ONOMÁZEIN
Revista de lingüística, filología y traducción

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE LETRAS

La métrica como aspecto clave en la poética de Kavafis

Metrics as a key aspect in the poetics of Kavafis

Alfredo Fredericksen Neira
Investigador independiente

ONOMÁZEIN 61 (septiembre de 2023): 01-20
DOI: 10.7764/onomazein.61.01
ISSN: 0718-5758

CC BY

Alfredo Fredericksen Neira: Investigador independiente. Chile. | E-mail: alfredericksen@gmail.com

Fecha de recepción: enero de 2019
Fecha de aceptación: mayo de 2020

Resumen

A través del presente artículo intentaremos estudiar la métrica como aspecto clave en la poética de Kavafis. Pero, como es natural, en la tarea de tratar de desentrañar las claves de esa poética, tenemos que hacer referencia a los textos no canónicos, en los cuales comienzan a esbozarse algunos de los caracteres de su poesía madura. Tenemos, por tanto, que tener presente el panorama de todo el corpus poético que dejó el poeta a su muerte, en 1933.

Palabras clave: Kavafis; poética; métrica.

Abstract

In this article we will try to study metrics as a key aspect in the poetics of Kavafis. But, as is natural, in the task of trying to unravel the keys of that poetics, we have to make reference to the non-canonical texts, in which some of the characters of his mature poetry begin to be sketched. We have, therefore, to keep in mind the panorama of the poetic corpus left by the poet at his death, in 1933.

Keywords: Kavafis; poetic; metric.

1. Introducción

Kavafis. Muerto hace cerca de un siglo en la lejana ciudad de Alejandría, su palabra poética nos parece sin embargo muy actual. La objetividad desnuda de su logos poético; la sencillez de su lenguaje coloquial; su hondo y particular sentido de la historia; la melancolía escéptica con que mira el destino del efímero ser humano; la fina ironía de sus visiones; los elevados valores morales que atraviesan su obra; su peculiar arte para hablarnos a nosotros, los hombres del siglo XXI, desde el silencio de su retiro, allá en una calleja de Alejandría: todo ello nos deja una impresión bien especial. Pero, ¿cuáles son las claves de su poética?

Esta es la materia que intentaremos estudiar: la métrica como elemento configurador de la poética kavafiana. Pero, como es natural, en la tarea de tratar de desentrañar las claves de esa poética, tenemos que hacer referencia a los textos no canónicos, en los cuales comienzan a esbozarse algunos de los caracteres de su poesía madura. Tenemos, por tanto, que tener presente el panorama de todo el corpus poético que dejó el poeta a su muerte, en 1933. Por lo mismo, centraremos nuestra atención en los siguientes aspectos medulares: a) la lengua y b) la métrica. Esto último, porque la bibliografía kavafiana es extensísima y se acrecienta continuamente. En Grecia, se puede partir desde un artículo, realmente histórico, del crítico —novelista y dramaturgo— Gregorio Xenópulos en 1903. Además, hay un gran número de estudios, artículos y comentarios, algunos bien negativos, como los de Timos Malanos. Entre otros, se distinguen los aportes de Y. Vrisimitzakis, Galatea Kazantzakis, I. A. Sareyanis, Stratís Tsirkas, Telos Agras, I. M. Jatzifotis, Alkis Thrilos, G. Paputsakis, K. Th. Dimarás, M. Vaianos, Y. Seferis, E. P. Papanutsos, I. M. Panayotópulos, St. Karakasis, K. Parasjos, Y. Jatzinis, Y. Pieridis, X. A. Kokolis, D. Dimirulis, P. Karavías, M. Yalurakis, entre otros.

2. Desarrollo

De los diversos elementos que configuran la poética kavafiana, hay algunos que no pueden ser reflejados exactamente en una traducción: su lengua y su métrica. Por lo tanto, nos referiremos someramente a ellos antes de intentar adentrarnos en las características del poetizar de Kavafis. Estos aspectos son su métrica y su lengua (no su lenguaje).

2.1. La lengua

En un estudio sobre la poética de un autor normalmente no cabe una sección dedicada a qué idioma utilizó. Regularmente, un poeta hispanohablante habrá escrito en castellano y un angloparlante habrá escrito en inglés. Excepcionalmente, encontramos poetas que escribieron en su lengua y en otra, como Ioanis Papadiamandópulos (= Jean Moréas) y como Vicente Huidobro, que escribieron en griego y francés y en castellano y francés, respectivamente. Pero dadas la muy peculiar historia de la lengua griega y la igualmente peculiar "realidad lingüística que vivió" Kavafis, se hace necesario decir algo acerca de ambas, para

poder enseguida referirnos a las peculiaridades que presenta el griego como lo usa el poeta. La existencia de dos formas lingüísticas y la controversia en torno a ellas domina toda la vida literaria y cultural de la Grecia, desde el surgimiento del Estado moderno. Las comunidades de Liverpool, Londres y Constantinopla, donde pasó Kavafis 11 años de su edad infantil y de adolescencia, y de Alejandría, donde vivió el resto de su vida, no eran en absoluto ajenas a la realidad lingüística neogriega y a la polémica consiguiente. El poeta "se formó en la katharévusa" y era natural que comenzara a escribir poemas en esa forma del griego. Era lo que habían hecho los poetas románticos atenienses, que en cierto modo fueron sus primeros modelos. Y para sus escritos en prosa debió utilizar siempre la katharévusa, como debían hacerlo todos los griegos.

Pero pronto llegó a adoptar la demotikí para la poesía. Adhirió al grupo *Nea Zoí* (Nueva Vida), que se formó para sostener posiciones demoticistas, y fue colaborador literario de la revista del mismo nombre. Y en la polémica "katharévusa-demotikí", optó claramente por la última forma, manteniendo, sí, una posición abierta, en el sentido de aceptar ciertos elementos de la katharévusa.

