZ BERDÚS, V. (2023). "Antigüedad grecolatina". En *Historia de la homosexualidad femenina en Occidente*, F. Vázquez García (ed.), s. p. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (2003). "Versiones decimonónicas en castellano de la 'Oda a Afrodita' (Frg. 1 Voigt) y de la 'Oda a una mujer amada' (Frg. 31 Voigt) de Safo". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos* 13, 273-312. <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG0303110273A> [22/09/2025].
- GREENE, E., ed. (1996). *Reading Sappho. Contemporary Approaches*. Berkeley: University of California Press.
- JUAN MORENO, L. (2015). "La poesía no ha caído en desgracia". *Fuentes clásicas y contemporáneas en la obra poética de Aurora Luque*. Tesis doctoral dirigida por F. J. Díaz de Castro: Universitat de les Illes Balears. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10803/288205> [22/09/2025].
- KATTENBELT, C. (2006). "Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality". En *Intermediality in Theatre and Performance*, F. Chappel & C. Kattenbelt (eds.), 29-40. Amsterdam: Rodopi.
- LAÍN CORONA, G. (2022). "Versiones de canciones de poemas de la Edad de Plata: musicalización, recepción y consumo en la posmodernidad". *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 433-460. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1546> [22/09/2025].
- LAÍN CORONA, G. Y MARTÍNEZ CANTÓN, C. (2022). "Introducción: 'Éstas que me dictó rimas sonoras'. Aproximación a las relaciones entre música y poesía". *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 331-337. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.2007> [22/09/2025].
- LUQUE, A. (2023). "Safo y su receptora más audaz: Anne Carson". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 922, 19-23.
- MARÍAS, C. (2021). "Canciones epistolares al padre: El 'Romance de la plata' de Christina Rosenvinge". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 900, 24-26.
- MARTÍNEZ CANTÓN, C. I. (2022). "El verso sobre la partitura. Enfoques teóricos sobre la musicalización de poesía". *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 409-432. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1526> [22/08/2025].

- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- MORENO PÁEZ, M. P. (2004). “Simone de Beauvoir reflexiona ante un verso de Concha Méndez, Último canto de Safo”. *Letras Femeninas* 30.1, 182-184.
- NERI, C. (2021). “Introduzione”. *Testimonianze e frammenti. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, C. Neri, 1-95. Berlin / Boston: De Gruyter.
- PHILLIPS, T. & D’ANGOUR, A., eds. (2018). *Music, Text, and Culture in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press.
- PIANTANIDA, C. (2021). “Early Modern and Modern German, Italian, and Spanish Sapphos”. En *The Cambridge Companion to Sappho*, P. Finglass & A. Kelly (eds.), 343-360. Cambridge / New York: Cambridge University Press.
- PRADA, G. A. (2024). “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”. *Telondefondo* 39, 66-77.
- RAYOR, D. (2016). “Reimagining the Fragments of Sappho through Translation”. En *The Newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, Frs. 1-4. Vol 2. Studies in Archaic and Classical Greek Song*, A. Bierl & A. Lardinois (eds.), 396-412. Leiden: Brill.
- RIVA, S. (2021). “Leer y cantar. Cómo hago de un poema una canción (Adaptaciones de Miguel Hernández y Federico García Lorca”. En *Un antiguo don de fluir: La canción, entre música y literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 155-180. Mar del Plata: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata.
- ROMERO MARISCAL, L. (2013). “Safo para un nuevo siglo: dos recreaciones de la poesía sáfica en la poesía española contemporánea”. En *Kαλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνήρ διδασκάλον παράδειγμα: homenaje al profesor Juan Antonio López Férez*, L. M. Pino y G. Santana (eds.), 735-740. Madrid: Ediciones Clásicas.
- ROSENVINGE, C. (2023a) *Los versos sáficos* [libreto]. Barcelona: Primavera Labels.
- _____. (2023b) *Los versos sáficos* [LP]. Barcelona: Primavera Labels.
- SAFO (1982). *Greek Lyric I. Sappho and Alcaeus*, D. Campbell (trad.). Cambridge: Harvard University Press.
- _____. (2007). *The Poetry of Sappho. An Expanded Edition, Featuring Newly Discovered Poems*, J. Powell (trad.). Oxford: Oxford University Press.
- _____. (2014). *Sappho. A New Translation of the Complete Works*, D. Rayor & A. Lardinois (trad.). New York: Cambridge University Press.
- _____. (2017). *No creo poder tocar el cielo con las manos*, P. Sabaté (trad.). Barcelona: Random House Mondadori.
- _____. (2020). *Safo. Poemas y testimonios*, A. Luque (trad.). Barcelona: Acantilado.
- SOLER ARTEAGA, M.^a J. (2009). “Safo en las poetas románticas españolas”. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 94-110. Disponible en línea: <http://dx.doi.org/10.12795/RICL.2009.i08.08> [20/09/2025].
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. (2008). “‘Ya vienen los novios’. Una lectura socioantropológica del fragmento 44 V. de Safo”. *Faventia* 30.1-2, 143-160.

