

PROBLEMAS DE ESCRITURA Y LECTURA EN LA POESÍA DE SEFERIS

PEDRO BÁDENAS DE LA PEÑA
C.S.I.C., Madrid

SUMMARY

This essay is a practical reflection on poesis and Seferis' poetry, and on the problems that the writing and reading of a poetic text poses. The author focuses on the analysis of a poem on Orestes, following the model of resis that can be found in Sophocles' Electra (lines 680-763) and established a relationship with other poems by Seferis.

La escritura y lectura de la poesía constituye, a la vez, un problema teórico y práctico¹. ¿Cómo se escribe un poema cualquiera? ¿cómo se escribe un poema concreto? ¿Cómo se lee la poesía? ¿cómo se lee un poema determinado? En cada una de estas preguntas dobles, el primer interrogante presupone o conduce a la teoría, el segundo se refiere a la práctica, es decir a la lectura del poema.

¹ Para los diferentes puntos de vista sobre el método de lectura y su papel en la teoría literaria actual la bibliografía es bastante abundante. Remito a los trabajos de R. WELLEK y D. WARREN *Theory of Literature*, Nueva York, 1949 y al de LEO POLLMANN *Literatur-Wissenschaft*, Athenaeum Fischer Taschenbuch Verlag, 1971 (2ª ed. mejorada de 1973). Para una postura marxista sobre la crítica literaria y filológica es útil el libro de TONY BENNETT *Formalism and Marxism*, Londres 1979.

Seferis pertenece a ese tipo de escritores, de poetas, que con su producción poética y ensayística muestra cómo circulan ambos términos del problema, el uno junto al otro, de manera simultánea: la teoría procura su escritura poética. Sin embargo, cabe una distinción básica: lo que más y primordialmente interesa es la praxis de la escritura poética; la teoría, incluso cuando se ha emitido previamente, se ensaya con la práctica, se somete a revisión y adquiere la flexibilidad de su propia experiencia, porque no se puede condensar plenamente en un programa anticipado y comprometido². Todo el valor de este doble carácter de la escritura poética funciona también para la lectura de la poesía. En un momento dado, el bagaje teórico del lector es la concentración de su experiencia personal en la lectura de la poesía y de su comentario. El campo de actuación de la lectura es siempre un poema concreto o una obra poética determinada, sin embargo este acto concreto de lectura enriquece o modifica el bagaje teórico previo del lector.

Personalmente me interesa sobre todo la praxis de la escritura poética y de su lectura y algo menos su configuración teórica, por lo menos en la medida en que esta configuración se aleja de la obra concreta y toma la forma de reflexión normativa abstracta.

Los problemas de escritura y lectura de la poesía y del poema tienen cuatro sujetos básicos distribuidos del siguiente modo:

- a) el poeta y el poema, en el terreno de la escritura
- b) la lectura y los lectores, en el terreno de la recepción del poema

Los términos extremos de esta distribución, es decir el poeta y el lector, se relacionan entre sí por medio del poema y de su lectura. Mayor peso tienen los términos intermedios porque son objetivos y conciernen a la poesía en sí misma. Los otros pertenecen más bien a la psicología o la sociología de la poesía ya que afectan a las condiciones en que se efectúa la comunicación entre emisor y receptor (*cf.* esquema jakobsoniano de la comunicación).

² *Cf.* la amplia discusión al respecto de NASOS VAYENÁS en su libro sobre Seferis *Ο ποιητής και ο χορευτής*, Atenas, 1979, pp. 13-103.

En relación con el uso del término "lectura", conviene hacer dos distinciones básicas sobre su significado: lectura "externa" y lectura "interna". Por lectura "externa" hay que entender "exposición" del poema, deliberadamente no hablo de su recitación para no confundirnos con la distorsión teatral de esta palabra. La exposición (o si queremos su dicción), presupone, como cualquier acto de habla, la correcta articulación fonética, tonal, el reconocimiento, igualmente correcto, de los períodos sintácticos y la adecuada escansión métrica, rítmica, estrófica, etc -según el tipo de estructura formal-. Cuando un lector cuidadoso de todos estos elementos de la "dicción" de un poema se enfrenta con un texto desconocido, o incluso un poema excesivamente innovador en la forma, le surge una resistencia especial debido a la falta de identificación automática de esos elementos formales indispensables: puntuación, sintaxis, estructura métrica, musicalidad, etc.