Considerando el fanatismo y apasionamiento con que los arcaístas defendían la katharévusa y apoyaban la imposición legal de ella, resulta verdaderamente sorprendente el criterio que hoy calificaríamos de científico lingüísticamente hablando con que Kavafis escribe sobre la lengua griega. Son notables, en este sentido, escritos como su nota sobre la *Grammaire du grec moderne* de Hubert Pernot, escrita en 1918; su nota sobre las *Selecciones de los cantos del pueblo griego* de Nikólaos Politis, escrita en 1914, y su nota sobre los *Cantos populares de Cárpatos* de M. G. Mijailidis, escrita en 1917[1]. Estos trabajos muestran, además, un vasto conocimiento de las diversas formas dialectales del griego moderno, así como de la rica poesía popular, que había tenido en Grecia una vida de diez siglos.

Podemos decir que la inmensa mayoría de los poemas canónicos de Kavafis está escrita en una forma fundamentalmente demótica. Veremos que en no pocos de ellos hay insertos ciertos arcaísmos.

De los 27 poemas "repudiados", escritos entre 1886 y 1898, 22 están escritos en katharévusa y 5 en dimotikí.

De los 73 poemas "inéditos" (71 presentados por Savidis en su edición de 1977, más *Segunda Odisea* y *A Estéfano Skilitzsis*), escritos entre 1884 y 1923, 39 están en dimotikí; 5 pueden

1 [Nota sobre] Huberto Pernot, *Grammaire du Grec Moderne*, París 1917; [nota sobre] N. Politis, *Ekloyé apó ta tragedia tu helinikú laú* Selecciones de los cantos del pueblo griego, Atenas 1914; [nota sobre] M. G. Mijalidis, *Karpathiaká dimotiká ásmata* Cantos populares de Cárpatos, Constantinopla 1913. En *Prosa* (edición Pierís), pp. 279, 111, 128, respectivamente.

ser considerados en dimotikí con algunos elementos de katharévusa; 29 están en katharévusa. La mayor parte de estos son de los primeros años. Es decidor el hecho de que los dos primeros poemas en griego que se conocen de Kavafis están uno en dimotikí y uno en katharévusa. Son de 1884 y los manuscritos están fechados en "Νεοχώ$_{ρ}$ιον του Βοσπό$_{ρ}$ου Neojorion tu Vosporu", Neojorion del Bósforo, es decir, Nijori[2], lugar donde estuvo refugiada la familia de Kavafis entre 1882 y 1885. El primero, titulado *Nijori,* es un poema personal, que refleja los sentimientos de amor del joven Kavafis hacia el pueblo que dio refugio a la familia en 1882. El aspecto "natural" de la verdadera lengua griega, la *dimotikí*, se aviene a la expresión personal de los sentimientos. El segundo, *Dünya Güzeli*, es un poema objetivo. En él una bella joven musulmana lamenta no poder lucir su hermosura, encerrada como está tras los muros de un harén. Interesa su tema como expresión de la convivencia de los mundos cristiano y musulmanes, y el poema tiene, además, la particularidad de que el hablante poético es una musulmana. Su título está en idioma turco y está escrito con hermosos caracteres de la grafía otomana tradicional. Pero, por estar escrito en una forma lingüística artificial, como es la *katharévusa*, no puede ostentar un aire natural.

No hay ninguna posibilidad de que la traducción refleje la diferencia de los registros lingüísticos, puesto que en el ámbito castellano no existe una forma análoga a la katharévusa. He aquí un ejemplo:

En dimotikí (*Nijori*):

Extranjero, cuando veas una aldea donde sonríe
/la naturaleza
y donde junto a cada plátano se oculta una muchacha
bella como la rosa —allí detente:
has llegado, extranjero, a Nijori...

En katharévusa (*Dünya Güzeli*):

El espejo no me engaña, es verdadera la imagen,
no hay otra sobre la tierra más hermosa que yo.
Mis ojos semejan diamantes bruñidos,
al matiz del coral acércanse mis labios...

La diferencia que podemos apreciar en la traducción es que en el primer texto el hablante lírico es el poeta, y, en el segundo, el hablante lírico es una joven musulmana que sufre, encerrada en un harén, porque no puede lucir su belleza y ser admirada por los hombres. Pero la lengua en la traducción es la misma: es simplemente el castellano.

2 Neojorion (Nueva aldea) es el nombre "en katharévusa" de Nijori.

Observando las cifras que se dan más arriba, se ve que el uso de la katharévusa predominó en los poemas más antiguos, tanto en los "repudiados" como en los "inéditos". En estos, a partir de noviembre de 1900 y hasta 1923, los textos están en dimotikí.

Sin duda, pertenece a la poética de Kavafis el uso de arcaísmos en sus poemas canónicos, pero este procedimiento y resultado estético puede ser apreciado solo por personas que conozcan la realidad del griego moderno y que, en cierto modo, puedan "vivirla". No hay posibilidad alguna de traspasar a otra lengua los efectos de la introducción de arcaísmos morfológicos en la lengua hablada, en la dimotikí. Solo para poner un ejemplo, consideremos que mal podría trasladarse al español la inclusión de dativos en la dimotikí, puesto que en nuestra lengua no hay flexión nominal. Solo dentro de la larga y persistente tradición arcaísta griega era posible tal procedimiento. En castellano, con la sola excepción del pronombre personal, las palabras no cambian de forma según su función. En griego sí se conservó la declinación en una proporción importante. Pero el caso dativo había desaparecido de la lengua hablada entre los siglos V y VIII y su uso se había limitado desde los primeros siglos de nuestra era. En el griego escrito medieval se lo utiliza, y en el griego moderno escrito aparece también, aunque con un uso limitado a ciertas expresiones estereotipadas. Ahora bien, el introducir dativos en textos que están en dimotikí produce efectos que es imposible trasladar a otra lengua: *en to miní Athir* por *to mina Athir*. Lo mismo sucede cuando se utiliza una palabra que actualmente pertenece a la primera declinación en la forma que tenía en la antigua tercera como *vasiléus-vasileos* en vez *vasiliás-vasiliá*, rey. O cuando se usa la forma medieval del verbo *ser* en una tercera persona del singular del imperfecto del indicativo: *ito*, en vez de la forma actual *itan*, 'era' o 'estaba'. O cuando se emplean formas antiguas del aoristo pasivo de un verbo, como, por ejemplo, *sikothi(n)* en vez de la forma actual *sikóthike*, 'se levantó'. Más curioso resulta el uso de algunos de los numerosos participios que tenían los verbos antiguos y que han quedado reducidos a uno en la voz activa y uno en la pasiva. Por ejemplo, encontramos el participio de aoristo pasivo *filoxenithís*, 'que ha sido hospedado', del verbo antiguo *filoxeneo* (de donde el moderno: *filoxenó*).