- TORRES, S. (2023). “El eros sáfico en la escritura de Cristina Peri Rossi. Estrategias del deseo y posiciones del sujeto poético en la fantasía”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 11.1, 89-108. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.1.2027> [22/09/2025].
- UNCETA GÓMEZ, L. (2021). “Cultura de masas contemporanea”. En *Diccionario Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica* (DHTC), F. García Jurado (dir.). Madrid: Guillermo Escolar. Se cita por la edición digital sin página, disponible en: <https://dhtc-web-eb681c.gitlab.io/> [22/09/2025].
- YATROMANOLAKIS, D. (2009a). “Alcaeus and Saphho”. En *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, D. Yatromanolakis, (ed.), 204-229. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. (2009b). “Ancient Greek popular song”. En *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, D. Yatromanolakis, (ed.), 263-276. Cambridge: Cambridge University Press.

ANEXO I. Textos del libro *Los versos sáficos*

LA HISTORIA DE EOS Y TITONO Y LA IDENTIFICACIÓN DE ROSENVINGE CON SAFO

[El mito de Eos y Titono]

Eos, a.k.a. Aurora, madre de los astros y los vientos, hija de titanes, la de alas de cisne y manto azafrán. Eos, la que abre las puertas del cielo con sus dedos rosados y anuncia la salida de su hermano Helios, que subido a un carro de fuego se lanza a recorrer el arco celeste iluminando el planeta Tierra.

Eos, la siempre fugaz Aurora, la que renueva la esperanza cada día. La que alegramente saluda a Selene, su hermana lunática, cuando se retira a descansar.

Eos, la divina, pues resulta que tenía la mala costumbre de secuestrar a sus amantes. Pura impaciencia, supongo, porque con ese tipazo bien podría haberlos conquistado. Pero Eos era caprichosa y disparatada, y su ardor se volvía indomable y exigente cuando se topaba con un muchacho tentador. Su ardor era indomable y, además, efímero. Esa era su fama hasta que se le puso delante el bellísimo Titono. Entonces, ese rechoncho cabroncete llamado Cupido le disparó un flechazo tan certero que decidió ahí mismo poner punto y final a su vida loca.

“Este es el definitivo. Sí, señor. Para mí lo quiero de marido. Me lo llevo para el Olimpo. Sí, señor”.

En las vasijas griegas se representa a Titono todo sexy, medio desnudo, huyendo despavorido de la diosa. Hubo un momento, en la época arcaica, en que las diosas eran desvergonzadas, abiertamente sexuales y no tenían que subordinarse a nadie. De esa enviable tradición vienen Afrodita y Eos, que comparten la actitud depredadora

atribuida a los varones por defecto. Se dice que hasta compitieron por algún cachopán. Como es evidente, Afrodita ganó de largo, no solo en ese affaire, sino en posterior fama y adoración. A día de hoy, de Eos no se acuerda ni el tato, mientras que Afrodita, aka Venus, sigue reinando en la imaginación popular y muchos de los templos dedicados a su culto siguen en pie y pueden visitarse.

Volviendo a la historia. Eos raptó a Titono y se presentó en los salones de Zeus, que mira por dónde, qué extraña casualidad, había raptado a su hermano Ganímedes, también hermosísimo, para que le pusiera las copas en las fiestas. Imagino lo que pensaron los dos hermanos al verse en semejante situación. “¿Cómo le vamos a explicar esto a mamá?”

