
Genealogía(s) fragmentaria(s) del deseo: Safo en la poesía española contemporánea

Fragmentary genealogy(ies) of desire: Sappho in contemporary Spanish poetry

MARTA MARTÍN DÍAZ

Universidad de Salamanca

marta.martindiaz@usal.es

DOI: 10.48232/eclas.168.03

Recibido: 05/02/2026 — Aceptado: 13/02/2026

Resumen.— El presente artículo estudia la presencia de Safo en cuatro poetas españolas, María Mercè Marçal (1952–1998), Aurora Luque (n. 1962), Carmen Jodra Davó (1980–2019) y Sara Torres (n. 1991), y una latinoamericana, Cristina Peri Rossi (n. 1941), que ha desarrollado toda su actividad poética y literaria en nuestro país, donde se exilió de la dictadura militar de Uruguay en 1972, todas ellas con exitosas y premiadas carreras. La presencia de Safo en estas poetas se analiza mediante una metodología comparativa que combina el análisis filológico de los fragmentos de Safo, la teoría literaria, particularmente las teorías sobre intertextualidad, así como los estudios críticos de Recepción clásica. La manifestación de Safo en estas autoras se examina a partir de tres aspectos concretos, a saber: la noción de genealogía, la expresión de la sexualidad femenina y la representación del deseo, con especial atención a dos elementos específicos, el cuerpo y la memoria, y, finalmente, la relación, en lo material y en lo estético, de estas autoras con la fragmentariedad, física y literaria, de la literatura de Safo en la actualidad, la cual puede permitirnos teorizar nuestra propia relación con el mundo antiguo y sus vestigios literarios.

Palabras clave.— Safo; poetas españolas; poesía contemporánea; Recepción clásica

Abstract.— This paper studies the presence of Sappho in the work of four Spanish poets: María Mercè Marçal (1952–1998), Aurora Luque (b. 1962), Carmen Jodra Davó (1980–2019) and Sara Torres (b. 1991), and one Latin American poet, Cristina Peri Rossi (b. 1941), who has developed her entire poetic and literary career in our country, where she exiled herself in 1972 from the military dictatorship in her natal Uruguay. All of them have had successful and award-winning careers. Sappho's presence in these poets is analysed using a comparative methodology that combines the philological analysis of Sappho's fragments, literary theory, particularly theories of intertextuality, and critical Classical Reception Studies. Sappho's appearance in these authors is examined on the basis of three specific features, namely: the notion of genealogy, the expression of female sexuality and the representation of desire, with special attention to two specific elements, the body and memory, and, finally, the material and aesthetical relationship of these authors with the physical and literary fragmentation of Sappho's literature in the present day, which may allow us to theorise our own relationship with the Ancient world and its literary traces.

Keywords.— Sappho; Spanish women poets; contemporary poetry; Classical reception

A Aurora Luque Ortiz en agradecimiento y complicidad

1. Introducción

All readings of Sappho are really fictions of Sappho

JANE MCINTOSH SNYDER (1997: 2)

La presencia de Safo en las letras españolas, particularmente en la obra poética de nuestras escritoras, ha sido una constante de los últimos tres siglos¹. No obstante, desde la a-filiación «genealógico poética» de las autoras del siglo XIX (Palermo 2023: 207), hasta los usos y recepciones de las poetisas de nuestros días, la relación que se establece con la de Lesbos, si bien persistente, ha ido evolucionando tanto en su forma como en su contenido.

Las autoras del siglo XIX recurren a Safo en gran medida como personaje histórico que propicia y acredita su empeño como escritoras. En palabras de Sara Palermo (2023: 207), «encontraron en Safo una autoridad genealógica para justificar su labor poética, en un momento en el que la mayoría de las voces literarias eran masculinas»². En efecto, en la problemática de «dar voz a un *sujeto* que siempre fue *objeto*» de la poesía decimonónica femenil (Benegas 1997: 23), así como de inscribirse en una tradición heredada en la que la única representación de la mujer es aquella que *otro*, el hombre, ha escrito de ella (*ibid.*), Safo se yergue como ejemplo y demostración de posibilidad para esas escritoras. De ahí que, en ese siglo XIX, prime la concepción historiográfica del personaje de Safo, mujer de letras, y de su leyenda trágica posterior, tan en la línea de los temas literarios del momento.

Ya en el siglo XX, a partir de la época democrática³, y en el presente siglo XXI, después de la desaparición momentánea de Safo de nuestras letras (cf. Piantanida 2021: 357), su poesía es reconocida por su propio valor poético, es decir, por aquello que encontramos en los escasos fragmentos que de ella han sobrevivido y que han influido en el desarrollo de nuevas

¹ Para una panorámica general que, por falta de espacio, no se puede abordar aquí, véanse Barrero Pérez 2004, 2005 y 2007. En lo que respecta a las autoras de los siglos XIX y XX, véanse López López 1997 y González González 2003.

² A este respecto, véase también Piantanida 2021: 352–353.

³ Las razones apenas aducidas a propósito de la escritura, principalmente poética, pero también de otros géneros, por parte de las mujeres en el siglo XIX explican implícitamente que las etiquetas, generaciones y movimientos poéticos en España, según han sido teorizados, no sean útiles a la hora de hablar de estas autoras, puesto que apenas se las incluye; véase el estudio de Benegas 1997.

y variadas poéticas. A su vez, si bien el personaje pseudohistórico de Safo⁴ y la necesidad «genealógico poética» (Palermo 2023: 207) de ligarse a él bajo esas condiciones histórico-biográficas no continúa dándose, surge una nueva vinculación literaria en relación con sus vestigios textuales, la cual, en sus esfuerzos por desmontar el sujeto lírico femenino presentado por una tradición masculina que no lo representaba, imagina y crea referentes propios, como se detallará en este artículo.

1.1. *Fragmentos del deseo*⁵: reposicionando a Safo en la poesía contemporánea

La presencia de los fragmentos de Safo en la poesía española escrita por mujeres⁶ se da en unas coordenadas muy concretas en las que la poeta de Lesbos, lejos de sumirse en el olvido, está siendo ampliamente reivindicada y estudiada desde múltiples campos académicos. Aquí me gustaría destacar brevemente esta circunstancia en el ámbito de la Filología Clásica, donde, no obstante, en épocas precedentes las propias labores de investigación (ejercidas desde la esfera masculina), han puesto trabas al avance científico-literario del estudio de Safo, como señala Aurora Luque (1997: 411):

Rara es la trayectoria literaria femenina —y aquí se me aparecen el agotado Sísifo (¿o tal vez Sísifa?) y su saltarina roca— que no se quiebra o se despeña por culpa de algún malentendido absurdo o de alguna obcecada fuerza exterior. ¿Ejemplos? [...] Safo y la *cuestión sáfica*, o cómo el abultamiento de los datos biográficos puede perturbar la percepción de una obra excelente.

Como señala Camilo Neri (2021: VIII–IX), precisamente en su edición crítica de Safo, de reciente aparición, en los últimos veinte años se ha dado una «copiosísima produzione ‘saffologica’», dominada por los nuevos descubrimientos papiráceos y el fértil debate que, a partir de estos, se ha dado entre estudiosos y estudiosas. Si bien, como el propio Neri afirma, la exhaustividad bibliográfica, especialmente sobre una autora como Safo, es ya quimérica (2021: viii), me gustaría señalar aquí, por su importancia para mi análisis posterior en nuestras poetisas, el trabajo de la clasicista y comparatista Riognach Sachs (2022), quien en su tesis doctoral lleva

⁴ Para una panorámica de la cual, véanse Kivilo 2021 y Neri 2021: 12–21.