En una nota escrita en inglés, sin fecha, pero que Savidis sugiere sea de 1902, Kavafis refiere al uso de arcaísmos. Dice así la nota: "Es uno de los talentos de los grandes estilistas el hacer que las palabras obsoletas dejen de aparecer como obsoletas por la forma en que las introducen en su escritura. Palabras obsoletas que bajo las plumas de otros podrían parecer afectadas o fuera de lugar, aparecen de la manera más natural bajo la suya. Esto es debido al tacto y al buen juicio de los escritores que saben cuánto y cuándo solamente puede ser introducido el término en desuso, cuándo es agradable artísticamente o necesario lingüísticamente. Y por supuesto entonces el término obsoleto llega a ser obsoleto solo de nombre. La palabra vuelve a la existencia por la exigencia natural de un estilo poderoso o sutil. No es un cadáver desenterrado (como sería con escritores menos talentosos), sino un bello cuerpo que ha despertado de un sueño largo y reparador" (Kavafis, 1983: 59).

Como anotamos ya, la forma lingüística que en definitiva adoptó Kavafis es la dimotikí, pero con peculiaridades que hacen de ella un órgano de expresión *sui generis*. De la tradición arcaizante, cuyo imperio milenario se imponía a toda persona letrada, Kavafis tomó elementos que consideraba adecuados a sus fines poéticos. Recogió algunos términos antiguos, helenísticos, medievales y hasta algunas formas contemporáneas dialectales o regionales. En lo morfológico, utilizó a veces formas anticuadas como ciertos acusativos y neutros con "ene" final, como *to kafeníon* por *to kafenío*, *to grafíon* por *to grafío*. Se estima que hacia los siglos XII o XIII las "ene" de los acusativos antiguos han desaparecido del griego hablado. Solo se conservaron en algunos dialectos, como el de Chipre. Las "ene" de los neutros tuvieron un "revivir" en la Edad Media, pero finalmente desaparecieron. Sin duda, los efectos que produce el uso de registros lingüísticos "arcaicos", de muy diversos grados de arcaísmo, son efectos deseados por Kavafis y pertenecen a su poética. Esto, aunque no haya posibilidades de reflejar en la traducción esa realidad lingüística tan especial.

Sin duda que en las peculiaridades que hacen única la lengua de Kavafis en el panorama de la poesía griega moderna hay influjo de la milenaria tradición erudita arcaísta. Verdad es que se puede decir que hubo cierta tradición demoticista, a partir de las obras escritas en lengua hablada o cercana a la hablada, en los últimos siglos de Bizancio y en los florecimientos renacentistas de Chipre, en el siglo XVI, y Creta, en los siglos XVI y XVII, y de la que, en cierto modo, es heredera la creación poética de los autores jónicos, comenzando por Dionisio Solomós (1798-1857). Los poetas de la llamada Nueva Escuela Ateniense, con Kostís Palamás como figura mayor (1859-1943), continúan utilizando la lengua hablada en la poesía, mientras que en la prosa domina la katharévusa. Esta tradición popular en la poesía es centenaria, mientas que la tradición erudita es milenaria

Como lo hace notar Yorgos Seferis, Kavafis no pertenece a la tradición popular:

> Kavafis pertenece a una tradición griega absolutamente distinta. A una tradición colosal, mucho más arrogante que la otra, la que fue despreciada y a la que Solomós trata de asirse con ambas manos [...]. La tradición de Kavafis, la tradición erudita, descansa sobre un enorme cúmulo de literatura [...]. Kavafis porta esa tradición en la médula de los huesos y tan profundamente arraigada [...] que termina por darle vida por transfusión de su propia sangre. Es evidente que nosotros hemos de modelar nuestro material, pero este a su vez nos modela. El material de Kavafis es seco, prosaico, sentimentalmente neutro, abstracto. En este sentido, está en oposición radical con el utilizado por Solomós. Solomós y Kavafis siguen caminos que parten en direcciones contrarias (Seferis, 1988: 345-346).

A este juicio de Seferis, hay que comentar que, si bien Kavafis pertenece a la tradición erudita, lo que puede apreciarse principalmente en las temáticas de su poesía, en cuanto al uso de la lengua en su obra madura opta por la dimotikí. Al escribir en prosa, sí que sigue el camino de la inmensa mayoría que se sentía obligada a usar la katharévusa. El propio Palamás, que fue un defensor enérgico de la dimotikí, escribió sus textos críticos en katharévusa.

Resulta, entonces, forzoso tener en cuenta la existencia de la tradición arcaísta y su fuerza para comprender las peculiaridades de la lengua kavafiana. Mijalis Peridis relata que Kavafis "[...] tenía muy desarrollado el sentido de la doble dimensión de nuestra lengua. Hablaba a menudo de ella y discutía sus fenómenos y sus problemas. Confesaba ser demoticista, pero reconocía también la tradición arcaísta, culta" (Peridis, 1948: 243).