Zeus simpatizó inmediatamente con la petición que la diosa enamorada pronunció ante él. “Poderoso Zeus, que reina sobre mortales e inmortales, te ruego que le concedas la vida eterna a mi amado Titono, pues deseo tenerle de marido forever and ever”. Y se calló, el muy ladino, cuando, ay, se le olvidó especificar un detalle importante: a qué edad debía detenerse el reloj biológico de su prometido. Con lo cual, Titono, tras una juventud esplendorosa, empezó a arrugarse, y llegado a la ancianidad, a reducirse de forma nunca vista en un ser humano, ante los ojos espantados de su esposa. Cuando llegó el día en que dejó de estar presentable para la agitada vida social del Olimpo, Eos lo metió en una cajita, ya convertido en una cochambre similar a un bichito negro. Dicen que cada noche la diosa se sentaba a mirarlo, y que derramaba tiernas lágrimas que se convertían al instante en rocío, al escuchar el diminuto lamento con el que Titono le pedía al dios supremo que esta vez le concediera la muerte. “Mori... mori... cri... cri...”.

[Safo y Christina Rosenvinge]

Habrá que morirse a una edad razonable, como decía Safo.

Hemos nacido para el sol y el disfrute, decía Safo.

Pero yo, que he crecido en la escuela de Esparta, no consigo aprender de ella. Estoy entrenada para el combate y no para el placer. Sigo racionando el vino y no digamos el sexo casual.

Yo, que aprendí a reprimir cualquier atisbo de emoción de mis ancestros nórdicos. Que nunca pierdo la compostura. Que no me permito ninguna forma de ociosidad hedonista.

Yo, que voy a vivir cien años sin oxidarme porque cada día hago treinta sentadillas antes de desayunar gachas sin azúcar.

Que subo la cuesta de la calle Segovia en la marcha 1 de la bici echando espuma por la boca, cuando todas las señoras de mi edad cogen el autobús.

Yo, que en los ratos muertos entreno el cerebro haciendo sudokus.

Yo, que aguento los dolores de cabeza sin pastillas, la ansiedad sin pastillas, las depresiones sin pastillas, los festivales de verano sin pastillas.

Yo, que moriré dejando un análisis de sangre ejemplar, modélico, solo colesterol del bueno.

Yo, que tengo el sentido del deber de un samurái. Que entreno con la espada cada día.
 Me hago el hara-kiri, pongo las vísceras sobre la mesa y las obligo a rimar.
 Yo que solo le canto al dolor, a la muerte y a la pena.
 Y cuando le canto al amor, es para negarlo, para enterrarlo, para reírme de él, para prenderle fuego y que desaparezca.
 Yo, que puedo sujetar el deseo y darle órdenes. No te muevas. Quiero. Plazt. Dame la patita. Solo la patita. Luego te vas.
 Yo, que no me muero por nadie y no soporto que nadie se muera por mí.
 Yo, que detesto el sol y la playa y prefiero el invierno, porque con el calor no puedo pensar.
 Y para qué quiero pensar.
 Pensar en qué. Si lo que hay que hacer es sentir y abandonarse. Hacer el ridículo y perseguir cualquier atisbo de belleza.
 Yo, que he tenido delante a las mujeres más hermosas pidiendo que las besara y les he cerrado la puerta en las narices.
 Yo, que no sé hacer un cunnilingus. Yo que he practicado el sexo con el fin de procrear.
 Ahora quiero escapar de esta celda de castigo.
 Cabalgar en una yegua alada en busca de todas las diosas. Pegarle mordiscos a las rosas y escupir pétalos al cielo. Dejar de apretar el culo. Ponerme una corona de lirios y beber champán a morro. Salir de la estepa de lo racional y escalar el monte del Olimpo.
 Ponedle precio a mi cabeza. No me vais a pillar.

ANEXO II. Canciones adaptadas de Safo

A) ADAPTACIÓN ESTRUCTURAL

Fragmento 31C, de Safo [La pasión] “Poema de la pasión”, de Christina Rosenvinge¹¹
(Traducción de Aurora Luque,
Safo, 2020)

- | | |
|--|--|
| 1. Un igual a los dioses me parece el hombre aquel que frente a ti se sienta, de cerca y cuando dulcemente hablas te escucha, y cuando ríes | 1. Aquel que está a tu lado me parece igual que un dios, pues solo él oye tu risa y tu narcótica voz. |
|--|--|

¹¹ Puntuación y mayúsculas propias en todas las letras de canciones, a partir del texto de C. Rosenvinge (2023a).

2. seductora. Esto —no hay duda— hace mi corazón volcar dentro del pecho.
Miro hacia ti un instante y de mi voz ni un hilo ya me acude,

2. Es verde y se me escapa de un salto el corazón.
Mi lengua pierde el habla.

Y sin fuerzas ni razón

*Siento que muero
Siento que muero
de amor*

3. la lengua queda inerte y un sutil fuego bajo la piel fluye ligero.
Y con mis ojos nada alcanzo a ver y zumban mis oídos;

3. Mi piel esconde un río que abraza mi interior.
Me zumban los oídos, se nubla mi visión.

4. me desborda el sudor,
toda me invade
un temblor, y más pálida me vuelvo
que la hierba. No falta —me parece—
mucho para estar muerta.