⁵ Cf. El título del libro de Dehler 1999.

⁶ Para una breve, pero concisa, perspectiva histórica de la adquisición de carácter despectivo del término «poetisa», el cual no utilizaré aquí, véase Benegas 1997: 26–29. Al respecto, véase también Castañón 2014.

a cabo un reposicionamiento de los fragmentos eróticos de Safo en la Historia de la literatura, de la sexualidad, y, en consecuencia, también dentro de la propia disciplina de las Clásicas.

Abandonadas las historizaciones de la figura de Safo, que tienen su origen en la propia Antigüedad (desde la comedia ática hasta las *Heroidas* de Ovidio), así como las lecturas personificadas y criptobiográficas que a lo largo de la historia se han hecho de los fragmentos (cf. Sachs 2022: 23–24), la atención de Sachs se centra en lo que estos, desde su condición fragmentaria, pueden ofrecer como literatura, con particular atención al enfoque de recepción del *reader-response criticism* para comprender los modos en los que la lectura de *lo que hay* puede llevar a nuevas recepciones sáficas. Será desde esta perspectiva desde la que los fragmentos sean aquí abordados.

1.2. Este artículo

El presente artículo se propone estudiar la presencia de Safo en cuatro poetisas españolas, María Mercè Marçal (1952–1998), Aurora Luque (n. 1962), Carmen Jodra Davó (1980–2019) y Sara Torres (n. 1991), y una latinoamericana, Cristina Peri Rossi (n. 1941), afincada no obstante en nuestro país desde 1972, año en el que huyó de la dictadura militar de su Uruguay natal, a través de una metodología comparativa en la que la atención filológica a los fragmentos sáficos dialoga con la teoría literaria, la intertextualidad y los estudios críticos de Recepción clásica. Dentro de la idiosincrasia propia de cada una de las poéticas de estas autoras, y más allá de la presencia de Safo y sus fragmentos en ellas, pueden distinguirse algunos rasgos generales en común: por ejemplo, la formación académica en Filología Clásica (en los casos de Marçal, Luque y Jodra Davó), o la exaltación del deseo homoerótico entre mujeres (en Peri Rossi, Marçal, Jodra Davó y Torres). Asimismo todas estas autoras han sido beneficiarias de distintos y prestigiosos premios literarios por su obra poética.

Así las cosas, la presencia de Safo en la obra de estas poetisas se estudiará a través de rasgos comunes con consecuencias generales para la poesía de autoría femenina en España y de la recepción de Safo en esta. Concretamente en cuanto a los siguientes tres aspectos: la noción de genealogía, la expresión de la sexualidad y el deseo del sujeto poético femenino, con especial atención al cuerpo y a la memoria como vehículos conductores del deseo, y, finalmente, la relación, en lo material y en lo estético, de estas autoras con la fragmentariedad, física y literaria, de la literatura de Safo.

A lo largo del artículo, en lo que respecta a los fragmentos de Safo, se ha seguido la edición de Eva-Maria Voigt (1971).

2. La otra genealogía⁷

Las autoras contemporáneas aquí estudiadas recuperan el concepto de genealogía ya usado por las poetisas del XIX, pero al contrario de lo que les ocurría a estas, no necesitan recurrir a este, y mediante él a la figura y poesía de Safo, para justificar su labor como escritoras, sino que lo hacen de manera celebrativa, exaltando distintos rasgos de su producción en los cuales construyen nuevos modos y posibilidades de expresión, a través de las cuales poder re-conocerse, y con este ejercicio, re-conocer a sus semejantes, otras. Por tanto, se trata de la creación de una genealogía que no tiene que ver con unos orígenes fehacientes, sino con la formación propia, a través de afinidades y de los *juegos complicados* (cf. Lida de Malkiel 2017: 365) de la recepción, los cuales configuran las tradiciones literarias.

En ese sentido, el trabajo *genealógico* de nuestras autoras con Safo y sus fragmentos se podría describir en los términos que Foucault empleó para explicar la genealogía como palimpsesta (2004: 11) y opuesta «a la búsqueda del “origen”» (2004: 13). La inscripción en esta genealogía por parte de las poetisas objeto de estudio se da tanto de modos directos como de otros más sutiles, caracterizados por la intertextualidad y la superposición e imbricación literaria.

En lo que respecta a ese primer modo, Cristina Peri Rossi inaugura su colección *Otra vez Eros* (1994), tras presentar como epígrafe el fragmento 130 de Safo, del cual toma el nombre, y que ya había aparecido en su obra⁸, con el poema «Genealogía» (Peri Rossi 2021: 611):

(Safo, V. Woolf y otras)

Dulces antepasadas mías
ahogadas en el mar
o suicidas en jardines imaginarios
encerradas en castillos de muros lilas
y arrogantes
espléndidas en su desafío

⁷ El título de esta sección es un guiño a Torres 2014.

⁸ Inaugurando su primer poemario, *Evolué* (1971), cuestión sobre la que se volverá más adelante.

a la biología elemental
que hace de una mujer una paridora
antes de ser en realidad una mujer
soberbias en su soledad
y en el pequeño escándalo de sus vidas

Tienen lugar en el herbolario
junto a ejemplares raros
de diversa nevadura.

El epígrafe inaugural, «(Safo, V. Woolf y otras)» (*ibid.*), deja claro, en su pluralidad («otras»), cómo las dos figuras principales en las que Peri Rossi establece esta genealogía son escritoras. Por consiguiente, se da un lugar especial en ella a la actividad literaria. Estas dos autoras sirven para marcar esa nueva y rara, por desvinculada del sistema reproductivo patriarcal y heterosexual, concepción de la mujer, en la que Peri Rossi se inscribe, y, con ella, a su poesía. Centrándonos ya en Safo, la característica de «ahogadas en el mar» puede también hacer referencia a la leyenda de su suicidio en el promontorio de Leucas al no ser correspondida por el amor de Faón (*cf. Suda* Σ 108; Estrabón 10.2.9, Ovidio *Heroidas* 15.163–172). Por tanto, en esta invocación, Peri Rossi juega con la fantasía y la realidad para insertarse en un nuevo modo de vivir y escribir (en) esta genealogía.

En efecto, esta se celebra en algunas ocasiones, precisamente, mediante la conmemoración de ese mar que supone el final de Safo en aquella versión legendaria. En el poema titulado «Cabo de Leucas» (Luque 2023: 499), perteneciente a *Problemas de doblaje* (1990), Aurora Luque recrea ese final fantástico de Safo, dando voz a la propia poeta en una intervención interpolada en el poema. Además, se recrean temáticamente fragmentos (en las dos estrofas centrales)⁹, e incluso se incluyen instancias intertextuales de estos («Las violetas, alzadas en el verso / las desdeñó la historia» *ibid.*; *cf.* fragmentos 21, 30, 94 y 103).

Beben en una concha las amigas
en el temblor oscuro de la tarde.

La luna deberá guardar memoria,

⁹ Elementos poéticos que serán también recordados en «[] Hablo a Safo [» (Luque 2023: 135), sobre el que volveré más adelante en su juego con la fragmentariedad: «Esas cosas antiguas / –miel, sandalias, frescor, / las alfombras marinas de la luna / que esconden a la muerte deseante, / aletazos violentos que ponen a saltar, / como pez en la arena, al corazón, / una ambición de voluptuosidades. [...] No son tan lejanos tus objetos» (*cf.* Álvarez Valadés 2023: 51).

de guirnaldas deshechas en la hierba,
de brazos en silencio
en la noche, dadora de caminos
infinitos y bellos.
Las violetas, alzadas en el verso,
las desdeñó la historia.