Ese sentido de la doble dimensión de la lengua griega es lo que daba una amplitud de criterio que no tenían, por lo general, ni los demoticistas ni los katharevusianos. Y así, a pesar de sentirse parte de la gran tradición erudita, amaba intensamente la lengua hablada. Permanentemente trataba de acrecentar su conocimiento de la dimotikí, especialmente de su nivel más popular. Un testimonio de ello es el de Nanis Panayotópulos que conservó Stratís Tsirkas. El escritor le contó a Tsirkas que Kavafis le había dicho que se había familiarizado con la manera de hablar del pueblo y de la pequeña burguesía, poniendo siempre atención a lo que escuchaba en los cafés o en la Bolsa (Tsirkas, 1958: 224).

Encontramos también en su lengua algunas modalidades que al parecer conservó Kavafis del griego constantinopolitano, como artículo femenino acusativo plural *tes* en vez del común *tis*, o como el persistente uso del pronombre acusativo en vez del genitivo (que reemplazó al dativo): *me ipe*, 'me dijo', en vez de *mu ipe*.

2.2. La métrica

La traducción difícilmente puede reflejar en forma fiel el metro original. Por lo tanto, en un estudio de la poética de un autor traducido, no cabe, como anotábamos, sino una sucinta mirada a la métrica. Esta debe interesar principalmente a quienes pueden manejar y apreciar la lengua original.

Uno de los estudios más completos sobre la métrica de Kavafis sigue siendo el de Filipo María Pontani, publicado inicialmente el año 1944-1945. Conforme a lo que propone y aplica Pontani en su estudio, los versos kavafianos deben medirse de acuerdo a la terminología acentual, es decir, de acuerdo con la que se aplica a las métricas neolatinas. Y la terminología que usa Pontani es la del sistema italiano, que es, en lo esencial, igual al castellano. Este sistema mide las sílabas, con base en la palabra final grave. Se cuenta una sílaba más si la palabra final es aguda y se descuenta una si esa sílaba final es esdrújula. Deja, pues, de lado el sistema francés y el griego. Este último se atiene al número físico de sílabas.

La norma de la poesía madura de Kavafis es el verso libre, en el sentido de que el número de sus sílabas puede variar entre 7 y 17 y de que es por lo general sin rima (Savidis, 1922: 16).

La métrica de Kavafis constituía en Grecia una innovación en su época. Pensemos que en la década de 1890 Kavafis escribió algunos de sus poemas sin rima y con número variable de sílabas. Glafkos Alithersis y Timos Malanos, ambos alejandrinos por residencia, criticaron

la métrica kavafiana, comparando sus versos con prosa. El último, en *El poeta C. P. Kavafis*, no solo hace esta comparación, sino que también compara los versos de Kavafis con informaciones del *Diccionario Suda* (Malanos, 1933: 149 y 168-169).

2.3. Los versos

Los poemas canónicos que tienen metro regular son raros. Hay algunos ejemplos de endecasílabos no rimados, como en *El primer peldaño*, *Termópilas* e *Infidelidad*, tres textos anteriores a 1911. Este último está escrito en versos decatrisílabos no rimados. También el metro es regular o casi regular en los 18 poemas que presentan dos versos en cada línea, los que son generalmente heptasílabos.

2.3.1. El heptasílabo

El heptasílabo solo muy excepcionalmente aparece aislado. Normalmente se presenta en los 18 poemas en que aparecen dos versos en cada línea, separados por un espacio en blanco. Claramente este espacio fue dispuesto por el poeta para que no se leyera la línea como un verso, que por lo general sería un decatetrasílabo. En los poemas aludidos, el heptasílabo se acompaña a veces por un octosílabo o un hexasílabo.

Así, en el poema *Bellas flores y blancas como mucho le venían*, hallamos dos heptasílabos:

to mavro kafenío	*opu epíyenan mazí*
el mísero café	donde iban juntos.

En el poema *Jura,* escrito en 1905 y publicado en 1915, aparecen estas líneas, que combinan un heptasílabo y un eneasílabo:

Omnii kathe toso	*n´ arjisi pio kalí zoí*
Jura cada tanto tiempo	comenzar una vida mejor
al´ otan elthi i nijta	*me tis dikés tes simvulés*
mas cuando llega la noche	con sus propios consejos

El poema *En el mes de Athir*, escrito y publicado en 1917, está formado por 22 versos, de 6 y 7, 7 y 6, 7 y 7, distribuidos en 11 líneas.

Para que vengan, escrito y publicado en 1920, presenta versos con dos heptasílabos. *Aporté al arte*, escrito y publicado en 1921, presenta 7 líneas divididas, todas con dos heptasílabos.

Los restantes poemas presentados con líneas divididas, con dos versos en cada línea, son: *Artífice de crateras*, escrito en 1903 con el título de *El anforero*, rescrito en 1912 y publicado en 1921; *A Antíoco Epifanes*, escrito en 1911 con el título de *Antíoco Epifanes* y publicado en

1922; *En desesperación*, escrito y publicado en 1923; *Teatro de Sidón*, escrito posiblemente en 1923 y publicado ese mismo año; *En una costa italiana*, escrito y publicado en 1925; *Por las tabernas*, escrito y publicado en 1926; *Días de 1896*, escrito en 1925 y publicado en 1927; *Griega desde antiguo*, escrito y publicado en 1917; *Retrato de un joven de 23 años, hecho por un amigo suyo de igual edad, pintor aficionado*, escrito y publicado en 1928, *Kimon hijo de Learjos, de 22 años, estudiante de letras (en Cirene)*, escrito en 1913 y publicado en 1928; *Bellas flores y blancas como mucho le venían*, escrito y publicado en 1929.

Se puede observar que, de los 18 poemas presentados con dos versos en cada línea, solo *Jura* y *En el mes de Athir* fueron publicados antes de 1920. Los 16 restantes fueron publicados entre 1920 y 1929, en la última etapa de la creación de Kavafis.

2.3.2. El eneasílabo

La gran mayoría de los eneasílabos son esdrújulos con acentos en la cuarta y octava sílabas:

> *ke toso **pli**ros se fan**dás**thika*
> y tan plenamente te imaginé *(Cesarión)*.