4. Tiemblo, estoy cubierta por gotas de sudor,
más húmeda y más fresca
que la hierba en su esplendor.

Pero todo se ha de sobrellevar,
pues incluso
quien no posee nada...

*Y siento que muero
siento que muero*

de amor

B) ADAPTACIÓN POR FUSIÓN

**Papiro colonia inv 21351 (“El poema de Titono”) + 121c + 168bc de Safo
(Traducción de Aurora Luque, Safo, 2020)**

El poema de Titono

Vosotras, con los dones hermosos de las Musas de
cintura violeta,
chicas, venid, y con la lira melodiosa que ama el canto.
Mi piel, que fuera una vez tersa, ya la vejez la invade.
De negros ya pasaron a blancos mis cabellos.
En grave se ha mudado ya mi ánimo. Mis rodillas
apenas si me llevan,
estas que fueron ágiles para danzar antaño, como de cervatillos.

Qué a menudo lamento todo esto. Mas ¿qué podría hacer?
Imposible estar libre de vejez si eres un ser humano.
Pues cuentan de Titono que, hace ya mucho, Aurora, la
de brazos rosados,
animada por Eros, al confín de la tierra se encaminó
llevándolo consigo
cuando era bello y joven. Pero también a él lo acabó
devorando
con la ayuda del tiempo, la gris vejez por mucho
que tuviera como esposa a una diosa inmortal.

Fragmento 121c

Aunque seas mi amigo,
compañera de lecho búscate una más joven.
Pues no soportaría
vivir contigo siendo yo más vieja.

Fragmento 168bc

Se han ocultado ya
las Pléyades, la luna: mediada está la noche,
La hora propicia escapa,
yo duermo sola.

Fragmento 58c

... que a tu boca otorgue éxito
... dones hermosos niñas.
... lira amiga del canto y melodiosa
... ya la vejez la piel toda
... de negros han pasado a ser blancos mis cabellos
... las rodillas no me llevan
... como las de los cervatos
... mas ¿qué puedo hacer yo?
... no es posible que llegue a suceder
... la Aurora de rosados brazos
... aun llevando a los confines
... [a Titono] sin embargo arrebató
... a la esposa inmortal.

Pero yo amo la vida refinada. Esto también a mí
—la luminosidad y la belleza—
El deseo de sol lo asignó a mi destino.

“Hoy duermo sola”, de Christina Rosenvinge

1. En esta casa el tiempo pasa
hora crepuscular
mi pelo negro se ha vuelto blanco
y me empiezo a arrugar.
Mis rodillas que trotaban
como un cervatillo al sol
ya no aguantan tanto baile
sin matarme de dolor.

2. Si tú me amas, deja mi cama
y búscate otro amor.
Yo no podría vivir contigo
siendo yo la mayor.
A las musas yo les pido
que me cubran con su don
y cuando yo esté bajo tierra
se recuerde mi canción.

*Luna menguante,
pasa la hora,
es medianoche,
hoy duermo sola.*

3. Pero no hay que llorar,
soy un ser terrenal,
qué pereza vivir
toda la eternidad
como el pobre varón
que una diosa raptó¹²
y pidió para él
una vida inmortal
sin pedir también
eterna juventud.
Le condenó a vivir
en la decrepitud,
la mala hostia de los dioses
ya sé que la conoces,

¹² Inserta comentario manuscrito en el libreto del LP: “A la diosa Eos no le gustaban feos...”.

el pobre acabó siendo
un grillo negro y pequeñito.
Cri, cri.

*Luna menguante,
pasa la hora,
es medianoche,
y hoy duermo sola.*

C) ADAPTACIÓN POR FUSIÓN + MODERNIZACIÓN

“Canción de boda”, de Christina Rosenvinge (Fragmentos 96 + 27 + 43 + 44 + 112 de Safo)

1. Niña, tu novio está en camino.

Viene galopando en un corcel.

Su torso es un juncos dorado.

Y tú te enredarás en él.

*Y del cielo caerán pétales de rosa
Y del cielo caerán pétales y arroz*

2. Flautas y cítaras sonando.

Niños bailando alrededor.