El rocío levanta el último perfume
y deshace las alas tan tenues con que, a veces,
se surge de los sueños.
—Mi cansancio
lo beberán el mar y los corales.

En las noches de agosto se filtrarán los astros
por los diamantes negros hasta el fondo¹⁰.

Y conoció tus versos
el mar. Aún vibran en sus olas. Te recita
en madrugadas limpias de navíos.

Si bien la historia, según el poema, desdeñó la poesía de Safo y los elementos naturales (la luna, los caminos, el mar) cantados en ella, esos mismos han conservado su poesía. Particularmente, el mar con el que termina el poema y con el que también inicia a través de uno de sus elementos, la concha de la que beben las amigas. Se podría asumir que, tal y como los versos vibran en el mar, la transmisión de estos puede darse a través de ella(s). El mismo mar será recorrido por la voz poética en «La poesía no ha caído en desgracia» (Luque 2023: 336) de *Camaradas de Ícaro* (2003), donde esta voz se muestra más optimista que la del anterior poema.

Rumbo a Lesbos se va poniendo el sol
dice Mestre, el poeta. Penoso es que el presente reconozca
en sí mismo futuros motivos de elegía,
que se sepa exaltado de otra temperatura
por breves horas sólo. Pero basta un periplo,
basta un itinerario. Si acude la memoria —su garfio de
palabras—
no importará la muerte, la no prolongación.
No importará la muerte. Rumbo a Lesbos
se iba poniendo el sol; en la cubierta,
un abrazo, su libro contra el viento, algo de *hybris*,

¹⁰ A propósito de esta intervención de Safo en el poema, véase Álvarez Valadés 2023: 49–50.

la silueta de Sunion, los flashes desde el mar,
la isla de Patroclo. Que se apaguen, espléndidos,
rumbo a Lesbos los soles.
Al presente voraz basta con arañarle
una noche, esa noche, antídoto de orgullo
contra toda la muerte.

Más allá de la intertextualidad con Catulo (8.3–8) y Propertio (2.15) (cf. Álvarez Valadés 2023: 112), la mención a Juan Carlos Mestre, y el eco sáfico del recuerdo erótico, sobre el que se volverá más abajo, el propio acontecimiento de viajar a Lesbos profundiza en la creación y vinculación de (una) genealogía literaria sáfica, desde la Antigüedad a nuestros días. Concretamente, desde el falso epitafio (cf. Skinner 1989: 12) y propéptico de Nosis de Locros (AP 7, 718; 11 LP), a través del cual Nosis pide a los transeúntes que se dirigen a Mitilene, la ciudad de la isla donde nació y vivió Safo, que transmitan un mensaje para esa tierra: el hecho de que ella, Nosis, existió y, ciertamente, fue una poeta digna de Lesbos y de su poeta más famosa, esta es, Safo, llegando a vincular con ella casi como si fueran parientes de sangre (cf. Bowman 1998: 41).

Oh, extranjero, si navegas hacia Mitilene, la de hermosas
pistas de danza, la que encendió la flor de las gracias de Safo,
di que he sido amiga de las Musas y que la tierra locria me ha engendrado.
Que sepas que mi nombre es Nosis. Sigue tu camino.

(Luque 2020b: 181)

Esta vinculación mediante la isla llega hasta la literatura contemporánea, como prueba *El cuerpo lesbiano* de Monique Wittig (2021: 19): «Adiós continente negro de miseria y de pena adiós viejas ciudades nosotras embarcamos hacia las islas brillantes y radiantes hacia las verdes cítaras, hacia las negras y doradas lesbos». Desde este pasado, tanto el lejano como el inmediato, la genealogía sáfica, con el recuerdo de sus fragmentos, también se proyecta hacia el futuro, como hace Sara Torres en uno de los poemas finales de *El ritual del baño* (Torres 2021: 105):

Porque he conocido el amor
yo os canto
con el mismo gesto en la voz
con que antes cantaron otras
y seguirán las jóvenes

en el peso del verano
—grávidas; un panal
de mieles y abejas—
hablándose al oído

En esta proyección, además, el fragmento 146 («μήτε μοι μέλι μήτε μέλισσα»; «Para mí, ni la miel ni la abeja» en la traducción de Luque 2020a: 109) se transforma en positivo¹¹. Desde la calificación de «abeja» que se le da a la también lesbia Erina en *AP* 7, 13 (Luque 2020b: 123–126) hasta las autoras aquí estudiadas, en las que tanto en este ejemplo de Torres, como el de Luque en «] Hablo a Safo [» (2023: 135)¹², la miel es un elemento que, como labor del esfuerzo (de las abejas que aquí pueden ser leídas como poetas) y como don y marca de dulzura para más de un sentido (olfato, gusto, e incluso vista), vertebró la poesía de esta genealogía sáfica.

3. Modos de concebir y representar la sexualidad femenina

Los fragmentos eróticos de Safo son también una piedra angular desde la cual las poetisas aquí presentadas expresan su deseo y articulan la sexualidad en sus poemas. La fluidez del deseo presentada en los fragmentos sáficos, así como la potencialidad de estos para mutar el orden de las cosas establecido, mediante su forma y contenido, encuentra cabida en la poesía de estas autoras contemporáneas.

La diversidad de información acerca de la voz poética y el receptor en estos fragmentos eróticos también facilita las posibilidades de recepción en su lectura y posterior transformación en nueva poesía. A pesar de que en la mayoría de las ocasiones se ha identificado a la voz poética con la propia Safo (sea quien fuera históricamente esta), no tenemos información suficiente en los fragmentos para poder afirmarlo. Es más, también se dan ambigüedades o faltas de información en lo que respecta a los destinatarios de los poemas. En ocasiones presentan un género conocido (como en el caso de los fragmentos 121, donde una voz poética femenina habla a un destinatario masculino; 1, 31, 94 y 96, en los que una voz poética femenina se dirige a una receptora), mientras que en otras instancias se desconoce quién habla (a un personaje femenino en el fragmento 16, donde se suele asumir que el yo poético es la propia Safo, y en el 49; a

¹¹ En un modo similar al de la canción «Honey» de la cantante sueca Robyn: «No, you're not gonna get what you need / But baby, I have what you want / Come get your honey / I got your honey, baby».

¹² Véase la nota 9.

personajes masculinos en los fragmentos 50 y 138) o incluso no se sabe a quién se dirige la voz poética, no identificada (en los fragmentos 38 y 48). Asimismo abundan los fragmentos en los que simplemente encontramos descripciones de los efectos del deseo sobre aquellos a los que afecta (fragmentos 36, 47 y 130).

La experiencia corporal existe en el poema siempre mediatizada por la palabra (cf. Benegas 1997: 60), y en oposición a la tradición masculina, y masculinista, que en su objetivación no es capaz de representar con matices la sexualidad femenina, como los arquetipos binarios y opuestos de la puta y la santa demuestran¹³, estas autoras expresan con matices y profundidad sus experiencias y deseo(s). Además, en oposición a lo que otros autores contemporáneos puedan pensar y escribir¹⁴, tal y como los fragmentos ofrecen una revisión y reutilización del lenguaje de la épica (cf. Snyder 1997: 63–77)¹⁵, los poemas de nuestras autoras presentan también antiguas métricas reelaboradas. Es decir, las viejas formas son re-adaptadas para expresar un, hasta ahora, nuevo contenido.