Es excepcional el eneasílabo esdrújulo con acentuación distinta, como lo hallamos en el poema *Del barco*:

> *ena mayefti**kó** apóyevma.*
> una tarde plena de encanto

También son excepcionales los eneasílabos graves y agudos, como en los poemas *Troyanos* y *En el puerto*:

> *sta tiji árjisen idi o **thri**nos*
> en las murallas comenzó ya el lamento *(Troyanos)*
>
> *kalítera. Yiatí étsi en**ó***
> mejor. Porque así mientras *(En el puerto)*.

Por una vez hallamos el eneasílabo combinado con un decatrisílabo. Este último se ha formado, exitosamente, como lo destaca Pontani, con el agregado de las tres sílabas de "tin nijta":

> *Epéstrefe sijná ke pérne_me*
> Vuelve a menudo y tómame
> *Epéstrefe sijná ke pérne_me —tin nijta*
> Vuelve a menudo y tómame —en la noche *(Vuelve)*.

2.3.3. Endecasílabo

Es un verso muy frecuente en la poesía de Kavafis. En los poemas "olvidados", encontramos el endecasílabo, combinado con otros metros, en varios poemas: *Horas de melancolía* (1895), *Oda y elegía de las calles* (1896), *Los pasos de las Euménides* (1897). *Edipo* (1896) es un poema enteramente escrito en endecasílabos y resulta imposible explicar la decisión del poeta de ubicarlo entre los poemas "olvidados".

Como anotábamos, en la poesía canónica, el endecasílabo es bastante frecuente. *El primer peldaño* está íntegramente escrito en ese metro. Y todos los versos son graves:

> *Is ton Theókrito parapo**niun**dan*
> A Teócrito se quejaba
> *mia mera o neos piitís Ev**me**nis...*
> un día el joven poeta Eumenes...

En *Miris Alejandría del 340 d.C.* encontramos endecasílabos agudos, graves y esdrújulos:

> *Státhika se diádromo. Den **thélisa***
> Me detuve n un pasillo. No quise
> *na projoriso pio endós, yiatí **andelifthin***
> avanzar más adentro, pues percibí
> *pou i sinyenís tu pethamenu **m´évlepan** [...]*
> que los parientes del muerto me miraban [...]
> *ke skeptomun pu pia de tha **ton dó***
> y pensaba que ya no lo veré más
> *esthanomun pu enothi, **Jristianós***
> sentía que se había unido, Cristiano...

La Satrapía está escrita casi totalmente en endecasílabos, los que son todos graves.

En cuanto a la acentuación del endecasílabo, se da en Kavafis la más corriente: en la 6ª y 10ª sílabas; a veces, hallamos la acentuación en la 4ª y 10ª sílabas.

Encontramos endecasílabos agudos, graves y esdrújulos y con acentuaciones varias.

A veces dos pentasílabos en una línea equivalen para Kavafis a un endecasílabo:

> aniperáspito – jorís pno**í**
> indefenso – sin aliento (*Los caballos de Aquiles*).

2.3.4. Decatrisílabo

También este verso es muy utilizado por Kavafis, en sus tres formas, agudo, grave y esdrújulo. En el poema *Troyanos*, hay ejemplos de las tres modalidades:

> *Ma panda kati vyeni ke mas* ***stamatá***
> Pero siempre algo surge y nos detiene
> *vyeni ke me fonés megales mas* ***tromazi***
> sale y con grandes voces nos espanta
> *tin himerón mas anamisis klen* ***k´esthímata***
> lloran y recuerdos de nuestros días.

Este verso combina muy bien con otros versos kavafianos, en especial con el endecasílabo y con el decapentasílabo, mientras que las respuestas están en endecasílabos o decatrisílabos.

> *Ti periménume stin agorá sinathrismeni;*
> ¿Qué esperamos reunidos en el ágora?
> *Ine i várvari na fthasun símera.*
> Es que los bárbaros van a llegar hoy día.

Y ¿cómo no destacar, como lo hace Pontani, el último verso de *Voces*, con su bella correspondencia de los acentos con el apagamiento de una música, dentro de la comparación final del poema?:

> *sa musikí, tin nijta, makriní, pu zvini*
> como una música, en la noche, lejana, que se apaga.

2.3.5. Decapentasílabo

Es este el verso griego popular por excelencia. Es el verso de la inmensa mayoría de los poemas populares, los que conforman en el mundo griego una poesía con una larga vida de casi un milenio. En el decapentasílabo está, además, una gran cantidad de poemas, en lengua arcaizante y en lengua popular, desde los últimos siglos de Bizancio hasta el siglo XX, como, por ejemplo, las diversas "versiones" de la *Epopeya de Diyenís Akritas*, las cinco novelas métricas de amor de los siglos XIV y XV, etc.

Este es un metro bastante utilizado por Kavafis, tanto en su forma tradicional, con separación de hemistiquios luego de la octava sílaba, como en otras modalidades:

> *xevrondas pu den thalthi pia / o hiyós pu* ***perimeni***
> sabiendo que no volverá ya el hijo que ella espera. (*Súplica*).

Cuando el verso es agudo o esdrújulo, puede haber otras divisiones, como en el siguiente, en que el primer hemistiquio termina en la séptima sílaba y no en la octava:

kápote mes stin skepsi / tes akoui to ***mialó***
a veces en el pensamiento las escucha el espíritu.

O en el verso siguiente, en que el primer hemistiquio termina con la octava sílaba de una palabra esdrújula, mientras que el segundo tiene también ocho sílabas físicas (contamos una menos):

agapimeni ***ésthisis*** */ epéstrefe ke* ***perne_me***
(=pérneme)
amada sensación /vuelve y tómame.

2.3.6. Decaheptasílabo

El decaheptasílabo fue utilizado por Nikos Kazantzakis en su monumental *Odisea*, cuyos 33.333 versos están en este metro. Poco usado en la poesía neogriega, se ha discutido incluso su existencia misma. Sería muchas veces un decapentasílabo con el agregado de dos sílabas al final del verso o en su interior.

tin simforán ejínane ta ***dio*** *t azoa ta evyení*
por la desgracia derramaban los dos nobles animales.