Tú, coronada de violetas,

Entonarás esta canción.

*Y del cielo caerán pétales de rosa
Y del cielo caerán pétales y arroz*

3. Niña, no te duermas,

que tu novio está al llegar.

Canta, llena tu copa

que la fiesta acaba de empezar.

*Y del cielo caerán pétales de rosa
Y del cielo caerán pétales y arroz*

4. Gracias con brazos como rosas,

Musas con cabellos de miel

llevan el ritmo acompañando

a la novia de los lindos pies.

*Y del cielo caerán pétales de rosa
Y del cielo caerán pétales y arroz*

D) ADAPTACIÓN POR FUSIÓN

“La Manzana”, de Christina Rosenvinge (Fragmentos 105c + 118c + 130 de Safo)

1. Una manzana madura al sol
en lo alto de la rama.
No es un olvido, nadie la cogió,
pues nadie la alcanzaba
en lo alto de la rama.

Una manzana que yo no tendré.
Así es tu boca infiel.
Oh, niña musa, no me esquives más.
Oh, dulce, amarga miel.

Vamos, guitarra,
sácame de este mundo,
sube a los cielos, baja al infierno y di
cómo reposa el alma
si el cuerpo nunca se calma.

Vamos, guitarra mía, háblame,
conviértete en mi voz.

E) ADAPTACIÓN MODERNIZADA CON ESTROFA SÁFICA

Fragmento 1 de Safo
(Traducción de Aurora Luque, Safo, 2020)

1. Inmortal Afrodita de políclromo trono,
hija de Zeus que enredas con astucias,
[te imploro:
No domines con penas y torturas,
soberana, mi pecho;

2. Mas ven aquí, si es que otras veces antes,
cuando llegó a tu oído mi voz desde lo lejos,
te pusiste a escuchar y, dejando la casa
de tu padre, viniste.

3. Uncido el carro de oro. Veloces te traían
los hermosos gorriones hacia la tierra oscura
con un fuerte batir de alas desde el cielo
atravesando el éter.

4. De inmediato llegaron. Tú, feliz,
con la sonrisa abierta en tu rostro inmortal,
preguntabas qué sufro nuevamente y por qué
nuevamente te invoco

5. y qué anhelo ante todo alcanzar en mi pecho
enloquecido: “¿A quién seduzco ahora
y llevo a tu pasión”? ¿Quién es, oh, Safo,
la que te perjudica?

6. Porque si hoy te rehúye, pronto habrá de buscar,
si regalos no acepta, a cambio habrá de darlos,
y si no siente amor, pronto tendrá que amar,
aunque no quiera ella”.

7. Ven a mí también hoy, líbrame de desvelos
rigurosos, y todo cuanto anhela
mi corazón cumplir, cúmplelo, y sé tú misma
mi aliada en esta lucha.

Fragmento 1 de Safo

(Adaptación de Ann Carson al inglés, versión de Aurora Luque, Safo, 2020)

1. Inmortal Afrodita de mente centelleante,
Hija de Zeus, que tramas enredos seductores, te suplico,
no me rompas con duros sufrimientos,
señora, el corazón.

2. Pero ven hasta aquí si alguna vez antaño
atrapaste mi voz desde muy lejos
y al oírme dejaste de tu padre la casa
de oro, por venir,

3. unciendo tu carroaje. Y pájaros hermosos te trajeron,
Rápidos gorriones sobre la negra tierra
agitando sus alas bajo el cielo a través
del espacio del aire.

4. Y llegaron. Mas tú, oh bienaventurada,
sonreías con tu rostro inmortal y preguntaste qué
(de nuevo ahora) había padecido y por qué
(de nuevo ahora) te llamaba

5. y qué quería yo tanto que ocurriera
en mi corazón loco. “¿A quién seduciré de nuevo ahora
para que tu amor vuelva? ¿Quién, oh, Safo,
comete una injusticia contra ti?

6. Porque si ella está huyendo, pronto perseguirá.
Si rechaza regalos, pronto los hará ella.
Y si es que no ama, pronto tendrá que amar
incluso no queriendo”.

7. Ven ahora a mi lado, líbrame de la dura
preocupación. Y todo lo que quiere
mi corazón lograr, lógralo. Y que tú
mi aliada seas.

“Himno a Afrodita”, de Christina Rosenvinge

1. Oh, Afrodita, tú que te entretienes
tejiendo amores desde las alturas,
no le provoques más ansia a mi cuerpo,
señora mía.