Por lectura interna se entiende el reconocimiento y la cognición. ¿Qué quiere decir todo esto? Pues que, en principio, el poema no es algo desconocido (oscuro) ni tampoco necesariamente ininteligible, sino algo susceptible de ser reconocido. Este hecho implica que el poema contiene elementos que evocan una relación oculta entre el poeta y el lector, relación que sólo puede revelarse y actuar a través del poema y sólo con el poema. La relación de que hablo, en lugar de manifestarse abiertamente, se refugia en el lenguaje poético, lenguaje que se configura en una unidad de significación que llamamos "poema". Es decir, nos hallamos ante un signo literario. El poema, así entendido, es por consiguiente el resultado de una habilidad del poeta, que se ofrece al lector con el objeto de ser conocido -o sea susceptible de cognición- y de despertar su familiaridad con él.

Sin embargo, el poema como experiencia o, mejor, práctica lingüística remite a una realidad no lingüística, la cual conduce al objetivo final de la lectura. De este modo, si la escritura poética es el paso del poeta, a través de la lengua poética, de una realidad no lingüística a su denotación lingüística, entonces la lectura del poema consiste casi en un movimiento inverso: el lector, cuando remonta la experiencia lingüística que le ofrece el poema es invitado a penetrar en la realidad no lingüística (mejor quizá "no elocuente") que ha constituido el principio del proceso poético. Por poner un ejemplo, la función de la palabra "árbol" dentro del sistema del lenguaje poético es denotar la propia

existencia o esencia del árbol, como ninguna palabra o signo podría conseguirlo, y donde existe ya el árbol es verdaderamente incuestionable por nuestras clasificaciones verbales o expresivas. Lo mismo ocurre para nuestros sentimientos, los estados de la naturaleza, del hombre o de la historia, etc. En el lenguaje común, p.e., la palabra "alegría" o "pena" evoca, por parte del hablante, más bien una disposición quiescente hasta el punto que casi le dota de un significado evanescente. En el lenguaje poético, el empleo de esas mismas palabras remite otra vez a su dimensión "no elocuente", privándolas de su correspondiente etiqueta "tranquilizadora" y manifestando sólo su callado núcleo expresivo. En otras palabras: si la escritura poética es una dolorosa subida del silencio a la palabra, la lectura constituye una agotadora bajada de la palabra al silencio, en cada caso concreto con una modalidad específica de lengua y que convencionalmente denominamos lenguaje poético.

Esa relación oculta entre el poeta y el lector, de la que antes hablaba, es un común denominador entre ambos y, en cierto modo, se manifiesta mediante la relación poema-lectura. Tal relación, intimidad casi, diría yo, debe considerarse bajo un doble aspecto: primero en el plano de la lengua no declarada, después en el plano de la realidad latente. Para activar sin embargo esta doble relación, creando un clima magnético de comunicación, hay que aceptar que poeta y lector tienen análogas experiencias reprimidas en ambos niveles.

Con estos límites, el poema, por medio de la lectura-cognición, podemos hacerlo nuestro, llegamos a reconocer que se parece a nuestro propio discurso (*lógos*), mientras que su silencio nos deja en evidencia.

El significado de la lectura, como acción de reconocimiento del poema (en su nivel lingüístico y empírico), presupone una determinada visión teórica de la poesía -muy bien expuesta en el libro de Vayenás³ sobre Seferis y aplicada a los libros más significativos de este poeta-. El lenguaje poético no es algo autónomo e independiente del lenguaje común, sino una modalidad especial dentro del conjunto de

³ Cap.I, especialmente pp. 90 y ss.

posibilidades del lenguaje común, susceptible de convertirse en su catalizador. Por otra parte, la práctica (experiencia) poética no es una vía de escape del conjunto de la experiencia común. En otras palabras, el artista no es una excepción, ni como persona que intenta expresarse, ni como persona que está viva. Su papel, fundamental, está en relación con esos dos niveles señalados, y su objetivo es, en definitiva, el objetivo oculto de cada persona, desde el instante en que acepta reconocer y enfrentarse a su naturaleza más profunda.