Los hay en Kavafis con acentuaciones en que no aparece ese agregado, sino que el verso posee clara autonomía:

akomi san hipnotismenos ap´ tin ánomi hidoní
aún como hipnotizado por el ilícito placer (*En la calle*).

2.4. La estrofa

El dístico, utilizado en 6 poemas, más dos que, como se ha expuesto, no lo presentan gráficamente como tal, es decir, como unidad separada, es la única forma de "estrofa" que hallamos en la poesía canónica de Kavafis. En los restantes 146 poemas, los versos se distribuyen de las maneras más diversas, dispuestas así según "la marcha de la idea poética". Así pues, la estructuración, tanto la externa como la interna, es distinta en cada poema (Kayser, 1970: 204).

Así vemos en *Orofernes* dos "estrofas", una de cuatro versos y una de cinco, que encabezan y dan término al poema. Constituyen el núcleo poético. En la primera, el poeta nos presenta el "hermoso y fino rostro" que está mirando en una faz de un tetradracma antiguo, rescatado del polvo que lo sepultó durante siglos. Es el rostro de Orofernes, hijo de Ariaratos.

En ellos se despliega el curso de la breve vida de ese príncipe, que reinó por breve lapso en Capadocia. Cada una de esas agrupaciones de versos nos presenta un aspecto de esa vida desordenada, llena de peripecias. La última de ella refiere al fin que tuvo el príncipe, después de haber andado "de tumbo en tumbo" por la vida:

> Su fin en algún lugar debe haber sido escrito
> / y se perdió;
> o quizás la historia lo haya preterido,
> y, con razón, tan insignificante
> hecho no se dignó consignar.

Su fin fue hecho insignificante, acaso como lo fue toda su existencia. Pero entonces, después de la impresión que deja en el lector el recorrido por aquella vida lamentable, volvemos a la contemplación del tetradracma. Ahora son cinco versos los que, junto a los cuatro con que se inició el poema, rescatan lo que para el poeta valía la pena rescatar: la belleza poética de aquel joven:

> Este que sobre el tetradracma
> una gracia que dejó de su hermosa juventud,
> el mórbido recuerdo de un mancebo de Jonia,
> Este es Orofernes hijo de Ariaratos.

El poema *Escultor de Tiana* presenta agrupaciones de cinco, seis, seis y cinco versos. Cada una de estas "unidades" responde a una idea poética, hay una gradación del contenido, desde la primera de ellas, en la que el artista se presenta, haciendo ver su veteranía como escultor, e informando que su patria es Tiana y que ahora se encuentra en Roma, donde ya es reconocido. En la segunda unidad, penetramos en el taller del artista y se nos presentan diversas esculturas. De paso el artista deja constancia del principio artístico que guía su obra: sus estatuas son "reproducciones tan fieles" como es posible.

En la cuarta "unidad" se nos presenta el conjunto escultórico que representa a Poseidón y se nos muestra el reto artístico que significa el lograr la obra. Por eso, nos dice:

> Estudio
> principalmente sus corceles, cómo darles forma.
> Es menester que sean tan leves
> que sus cuerpos, sus cascos muestren nítidamente
> que no pisan la tierra, solo corren por las aguas.

Y en los cinco versos de la última unidad, el artista nos muestra su obra más querida, que ha trabajado "con emoción y muy cuidadosamente":

Ese, un día cálido de estío
en que mi espíritu se elevaba a lo ideal,
ese allí lo soñaba como el joven Hermes.

Como en muchos otros poemas kavafianos, hallamos aquí una perfecta gradación de las ideas poéticas para llegar al clímax de los últimos versos. Christopher Robinson ha estudiado en detalle, en varios poemas, esta gradación de la idea poética a través de las diversas agrupaciones de versos (Robinson, 1988: 38).

En *Troyanos*, el material poético se distribuye en cinco "unidades", constituidas por cinco, tres, cuatro, cinco y cuatro versos.

En la primera comienza el paralelismo entre los troyanos en su lucha en defensa de su ciudad, hace miles de años, y el sujeto —nosotros—. Avanzamos un poco, nos reponemos, empezamos a tener esperanza.

En la segunda, aparece la figura de Aquiles que da grandes voces junto al foso y espanta a los troyanos y a nosotros.

En la tercera, igual que Héctor, nos "quedamos afuera para combatir".

En la cuarta, se da un paso hacia el desastre final, al perder nosotros la calma, como Héctor, ante la gran crisis, y correr en torno a los muros, "creyendo salvarnos con la fuga".

La quinta unidad contiene notables cambios en el final del paralelismo:

Empero nuestra caída es cierta. Arriba,
sobre las murallas, comenzó ya el lamento.
Lloran los sentimientos y recuerdos de nuestros días.
Amargamento por nosotros Príamo y Hécuba lloran.

La caída final es segura. Como hace miles de años, en las murallas han comenzado las lamentaciones. Solo que ahora Príamo y Hécuba no lloran por Héctor, lloran amargamente por nosotros. Además, se unen al llanto de las dos trágicas figuras de la leyenda troyana los sentimientos y los recuerdos de nuestros días.

Los dos poemas que se refieren a Cratesíclea, "la admirable mujer" que ejemplifica la dignidad en grado heroico, muestran una distribución diferente de los versos. *En Esparta* presenta un grupo de ocho, seguido de dos grupos de seis. Claramente, el primer grupo tiene como figura central al rey Cleomenes, quien sufre porque tiene necesidad de comunicar a su madre la mala noticia de que debe ir como rehén a Alejandría, lo que además de humillante es muy riesgoso. Ptolomeo Everghetes, de Egipto, había condicionado el prestar ayuda a Cleomenes en su lucha con Antígono de Macedonia, a que enviara a sus hijos y a

su madre a Alejandría, donde se la retendría como garantía. Los dos últimos versos de esta "estrofa" muestran el estado de ánimo de Cleomenes:

> Y siempre iba ya a hablarle, y siempre vacilaba.
> Y siempre comenzaba a decirle, y siempre se detenía.