3.1. *El cuerpo*

El cuerpo es el elemento central de los fragmentos eróticos, pues es donde se experimenta el deseo y su acción. En ocasiones, la reproducción de este elemento pasa por la imitación, un recurso recurrente también en lo que a la condición fragmentaria de la poesía sáfica se refiere, como se ampliará más abajo. Es el caso de «Himno», perteneciente a *Carpe noctem* (1994), donde Luque (2023: 456) ofrece su personal imitación del fragmento 1¹⁶. Desde el (inventado) epíteto dedicado a la diosa, «Calógera», «de buena vejez», el poema se centra en pedirle a esta una senectud similar a la suya¹⁷.

—Afrodita Calógera, dale hermosa vejez a tanto vértigo,
a este fluir sinónimo de sed;

¹³ Arquetipos ya aplicados a Safo, retratada o como décima musa descarnada de su sexualidad (AP 9, 506), o como ramera viciosa (en la comedia ática y posteriores).

¹⁴ Véase el poema «Corrigiendo a Safo» de Luis Alberto de Cuenca (2014: 80), que precisamente utiliza la forma de la priamela (cf. Suárez Martínez 2017: 351–352) y la intertextualidad sáfica para con su contenido ir contra lo presentado por estos fragmentos eróticos, sobre todo el 16: «Safo decía que lo más hermoso / no era un tropel ecuestre, ni una línea / de hoplitas bien armados, ni una escuadra / de navíos de guerra, ni el *First Folio*, / sino el objeto deseado. ¡Lástima / grande que confundiera la belleza / —permanente, objetiva— con un simple, / despreciable y efímero deseo!».

¹⁵ Para lo que aquí nos compete, véanse los fragmentos 1 (cf. Snyder 1997: 16–17), 16 (cf. Snyder 1997: 64–69) y 31 (cf. Sachs 2022: 46).

¹⁶ A propósito de la ficcionalización del sujeto poético en este poema, véase Álvarez Valadés 2023: 50–51.

¹⁷ En línea con nuevos descubrimientos papiráceos, cf. el Papiro de Colonia Inv. 21351.

dime qué danza enhebro a tu sonrisa
 si ya no espero al mar: no insinúa ni enseña,
 como acaso el amor nada le enseña al tiempo:
 una altísima ola de turquesa encendida
 con vigor de danza incomprensible.
 No he hallado palabras. Solamente
 un flujo de sonidos desahuciados.

3.2. *La memoria*

Toda experiencia vivida por y en el cuerpo es mediada por la palabra a la hora de ser escrita en el poema, así como por la memoria. En los fragmentos eróticos de Safo esta memoria se refleja en la evocación de experiencias pasadas, recuerdos, sensaciones y sus efectos sobre el propio cuerpo, así como las posibilidades y potencialidades de estos sentimientos (cf. fragmentos 1, 31, 94, 96)¹⁸. El recurso a distintos intervalos temporales privilegia también la imaginación como lugar utópico para la experimentación del deseo, desvinculado este ya del mundo real y traspuesto al de la imaginación, la memoria y el recuerdo (cf. Sachs 2022: 15).

Esta es una característica que ya hemos observado en algunos de los poemas hasta ahora citados de Luque, como en «La poesía no ha caído en desgracia» (Luque 2023: 336), donde la voz poética recuerda no solo el viaje hacia Lesbos, sino también la experiencia erótica vivida durante este. En ese poema, la memoria se convierte en salvadora de la muerte, mediante todas aquellas cosas vividas y mediadas por la palabra poética. La memoria también será fundamental en este mismo sentido en «] Hablo a Safo [» (Luque 2023: 135):

Paladear recuerdos
 o lamer una piel que ha regresado
 de gozar la negrura de las olas,
 miel recién fabricada¹⁹,
 hierbas para acostarse a mediodía
 rosas sin hibridar.

Por su parte, Peri Rossi califica como «sobrevida» a la memoria en «Vivir dos veces» (2022: 1098–1099), de *La noche y su artificio* (2004). Además, esta «sobrevida» no será propia de la voz poética, una característica de su memoria, sino de la de su amante:

¹⁸ Para la memoria como lugar de enunciación en la poesía de Safo véanse Ilkay 2016 y Levy 2022.

¹⁹ *Vid. supra*.

La memoria es una sobrevida.
 Mientras me inclino para besarte
 sé que vivo dos veces
 la vez de esta noche tibia de otoño
 en la que te acaricio con las manos
 con los dedos con el pensamiento y con la voz
 y la sobrevida de tu memoria
 donde nos amamos
 más allá del tiempo
 en medio de la ciudad iluminada
 y silenciosa
 que no duerme
 porque estamos en vigilia
 vigilia del goce
 vigilia de amor.

Sobre este asunto del amor entre dos mujeres, amor entre iguales procedo a detenerme. No sin antes recordar que en su libro *Phantasmagoria*, la voz poética enunciativa de Torres (2019: 9) se trata, precisamente, de un «cuerpo [...] memoria encarnada» (cf. Martín Díaz 2023: 303).

3.3. *El amor entre iguales, amor sáfico*²⁰

El hecho de que, como se ha recordado al comenzar esta sección, la poesía erótica de Safo esté dirigida tanto a hombres como a mujeres, y además trate diferentes efectos que el deseo provoca en el cuerpo enamorado, implica la posibilidad de expresión de un deseo homoerótico femenino. En la genealogía anteriormente comentada se distingue una variante clara de autoras que han utilizado los fragmentos sáficos para expresar simbólicamente este deseo homosexual entre mujeres (cf. Torres 2023: 91). En lo que respecta a las autoras contemporáneas aquí aludidas, este es el caso de Peri Rossi, Marçal, Jodra Davó y Torres.

Como se señaló más arriba, Peri Rossi comienza su carrera con el libro *Evohé* (1971; Peri Rossi 2022: 7–85), prohibido por la dictadura militar de su Uruguay natal, el cual se inaugura con el fragmento 130 de Safo:

Ἔρος δῆϋτε μ' ὁ λυσιμέλης δόνει,
 γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον

²⁰ Como adjetivo, «sáfico» ya no denomina exclusivamente lo relacionado con la persona, poesía o métrica de Safo, sino que también es un término paraguas para denominar la atracción o actividad sexual entre mujeres.

*Me arrastra —otra vez— Eros, que desmaya los miembros,
dulce animal amargo que repta irresistible*

(Luque 2020a: 101)

Este primer epígrafe sitúa el libro, y toda la literatura posterior de Peri Rossi, especialmente la poética, bajo el signo de Safo. Este fragmento será explícitamente recuperado en el también ya mencionado *Otra vez Eros*, de 1994 (Peri Rossi 2022: 607–664), en el cual este fragmento sáfico volverá a ser el (único) epígrafe del poemario, confirmando, junto a la escritura homoerótica que en él se encuentra, la persistencia de la lesbia originaria en la obra poética de Peri Rossi.