2. Mas ven a verme como hiciste antaño,
cuando mi voz escuchaste de lejos
rauda saliste de tu palacio de oro
para ayudarme.

3. Pájaros de finas plumas veloces
tiraban de tu carro engalanado,
batiendo el aire hacia la tierra negra
desde los cielos.

4. Cuando llegaste, ¡oh, Bienaventurada!
con tu sonrisa inmortal preguntaste:
“Safo, ¿qué males te aquejan de nuevo
para invocarme?

5. ¿Qué anhelo abrasa en tu pecho fiero?
¿A quién tendré que empujar a tu lecho?
¿Quién es la que ha encendido tu deseo
y no te hace caso?

6. Si hoy te rehúye, te irá a buscar.
Si no acepta ofrendas, te las dará.
Si aún no te ama, tendrá que amar
aunque no quiera”.

7. Oh, ven a mí, Diosa Inmortal,
cumple lo que quiero ver ya cumplido.
En esta lucha toma mi bando.
Sé mi aliada.

ANEXO III. CANCIONES INSPIRADAS EN SAFO

A) “Ligera como el aire”, de Christina Rosenvinge

Tú, ligera como el aire.
Tú, que me dejas siempre exhausta.
Tú, radiante, delicada como las flores
que se abren en la madrugada.

Tú, envuelta en una sábana.
Tú, que me robas el aliento.
Tú, que enseñaste a hablar con las divinas musas
que ahora son más que mis hermanas.

*Se acerca la hora
Pronto tendremos que partir
Tendrás que enseñarme cómo vivir sin ti
Cómo vivir sin ti.*

Tú, travieso cervatillo.
Tú, cintura de violetas.
Tú, que cantas como el mirlo
Derramando mirra y oro en la madrugada.

*Se acerca la hora
Pronto tendremos que partir
Tendrás que enseñarme cómo vivir sin ti
Cómo vivir sin ti.*

B) “Ay, Pajarita” de Christina Rosenvinge

1. Se me va, ¿cómo? No lo sé.

Se me va la fuerza
Y ya ves, no me tengo en pie.
Ando medio muerta.

2. —*Ay, pajarita, dime dónde vas.*

Cuando te me escapas,
¿vas a la caza del ojo sagaz,
de otra chica guapa?
[Silbidos]

3. Por ahí dicen que te vas

porque no te cuido.
Que te doy poco de comer
y hago mucho ruido.

4. —*Ay, pajarita, dime dónde vas*

cuando me abandonas.

¿Haces tu nido en la lengua voraz
de otra *primadonna*?
Ay, dime, ¿cuánto tiempo tengo que penar?

5. Que tengo el día tonto,

Pajarita, vuelve pronto,
y tráeme alguna melodía
que mate la melancolía.

[Silbidos]

6. Ojalá no sea verdad

que cruzaste el charco.

Se te vio sobre Bogotá en el mes de marzo.

7. —*Ay, pajarita, dime dónde vas*
cuando te me esfumas.
¿Andas bailando un bolero falaz
regalando plumas?
Ay, dime, ¿cuánto tiempo tengo que penar?

8. ¿Son años o son horas?
Pajarita vengadora.
Sácame ya de esta negrura,
inspira mí con tu hermosura.
Ay, pajarita.

9. *Mira cómo sufre la poeta.*
Si no viene la musa, le entra la rabietas.
La pobre criatura ya no está a la altura.
Todo lo que escribe hoy es pura basura.

10. *Mira cómo sufre la poeta.*
Si no viene la musa, saca la escopeta.
Cómo se tortura, ya no tiene finura.
Todo lo que escribe hoy es pura basura.

C) “Contra la épica”, de Christina Rosenvinge

1. Desnúdate, sacúdete la espuma.
Llévate el sol, devuélveme la luna.
Eras maestra, hoy serás alumna
de mi deseo.

2. Fuera la cosa se está poniendo fea.
Dentro, las niñas llenan la platea.
Mentes candentes siguen la tarea
del bello Orfeo.

*Contra la épica,
la estrofa sáfica.
Contra la épica.
La estrofa sáfica,
Cariño mío.*

3. Deja que el agua corra por tu espalda,
Entre tus pies florecerá una parra.
Pon la primera uva entre tus labios
y dame un beso.

4. Tú no serás la esclava fervorosa.
Tú no serás la amiga virtuosa.
Tú besarás la espina y no la rosa.
No tienes miedo.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 16/07/2025

Fecha de aceptación: 19/10/2025