Los versos de la segunda "estrofa", se centran en Cratesíclea. La "extraordinaria mujer" ha comprendido el problema de su hijo y lo anima a que se explique. Y se ríe y le dice que por cierto va y que se alegra de ser útil en su vejez a Esparta.

Hay un claro contraste en las dos primeras "estrofas". En la primera, se presenta la indecisión, la turbación y la debilidad del rey Cleomenes. En la segunda, la serenidad, la calma, la dignidad de su madre.

El tercer grupo de versos se centra en el significado que la rehenía tiene para Cratesíclea: si es humillante, no le importa. Ptolomeo, un advenedizo Laghida, no puede comprender el espíritu de Esparta y su larga tradición; de ahí que su exigencia no puede

> humillar realmente a una Señora
> Ilustre como ella: madre de un rey espartano.

Después de analizar la "distribución estrófica" de este poema, Ch. Robinson escribe: "Uno podría muy bien aplicar a esta clase de construcción poética el término que el poeta inglés Browning utilizó para su propia poesía: lírica dramática [...]. El énfasis en acción y caracterización, el sentido de voces contrastantes, son primariamente recursos dramáticos" (Robinson, 1988: 21).

Ea oh rey de los lacedemonios tiene, en cambio, una distribución de los versos muy distinta del poema que hemos examinado. De sus veinte versos, diecinueve forman una unidad. Solo queda aparte el verso con que culmina el texto. El relato nos lleva a los últimos momentos de Cratesíclea en Esparta antes de partir como rehén a Alejandría. Los diecinueve versos seguidos muestran los dramáticos instantes en que la reina camina con majestad y silenciosa, sin que su rostro transparente su agonía interior. No quiere que la gente la vea llorar. Pero no puede contenerse y lleva a su hijo a un templo, donde lo abraza y lo besa, mientras este está transido de dolor. Pero Cratesíclea se sobrepone y dice a Cleomenes las palabras que nos transmite Plutarco: "Ea oh rey de los lacedemonios,/ al salir de este lugar,/ que nadie nos pueda ver llorar/ ni actuar de una manera indigna/ de Esparta. Pues esto solo depende de nosotros;/ y los destinos son como lo disponga la divinidad". Después está en el papel el espacio y el silencio. Y un verso aislado da fin al poema:

> Y subió al navío, yendo hacia aquel "como lo disponga".

La historia nos informa qué dispuso la divinidad. Pocos años después debió Cratesíclea ver morir a todos los hijos de su hijo antes de recibir ella la muerte, en Alejandría.

En *Los pasos*, los versos se presentan agrupados en dos secciones contrastantes, uno de cinco y otra de catorce.

También la ausencia total de las estrofas tradicionales ya en la primera etapa de la poesía kavafiana constituía una innovación con respecto de la poesía romántica.

2.5. La rima

De los 154 poemas canónicos 43 tienen rima. En otros 30 poemas hallamos solo en forma esporádica algunas rimas. De manera que 81 de los poemas canónicos no presentan rima. Por lo general, las rimas en los poemas kavafianos no son regulares y aparecen en forma muy dispersa.

Son pocos los poemas en que se puede apreciar regularidad en la rima. Entre ellos están los 6 poemas integrados por dísticos rimados. De estos, dos están entre los poemas más notables del corpus: *Murallas* (1897), 4 dísticos, y *Súplica* (1898), 4 dísticos. Los otros son *Del negocio*, 5 dísticos (1913); *La batalla de Magnesia*, 9 dísticos (1915); *El año 31 a. C. en Alejandría*, 5 dísticos (1924), y *Julián en Nicomedia*, 8 dísticos (1924).

Dos poemas tienen rima completamente regular, igual que 6 poemas en dísticos, pero no son presentados como tales. Son ellos *El cortejo de Dioniso*, de 1897, que consta de 22 versos, rimados de dos en dos, y *Embajadores de Alejandría*, 1918, que tiene 16 versos rimados en igual forma.

3. Conclusión

El camino del poeta alejandrino fue largo, lento y trabajoso. Tarde en su vida llegó a considerarse un poeta maduro y, aun siéndolo, continuó trabajando de acuerdo con una concepción del poema no como nacido de un rapto de "inspiración", de un momento de exaltación extática, según la idea platónica, sino como algo surgido poco a poco, en un proceso de labor "artesanal", de trabajo lento, de reflexión, de revisiones y correcciones que llegaron a extenderse por años. Esa elaboración se dilató 16 años en el caso de *La ciudad*, 17 años en el poema *Escultor de Tiana*, 18 años en *Uno de sus dioses*, 19 años en *Monotonía*. Además, muchos de los poemas tuvieron varias redacciones. Como ejemplo quizás extremo, puede citarse *Las exequias de Sarpedón*, con siete versiones.

Hay una expresión del poeta que retrata su manera de trabajar. La hallamos en una carta a su amigo Periklís Anastasiadis; en ella le envía un trozo en prosa titulado "Una noche en Kalinderi", que es un relato de un paseo nocturno por la ribera del Bósforo, desde

Nijori a Kalinderi[3]. La carta está probablemente escrita en 1896 y Kavafis habla del relato como de un "viejo artículo", que ha reelaborado. Es casi seguro que la primera redacción haya sido escrita en los años en que la familia residió en Nijori, es decir, entre 1882 y 1885. Además, Kavafis retomaba textos escritos años antes y los revisaba una y otra vez, "temblando ante cada palabra".

El camino de progreso hacia la creación de un lenguaje propio comenzó con el paulatino abandono de la "exterioridad poética".

En la senda del poeta de Alejandría van quedando atrás todos los viejos recursos retóricos, las fórmulas, los usos consagrados por una larga tradición poética.