Como teoriza Torres (2022), siguiendo a Carson (2020: 29–36)²¹, esta cualidad de «*dulceamargo*» del deseo es característica de la escritura poética de la subcultura sáfica: expresa la naturaleza dialéctica de Eros, al mismo tiempo que, por el contraste con nuestro propio término («agri-dulce»), nos recuerda lo paradójico y contradictorio de su experiencia. Además, y remitiéndonos a los dos puntos anteriores de esta sección, este fragmento recapitula la repercusión de Eros en el cuerpo, pues su actuación tiene efectos físicos y sensoriales. Asimismo, marca la recurrencia de este (δηῦτε, «otra vez») y, por tanto, sitúa la memoria como lugar privilegiado en la escritura que busca mediarlo y ponerle palabras.

Por su parte, Maria Mercè Marçal y Carmen Jodra Davó emplearán formas métricas clásicas para expresar este deseo homoerótico femenino, las cuales modificarán y actualizarán con este contenido, al igual que sucede en los fragmentos de Safo con la épica homérica. La catalana lo hará mediante las quince sextinas²² que conforman *Terra de Mai* (1982, aquí citado en su edición de Marçal 2020). En ellas, una voz poética cuyo género no se marca, y, por tanto, se desconoce, se dirige a una receptora femenina (como en los fragmentos 16 y 49 de Safo), de nombre Mai, por lo que el sustantivo propio y el común («*mai*», «nunca») juegan ambiguamente. En esta obra la reciprocidad y semejanza en el deseo se expresa mediante potentes imágenes, como por ejemplo la del espejo (cf. Marçal 2020: 35 y 121, 45–46 y 131–132, 47–48 y 133–134), celebrando también un tiempo presente de las amantes (Marçal 2020: 53–54 y 139–140) que

²¹ N. B.: Esta traducción es citada por razones de accesibilidad, pero debo hacer notar su profunda falta de revisión, sobre todo en lo que corresponde al griego antiguo y sus transcripciones.

²² Existe una decimosexta sextina, inédita hasta la edición de Ultramarinos (Marçal 2020: 214–217), que es sáfica también en su motivo: la voz poética se encuentra sola con la luna (cf. fragmento 168B).

será reivindicado por Torres (2021) en la ruptura del fragmento, como se verá más adelante.

Marçal también contribuye a la creación de una genealogía sáfica en su doble sentido, literario y homoerótico, recordando a predecesoras poéticas, que median entre ella y Safo. Concretamente, a la poeta Renée Vivien, objeto también de su premiada novela, *La passió segons Renée Vivien* (1994), cuya obra poética tanto Marçal como Luque han traducido del francés, al catalán y al español, respectivamente²³. Precisamente, el amor entre mujeres es el contenido del poema que le dedica a esta en su libro póstumo *Raó del cos* (2000; Marçal 2020: 168):

A Renée Vivien

Dues dones: un pacte
més enllà del desig,
inscrit arreu i enlloc.

Dues dones: alhora
fer néixer i néixer, vives
en el nom i en la carn.
Un pacte: més enllà,
ençà i en el desig²⁴.

En cuanto a Carmen Jodra Davó, quien siempre gustó de la métrica clásica que había conformado sus lecturas para escribir sus composiciones propias²⁵, emplea la décima en *Hecatombe* (Jodra Davó 2020: 73–84, ganador del II Premio de Poesía «María Dolores Mañas»). En las diez décimas que conforman el conjunto, se establece el sacrificio del título en la ciudad de Safo, Mitilene (I, Jodra Davó 2020: 75)²⁶. Si bien la voz poética asume, en el desarrollo de estas, la (im)posibilidad de que el deseo se cumpla en los términos que ansía (VI, Jodra Davó 2020: 80), esta persevera en ese mismo

²³ Marçal y Luque comparten también la traducción de otras autoras pertenecientes a esta genealogía sáfica, en ese doble sentido: Colette y Marguerite Yourcenar.

²⁴ Traducción de Noelia Díaz Vicedo: «Dos mujeres: un pacto / más allá del deseo, / inscrito en todas partes y en ninguna. // Dos mujeres: al mismo tiempo / dar nacimiento y nacer, vivas / en el nombre y en la carne. // Un pacto: más allá, aquí y en el deseo» (Marçal 2020: 82).

²⁵ Es más, el poema inaugural de su primer libro, «Duelo homérico» de *Las moras agraces* (Jodra Davó 2020: 13–14), a *la Safo*, comienza con una épica (la *Iliada*) que no por ser conocida va a ser la misma, puesto que subvierte los valores —sobre todo afectivos— presentados en el original. Actúa también de un modo similar con la *Antología Palatina* en el póstumo *El libro doce* (Jodra Davó 2021).

²⁶ Torres también tiene un poema en el cual dedica una hecatombe con ecos sáficos. No obstante, cual poema de la lesbia originaria perdido entre las arenas del desierto, el de Torres se ha extraviado en los intersticios digitales (conversación personal con la autora).

deseo (VII, Jodra Davó: 81), en términos e imágenes de igualdad (espejos —como ya ocurría en las sextinas de Marçal, *vid. supra*— y duplicidad)²⁷:

Doble cuerpo, reflejado
 uno en otro, doble espejo,
 un cristal, doble reflejo,
 o un reflejo únicamente;
 alma dulce, piel caliente,
 tentación de los poetas,
 en las cámaras secretas
 de las que el mundo se espanta;
 plegaria a Safo la santa,
 coronada de violetas²⁸.

4. El fragmento como mediación de la recepción de Safo y su poesía

La condición material en la cual se han conservado los fragmentos de Safo es también un factor importante en la consideración de la interacción de las autoras aquí estudiadas con ellos. Como esta manera de denominarlos —fragmentos— indica, no conservamos en su totalidad la producción poética de Safo, que en un principio fue completamente oral y acompañada de música, de ahí la denominación «poesía lírica». Se estima que la «edición canónica» de su obra en la Biblioteca de Alejandría ocupaba nueve libros (*Suda* Σ107 y *AP* VII 17, 6; *cf.* Neri 2021: 5–11; Prauscello 2021). Lo que se conserva, en torno a doscientos fragmentos, son en su mayoría citas de poemas —algunos con mayor extensión que otros, pero siempre fragmentarios—, transmitidos indirectamente por otros autores, así como un puñado de papiros que contenían exclusivamente la poesía de Safo. Respecto a la música original que acompañaba a estas composiciones, la pérdida es total y absoluta²⁹.

A las causas físicas de la pérdida material de estos nueve libros se deben sumar las pérdidas producidas por acciones humanas (juicios morales

²⁷ No obstante, la impronta sáfica en lo que a la sexo-afectividad homoerótica se refiere será más notable en su segundo poemario *Rincones sucios* (2011), mediante la aparición de Ellen (Degeneres) (Jodra Davó 2011: 22 y 49) y, sobre todo, en las dos partes que conforman «El poema de David», «I La vida feliz» (Jodra Davó 2011: 34) y «II David me da consejos excelentes» (Jodra Davó 2011: 38–39).

²⁸ *Cf.* el fragmento sáfico 94; también *vid. supra*, Luque 2023: 499.

²⁹ Desde nuestro presente se han dado re-imaginaciones artísticas de esta música, siendo uno de los proyectos más recientes el de Christina Rosenvinge (2023), con génesis en el espectáculo «Safo» (2022), presentado en el sexagésimo octavo Festival de Teatro Clásico de Mérida, y que utiliza las traducciones de Luque (2020a), quien también colaboró en el desarrollo del proyecto, *cf.* Marías Martínez 2026.

sobre los textos que llevaron a su activa destrucción o a su pasiva pérdida, carencia de interés para ser reproducida en los cánones literarios del momento, sin mujeres o minorías representadas, etc.), sustanciales en el caso de Safo, puesto que han sido cruciales para esta pérdida del texto. Como se verá en lo que sigue este es un aspecto que las autoras aquí estudiadas tratan también en su poesía, sin perder el pulso lírico.

Sin embargo, en lo que se refiere a la lectura de fragmentos como textos autónomos en nuestro siglo XXI, la integración en las literaturas presentes de las rupturas vanguardistas del siglo anterior ha posibilitado esta lectura como textos autónomos (cf. Luque 2000: 29). En consecuencia, estos fragmentos pueden ser concebidos como ruinas textuales, ayudando así también a conceptualizar nuestra propia recepción del mundo antiguo, al presentar una intersección entre lo presente y lo ausente (cf. Settis 2006: 102), lo visible y lo invisible, lo recuperado y lo irrecuperable³⁰.

En lo que a la poesía se refiere, y en línea con la genealogía palimpsestica anteriormente explicada, el fragmento puede convertirse en un detonante (cf. Carrera 2022: 45) de las formas ontológicas totalitarias y totalizantes del pensamiento occidental, al negar, en palabras de Jacques Derrida (1996: 42; citado en Carrera 2022: 46), «no sólo la posibilidad sino el deseo o la fantasía de un retorno de lo originario». Desplazado de esa totalidad ya inalcanzable, y contra la lógica genética del origen del texto (cf. Carrera 2022: 63), el fragmento tiene sentido, puesto que ofrece, a través de su estructura «propositiva, no asertiva» (Carrera 2022: 74), un espacio para la imaginación lectora, abierto a la posibilidad de múltiples re-conocimientos, como encuentran nuestras poetisas.

4.1. Respuestas críticas a la forma fragmentaria

Si bien la condición fragmentaria de los textos de Safo puede ayudarnos a reconfigurar nuestra relación con la Tradición clásica, entendiendo a través de su recepción que nuestro conocimiento de la Antigüedad siempre va a ser imparcial y mediado, nuestras poetisas también aprovechan para denunciar el factor humano, tal y como se ha indicado más arriba, causante de esta forma.

Como la página en blanco que constituye la entrada de Safo en el *Borrador para un diccionario de las amantes* de Monique Wittig y Sande Zeig (1981: 176), esta falta de texto puede representar la imposibilidad

³⁰ Recientemente, Dudouyt 2025 ha propuesto la metáfora de la metralla sobre la del fragmento, la cual conceptualizaría mejor nuestra agencia en los procesos de su estudio: de «lo fragmentado» de la metáfora del fragmento a «lo que se fragmenta» en la de la metralla.

de definición de Safo, al exceder los límites de tal explicación (Cooper 2000: 178; Torres 2023: 90–91). No obstante, al mismo tiempo, sirve de protesta contra la tradición patriarcal que, como señala también Wittig, nos ha hecho perder su poesía: «Safo también desapareció. Platón no» (Wittig 2005: 91). Un Platón que, si bien participó también del amor entre iguales, que incluso teoriza alguno de sus diálogos —*El simposio*, *Fedro*, *Cármides*—, no es recordado por ello en su paso a la tradición filosófica y literaria, que omite esta información. En el siguiente poema de *Lingüística general* (1979), Peri Rossi (2021: 431) incide en esta idea,

Amada en las páginas de libros antiguos
de solemne sabiduría
donde Platón preguntó por Alcibíades
y, nosotros, humildemente,
preguntamos por ella.

Por su parte, Luque, en su «Siesta de papiróloga» (Luque 2023: 453) establece un diálogo, como estudiosa y lectora de la obra sáfica, con el fragmento 16³¹. En concreto, parece hablar a Anactoria, la amada a quien la voz poética recuerda en el fragmento. A pesar de su corrupción, solventada parcialmente gracias a un descubrimiento papiráceo de 2014 (*P. GC. inv.* 105), Luque se conforma con saber su nombre, admitiendo el azar de este hecho:

—Soy aquella adversaria de la última estrofa
y escuché de sus labios
la dulce priamela.
—En las casualidades de los siglos
al menos sé tu nombre, Anactoria querida.

4.2. *Hacia una est/ética del fragmento*

Una de las maneras en las que las disrupciones estilísticas de las vanguardias modernistas, una vez incorporadas a nuestro acervo cultural, han permitido la lectura y el disfrute de estos fragmentos como tales ha sido la producción de fragmentos propios³². El poeta Ezra Pound presenta uno de los ejemplos más notables de esta tendencia, imitando precisamente los fragmentos sáficos que estaban siendo descubiertos a tiempo real en su momento de escritura:

³¹ Véase la nota 9.

³² Para un análisis en profundidad de este fenómeno modernista, véase Goldschmidt 2023.

PAPYRUS³³

Spring
 Too long
 Gongula³⁴

Como se puede comprobar más allá de la forma, esta asimilación también es de contenido³⁵. A pesar de la sintaxis inconexa, los sustantivos, comunes y propios, así como las marcas temporales, son los mismos elementos que encontramos en los fragmentos de Safo. En las poetisas aquí analizadas también son importantes los signos diacríticos que se emplean en las ediciones críticas de los fragmentos. En su libro *El ritual del baño*, Torres (2021) crea una marca tipográfica propia³⁶, «(...)»³⁷. Esta marca busca, por un lado, enfatizar la inconclusión del verso y el establecimiento de una temporalidad propia tanto en los poemas como en el libro en general³⁸ (Torres 2021: 81):

AQUÍ CONDUCTIDA POR LA ESCRITURA³⁹

llevada (...) lo más amablemente
 a través (...)

Por otro, remitiendo a los símbolos diacríticos del texto en griego de Safo, esta marca textual propia sirve para indicar «la afirmación y el vigor que vienen acompañados de la ruptura y el vacío» que conforman la genealogía de literatura lesbiana a la que su obra busca adscribirse, la cual tiene «el fragmento como piedra madre» (Torres en Fatás 2021; Torres 2021: 105, *vid. supra*), Safo mediante. De ahí que su primera aparición sea en la dedicatoria del poemario (Torres 2021: 9):

³³ Pound (1990: 115). Otros poemas similares, si bien con menor fragmentariedad, son «Ione, dead the long year» (1990: 115–116) y «Ἰμέρρω» (1990: 116). Para el primero, véanse los fragmentos sáficos 105B (cf. Cat. 11.21–24) y 168B; para el segundo los 49, 95 (versos 15–16) y 131.

³⁴ Cf. fragmentos sáficos 22 y 95.

³⁵ Sobre este poema y su intertextualidad? sáfica, véase Barrios Castro 2009.

³⁶ A propósito de otras innovaciones (orto)tipográficas en la obra poética previa de Torres, véase Martín Díaz 2023: 306–309.

³⁷ Nótese que, al contrario que lo que sucede con la autocorrección de los procesadores de texto los tres puntos se encuentran juntos, no con la separación que estos suelen imponer cuando hay tres puntos seguidos. Existe una única recurrencia en el poemario de otra combinación: «(.)» (Torres 2021: 25).

³⁸ Los registros de la marca se dan en Torres 2021: 15, 20–21, 22, 25, 34, 38, 45, 47, 53, 60, 63–64 (donde juega intertextualmente con el fragmento 1 de Safo y la fragmentación en general), 65, 66, 68, 69, 72, 76, 82, 83, 84, 92, 99, 100, 102, 104; con un particular énfasis en los tres últimos poemas, donde el uso de este signo parece señalar la desintegración de la voz poética (Torres 2021: 107–109).