La poesía madura de Kavafis presenta ya una ausencia casi total de los llamados "recursos plásticos" de la expresión poética. Esta característica, que constituía una innovación muy clara en la poesía tradicional, fue resumida en 1933 por el poeta y crítico Telos Agras (1899-1944), a quien se le debe uno de los más importantes análisis de la poesía kavafiana, en el que señaló, en 1921, la presencia en ella de verdaderos ciclos. Para el volumen de la revista *Nea Hestía* de homenaje al poeta alejandrino, publicado el año de la muerte de Kavafis, Agras escribió un artículo, "Cuestiones literarias y otras", en el que sintetiza los aspectos innovadores que en el plano de los recursos expresivos presenta la poesía kavafiana.

Hay una sola comparación extensa en la poesía de Kavafis. El poema *Deseos* es un símil:

> A cuerpos hermosos de muertos que no envejecieron
> y los guardaron, con lágrimas, en un bello mausoleo,
> con rosas a la cabeza y a los pies jazmines
> —se asemejan los deseos que pasaron—
> sin cumplirse, sin merecer una
> noche de placer, o una mañana luminosa.

Así pues, Kavafis conquista poco a poco la brevedad, la concisión, la "literalidad", la objetividad escueta. De hecho, Philip Sherrard habla de la "desnudez expresiva" de la poesía kavafiana (1981: 84). Y Zoí Kareli hace ver que el lenguaje de Kavafis se va "empobreciendo", en cuanto se va despojando de todo ornato tradicional.

Finalmente, si intentamos una explicación más interpretativa de la métrica del poeta, cuando hay una variación de un solo verso, habría que decir que esa variación se relaciona con

3 Traducción de este hermoso relato puede hallarse en M. Castillo Didier (2003). Los nombres de Nijori y Kalinderi en turco son Yenikoy y Calender, respectivamente.

en el sentido del texto porque, tal como califica Tsirkas, Kavafis es "un poeta más bien cerebral". Así, se aprecia la influencia de las concepciones de Edgard A. Poe y de Baudelaire recibida a través de sus lecturas tempranas: "Conocía desde joven *Filosofía de la composición y Esencia del verso*, en traducción de Baudelaire. En su biblioteca tenía las obras de Poe y el estudio *Los poetas ingleses* de James Russel Lowel, uno de los escasos norteamericanos que apreciaron el aporte de Poe antes de su muerte. Y antes de 1911, el alejandrino puede ser caracterizado como un poeta más bien cerebral y, muy probablemente, empapado de las teorías de Edgar A. Poe y de Baudelaire —paciente elaboración, severa observancia de algunas reglas, sumisión del sentimiento al pensamiento lógico, frío cálculo de los elementos que emocionarán—. Kavafis gobernaba con vigilante sentido de la responsabilidad la ciudad de su poesía" (Tsirkas, 1958: 302). De hecho, César García resume, en cierto modo, lo que puede decirse el lenguaje poético de Kavafis en relación con el panorama de la poesía en el siglo XX. Afirma García que el poeta alejandrino se constituyó "en un adelanto de la mejor poesía del siglo XX [...]. En lo que a las temáticas se refiere, Kavafis ha sabido recoger en su obra las grandes preocupaciones del hombre del siglo XX: con Kafka, la amenaza oculta de *El proceso*, con Borges y Ionesco, la circularidad laberíntica presente en *La casa de Asterión* o *La cantante calva*, coincide con Unamuno y Dostoievski en la valoración del sentido ético de la vida; sabe leer con sentido de modernidad a los clásicos griegos, como lo hicieron Kazantzakis y J. Joyce en la *Odisea* y el *Ulises*" (García, 1997: 13-14).

4. Bibliografía Citada

Castillo Didier, M., 2003: "Dos textos en prosa de Kavafis: Una noche en Kalenderi / A la luz del día", *Byzantion Nea Hellás* 22, 147-158.

García, A. C., 1997: *C. Kavafis. Cinco poemas esenciales: interpretación y análisis*, Santiago: Centro de Estudios Griegos.

Kavafis, K. P., 1983: *Anékdotes simeióseis poiitikí kai ithikís* [*Notas inéditas de poética y moral*], edición de P. Y. Savidis, Atenas: Ed. Hermís.

Kavafis, K. P., 1983: *Ta apokirygména poíimata kai metafráseis* [*C. P. Kavafis Los poemas repudiados y traducciones*], Atenas: Íkaros.

Kayser, W., 1970: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, traducción de M. D. Mouton y V. García Yebra, 4.ª edición, Madrid: Editorial Gredos.

Malanos, T., 1933: *O poiitís Konstantínos P. Kaváfis (1927-1932)* [*El poeta Constantino P. Kavafis (1927-1932)*], Atenas: Ediciones Govosti.

Pieridis, M., 1948: *O víos kai érgo tou Konstantínou Kaváfi* [*La vida y obra de Constantino Kavafis*], Atenas: Ed. Íkaros.

Pontani, F. M., 1944-45: "Metrica di Cavafis" en *Atti della Reale Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo*, serie IV, parte II; Palermo: Boccone del Povero, 163-219. Republicado en traducción al griego en F. M. Pontani, 1991: *Heptá dokimía & meletímata gia ton Kaváfi (1936-1974)* [*Siete ensayos y estudios sobre Kavafis (1936-1974)*].

Robinson, Ch., 1988: *C. P. Cavafy*, Bristol: Bristol Classical Press.

Savidis, Y. P., 1922: *Eisagogikó simeíoma ston K. P. Kaváfi. Ta poiímata I (1897-1918)* [*Nota introductoria a C. P. Kavafis. Los poemas I (1897-1918)*], Atenas: Íkaros.

Sherrard, Ph., 1981: *The marble threshing floor: studies in modern Greek poetry*, Limni, Grecia: Denise Harvey.

Seferis, Y., 1988: *K. P. Kavafis. T. S. Eliot*, vol. I de *El estilo griego*, traducción de S. Ancira, México: Fondo de Cultura Económica.

Tsirkas, St., 1958: *O Kaváfis kai i epochí tou* [*Kavafis y su época*], Atenas: Ed. Kedros.