³⁹ Los dobles espacios también son una característica común de la escritura poética de Torres, véase Torres 2019.

*para quien (...)
se refleja aquí
y vuelve
un deseo persevera
en su tarde tibia
junto a las flores raras...*

A esto habría que sumarle una última representación de la fragmentación sáfica, no textual, sino visual, en el libro: la ofrecida por su portada, obra de la artista plástica Marta Velasco Velasco, colaboradora habitual de la poeta. La portada presenta el cuerpo de Torres fragmentado⁴⁰, en una recepción que podemos presuponer como sáfica, al dar una imagen a la descomposición corporal experimentada por la voz poética del fragmento 31, la cual presenta la descripción última de los efectos de Eros sobre el cuerpo:

ὥς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε', ὥς με φώναι- σ' οὐδ' ἔν' ἔτ' εἵκει, ἀλλὰ καὶ μὲν γλῶσσά <μ> ἔαγε, λείπτον δ' αὐτίκα χρωῶ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν, ὁππάτεσσι δ' οὐδ' ἔν' ὄρημ', ἐπιρρόμ- βεισι δ' ἄκουαι, καδ δέ μ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δὲ παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας ἔμμι, τεθνάκηγ δ' ὀλίγῳ' πιδευῆς φαίνομ' ἔμ' αὐτ[α].	10 15
---	----------------------------------

Miro hacia ti un instante y de mi voz
ni un hilo ya me acude,
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;
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

(Luque 2020a: 45 y 47)

⁴⁰ De un modo similar al que presenta textualmente Wittig en *El cuerpo lesbiano* (2021).

En definitiva, la portada de Torres (2021) da un valor visual a la representación poética de Eros, al que como señala Carson (2020: 200), los poetas griegos, entre los cuales se incluye evidentemente Safo, representan

como una invasión, una enfermedad, una demencia, un animal salvaje, un desastre natural. Su acción es fundir, descomponer, calar, quemar, devorar, desgastar, dar vueltas sin parar, escocer rasgar, herir, envenenar, asfixiar, arrastrar o moler al que ama hasta convertirlo en polvo.

Asimismo, en el poema metapoético «] Hablo a Safo [»⁴¹, cuyo trabajo con el contenido erótico de los fragmentos, así como con la memoria ya ha sido mencionado, Luque (2023: 135) hace una petición a la de Lesbos que, si bien adopta el tono de fragmentos mejor conservados (como el 1), reconoce a través de su título la imposibilidad de completitud de la conversación. Como se señala en su propia traducción (Luque 2020a: 19), «] y [» hacen referencia a lagunas o pérdidas del texto debidas al fracaso de la transmisión. Además de adoptar la falta o el hueco como lugar de enunciación a partir de su título, y la forma himnica de petición, transformando a Safo en su diosa, la voz poética continúa con la intertextualidad fragmentaria en el poema, pues advierte a Safo: «Pues nos falta muy poco / para estar muertas» (*ibid.*). Esto es, remitiendo al fragmento 31, cuya voz poética, como acabamos de recordar, se deshace, de un modo prácticamente literal en lo físico, en el embiste del deseo, hasta sentirse —casi— morir.

5. «Alguien se acordará de nosotras»⁴²: a modo de conclusión

A lo largo de este artículo se ha comprobado cómo la presencia de Safo en la poesía contemporánea en español escrita por mujeres es una realidad que, si bien prescinde de la antaño necesitada a-filiación «genealógico poética» (Palermo 2023: 207) de las autoras del siglo XIX, establece una nueva genealogía centrada en la expresión, fuera de la dominación patriarcal, de la sexualidad y el deseo femeninos, así como en el aprovechamiento de la ruptura de la totalidad y la posibilidad de imaginación ofrecida por la forma fragmentaria actual de la literatura sáfica.

⁴¹ Sobre lo metapoético en este poema, y como recurso luqueano, véase Álvarez Valadés 2023: 23, 51–52, 64 y 98.

⁴² Parte de la traducción de Luque (2020a: 109) del fragmento 147: *μνάσασθαι τινά φαιμι † καὶ ἕτερον † ἁμμέων*.

Los usos de Safo que hemos encontrado en la poesía analizada de Peri Rossi, Marçal, Luque, Jodra Davó y Torres se dan, además, en un contexto postmodernista, en el que abundan las nuevas intertextualidades, no solo literarias, sino también de otros múltiples medios comunicativos como pueden ser la música, la publicidad (cf. Benegas 1997: 59) o las redes sociales, que, por supuesto, sirven para tamizar las propias vivencias de las autoras a través de un sujeto poético que, con atención al cuerpo como vehículo conductor y experimentador del deseo, y la memoria como elemento mediador de este para llegar a la palabra y transformarse en poema, presentan un nuevo sujeto femenino. Este sujeto expresado por la voz poética, en las diversas iteraciones aquí presentadas por los distintos poemas y por las distintas poetas, abandona tanto las ideas preconcebidas que sobre él ha brindado la poesía masculinista precedente como el sentido estático de la feminidad, ofreciendo una nueva instauración de la diferencia sexual (cf. Álvarez Valadés 2023: 60) en términos dinámicos y, sobre todo, propios, no excluyentes.

Finalmente, como se ha comprobado a propósito del análisis de la forma fragmentaria, los usos que estas poetas hacen de Safo pueden acercarnos a un nuevo modo de concebir, desde el presente, nuestra relación con el mundo antiguo, ofreciendo con sus lecturas y poemas una mediación entre esa Antigüedad y lo contemporáneo, con la relación estética, filosófica y poética que desarrollan mediante la dinámica dialógica de presencia y ausencia del fragmento. Es decir, el deseo por lo ausente puede suplirse con las nuevas creaciones que se han leído a lo largo de este artículo por parte de nuestras poetas, escritas al modo sáfico, pero de maneras personales y novedosas. Así, el fragmento 147 de Safo, que da título a esta breve conclusión, se materializa a través de los siglos en una certeza cerciorada a lo largo de este artículo: nos acordamos de ella/s.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ VALADÉS, J. (2023) «No aceptaré más límites». *Aurora Luque, gavieta y nómada*, Sevilla, Renacimiento.
- BARRERO PÉREZ, Ó. (2004) «Imágenes de Safo en la literatura española (II). El Romanticismo», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 12, 61–75.
- BARRERO PÉREZ, Ó. (2005) «Imágenes de Safo en la literatura española (I). El siglo XVIII», *Dieciocho* 28(2), 101–117.
- BARRERO PÉREZ, Ó. (2007) «Imágenes de Safo en la literatura española (III). La segunda mitad del siglo XIX», *Dicenda. Revista de Filología Hispánica* 25, 5–14.

- 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.
- BENEGAS, N. (1997) «Estudio preliminar», en N. Benegas y J. Munárriz (eds.), *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Hiperión, 17–88.
- BOWMAN, L. (1998) «Nossis, Sappho and Hellenistic poetry», *Ramus: Critical Studies in Greek and Roman Literature* 27(1), 39–59.
- CARRERA, P. (2022) *La lógica del fragmento. Arte y subversión*, Valencia, Pre-Textos.
- CARSON, A. (2020) *Eros dulce y amargo*, Barcelona, Lumen.
- CASTAÑÓN, S. (2014) «Se dice poeta» [vídeo], Gijón, Señor Paraguas y Verité de Cinematografía.
- COOPER, S. (2000) *Relating to Queer Theory. Rereading sexual self-definition with Iragaray, Kristeva, Wittig and Cixous*, Berna, Peter Lang.
- CUENCA, L. A. DE (2014) *Cuaderno de vacaciones*, Madrid, Visor.
- DEHLER, J. (1999) *Fragments of Desire. Sapphic Fictions in Works by H. D., Judy Grahn, and Monique Wittig*, Berna, Peter Lang.
- DUDOUYT, C. (2025) «Shards», *Conceptual Metaphors in Reception Studies*, Oxford, Archive of Performances of Greek and Roman Drama (APGRD).
- FATÁS, M. (2021) «El ritual del baño: cuatro poemas de Sara Torres», *VEIN Magazine*, URL: <<https://vein.es/el-ritual-del-bano-cuatro-poemas-de-sara-torres/>> {15/12/2025}.
- FOUCAULT, M. (2004⁵) *Nietzsche, la Genealogía y la Historia*, Valencia, Pre-Textos.
- GOLDSCHMIDT, N. (2023) *Fragmentary Modernism. The Classical Fragment in Literary and Visual Cultures, c.1896–c.1936*, Oxford, Oxford University Press.
- 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.
- ILKAY, H. (2016) «Mixing Memory and Desire: Helen’s Eidolon in Sappho 16», *Eidolon*, URL: <<https://eidolon.pub/mixing-memory-and-desire-helens-eidolon-in-sappho-16-bbe2243b0113>> {23/12/2025}.
- JODRA DAVÓ, C. (2011) *Rincones sucios*, Madrid, La Bella Varsovia.
- JODRA DAVÓ, C. (2020⁶) *Las moras agraces*, Madrid, La Bella Varsovia.
- JODRA DAVÓ, C. (2021) *El libro doce*, Madrid, La Bella Varsovia.
- KIVILÖ, M. (2021) «Sappho’s lives», en P. J. Finglass y A. Kelly, (eds.), *The Cambridge Companion to Sappho*, Cambridge, Cambridge University Press, 11–21.
- LEVY, I. (2022) «Queer Ephemerality, Poetic World-Making, and Sapphic Memory Work in Fragment 94» [vídeo], *YouTube*, URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=K7XzT6iPLno>> {23/12/2025}.
- LIDA DE MALKIEL, M.^a R. (2017) *La tradición clásica en España*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.
- LÓPEZ LÓPEZ, A. (1997) «Safo como referente en las poetisas hispanas de los siglos XIX y XX», *Florentia Iliberritana* 8, 221–241.

- LUQUE, A. (1997) «Poética: el mito de Sísifa», en N. Benegas y J. Munárriz (eds.) *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Hiperión, 411–412.
- LUQUE, A. (2000) *Los dados de Eros. Antología de poesía erótica griega*, Madrid, Hiperión.
- LUQUE, A. (2020a) *Safo. Fragmentos y testimonios*, Barcelona, Acantilado.
- LUQUE, A. (2020b) *Grecorromanas. Lírica superviviente de la Antigüedad clásica*, Barcelona, Austral.
- LUQUE, A. (2023) *Las sirenas de abajo. Poesía reunida (1982–2022)*, Edición e introducción de Josefa Álvarez. Notas de Josefa Álvarez y Aurora Luque, Barcelona, Acantilado.
- MARÇAL, M.-M. (2020) *Diré tu cuerpo*, Traducción de Noelia Díaz Vicedo, Barcelona, Ultramarinos.
- MARIAS MARTÍNEZ, C. (2026) «Recepción clásica, intermedialidad e intertextualidad. *Los versos sáficos* de Christina Rosenvinge, entre Safo y Aurora Luque», *Signa* 35, 225–260. DOI: <<https://doi.org/10.5944/signa.vol35.2026.46774>>.
- MARTÍN DÍAZ, M. (2023) «“La memoria campo minado”: disrupciones lingüístico-temporales y devenir(es) *queer* en *Phantasmagoria* (2019) de Sara Torres», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 40 (Dossier: Experimentación y rupturas en la poesía española del siglo XXI), 297–308, DOI: <https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2023408685>.
- NERI, C. (2021) *Saffo. Testimonianze e frammenti. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Berlín, De Gruyter.
- PAGE, D. L. (1975) *Epigrammata Graeca*, Oxford, Clarendon Press.
- PALERMO, S. (2023) *Construir identidades: genealogías y representaciones de las sexualidades femeninas no normativas a través de la recepción del mundo clásico. Safo y las amazonas en la cultura de masas contemporánea*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma.
- PERI ROSSI, C. (2021) *Poesía completa*, Madrid, Visor.
- PIANTANIDA, C. (2021) «Early Modern and Modern German, Italian, and Spanish Sapphos», en P. J. Finglass y A. Kelly, (eds.), *The Cambridge Companion to Sappho*, Cambridge, Cambridge University Press, 343–360.
- POUND, E. (1990) *Personae. The shorter poems of Ezra Pound*. Edición revisada de Lea Baechler y A. Walton Litz, Nueva York, New Directions.
- PRASCIELLO, L. (2021) «The Alexandrian Edition of Sappho», en P. J. Finglass y A. Kelly, (eds.), *The Cambridge Companion to Sappho*, Cambridge, Cambridge University Press, 219–231.
- ROBYN (2018) «Honey» [Canción], *Honey*, Konichiwa / Island / Interscope.
- ROSENVIENG, C. (2023) *Los versos sáficos* [Álbum], Barcelona, Primavera Labels.
- SACHS, R. (2022) *Towards a ‘Sapphic Mode’: Relocating Sappho’s Poetry in the History of Sexuality*, Tesis doctoral, Londres, King’s College.
- SETTIS, S. (2006) *El futuro de lo «clásico»*, Madrid, Abada Editores.
- SKINNER, M. B. (2005). «Nossis *Thēlyglōssos*: the Private Text and the Public

- Book», en E. Greene (ed.), *Women poets in Ancient Greece and Rome*, Norman, University of Oklahoma Press, 112–138.
- SNYDER, J. M. (1997) *Lesbian Desire in the Lyrics of Sappho*, Nueva York, Columbia University Press.
- SUÁREZ MARTÍNEZ, L. M. (2017) «La tradición clásica en *Cuaderno de vacaciones* de Luis Alberto de Cuenca», *MINERVA. Revista de Filología Clásica* 30, 341–364. DOI: <<https://doi.org/10.24197/mrfc.30.2017.341--364>>.
- 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* XI(1), 89–108. DOI: <<https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.1.2027>>.
- TORRES, S. (2022) «*Glukupikron*: The Meanings of Eros in Sapphic Poetic Subcultures» [vídeo], YouTube, URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=IS4yr2jp-20&t=537s>> {23/12/2025}.
- TORRES, S. (2021) *El ritual del baño*, Madrid, La Bella Varsovia.
- TORRES, S. (2019) *Phantasmagoria*, Madrid, La Bella Varsovia.
- TORRES, S. (2014) *La otra genealogía*, Madrid, Torremozas.
- VOIGT, E. M. (1971) *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, Ámsterdam, Athenaeum-Polak & van Gennep.
- WITTIG, M. y ZEIG, S. (1981) *Borrador para un diccionario de las amantes*, traducción de Cristina Peri Rossi, Barcelona, Lumen.
- WITTIG, M. (2005) «El punto de vista: ¿universal o particular?» en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, traducción de Javier Sáez y Paco Vidarte, Madrid, Egales, 85–93.
- WITTIG, M. (2021) *El cuerpo lesbiano*, Valencia, Pre-Textos.