Ahora quisiera detener un momento esta introducción general a los problemas inherentes a la escritura y lectura de la poesía de Seferis e intentar observar, de manera experimental, la relación entre un poema y su lectura con un ejemplo concreto.

He elegido el poema XVI del libro *Leyenda (Μυθιστόρημα)*, correspondiente al nº 35 de mi edición⁴. El lema que sirve de título a esta composición es una cita textual de la *Electra* de Sófocles (v. 694), correspondiente al relato del ayo a Clitemnestra sobre la fingida muerte de su hijo, Orestes, en la carrera de carros en Delfos: *ὄνομα δ' Ὀρέστης, ὡς καὶ τὸ ὄνομα, Ορέστης*. En este poema, creo que Seferis se halla en un punto crucial (e.d. un 'giro' o 'vuelta' = σφειδόνη) en el que su posición respecto a la naturaleza armónica del lenguaje poético se encuentra y concilia con otro valor o significación de ese lenguaje, como es la dramatización, todo ello con la ayuda de recurso al mito. Este poema nos ayuda, de modo paradigmático, a comprender la lectura como un esfuerzo por sumergirse desde la superficie lingüística al fondo de la sensibilidad no verbal. Creo, enfin, que el plano de familiaridad magnética del que hablaba antes es especialmente vigoroso. Veamos el poema:

... ὄνομα δ' Ὀρέστης

Στὴ σφειδόνη, πάλι στὴ σφειδόνη, στὴ σφειδόνη.
πόσοι γύροι, πόσοι αἱμάτινοι κύκλοι, πόσες μαῦρες

⁴ P. BÁDENAS Yorgos Seferis. *Poesía completa*, Madrid, Alianza, 2ª ed. 1989.

σειρές· οί ἄνθρωποι πού μέ κοιτάζουν,
 πού μέ κοιτάζαν ὅταν πάνω στοῦ ἄρμα
 5 σήκωσα τὸ χέρι λαμπρός, κι ἀλάλαξαν.

Οἱ ἀφροὶ τῶν ἀλόγων μέ χτυποῦν, τ' ἄλογα πότε θ' ἀποστασοῦν;
 Τρίζει ὁ ἄξονας, πυρώνει ὁ ἄξονας, πότε ὁ ἄξονας θ' ἀνάψει;
 Πότε θὰ σπάσουν τὰ λουριά, πότε τὰ πέταλα
 θὰ πατήσουν μ' ὄλο τὸ πλάτος πάνω στοῦ χῶμα
 10 πάνω στοῦ μαλακὸ χορτάρι, μέσα στὶς παπαροῦνες ὅπου
 τὴν ἀνοιξη μάζεψες μιὰ μαργαρίτα.
 Ἦταν ὠραία τὰ μάτια σου μὰ δὲν ἤξερες ποῦ νὰ κοιτάξεις
 δὲν ἤξερα ποῦ νὰ κοιτάξω μήτε κι ἐγώ, χωρὶς πατρίδα
 ἐγώ πού μάχομαι ἐδῶ-πέρα, πόσοι γύροι;
 15 καὶ νιώθω τὰ γόνατα νὰ λυγίζουν πάνω στὸν ἄξονα
 πάνω στὶς ρόδες πάνω στὸν ἄγριο στίβο,
 τὰ γόνατα λυγίζουν εὐκόλα σὰν τὸ θέλουν οἱ θεοί,
 κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ ξεφύγει, τί νὰ τὴν κάνεις τὴ δύναμη, δὲν μπορεῖς
 νὰ ξεφύγεις τὴ θάλασσα πού σὲ λίκνισε καὶ πού γυρεῖς
 20 τούτη τὴν ὥρα τῆς ἀμάχης, μέσα στὴν ἀλογίσια ἀνάσα,
 μὲ τὰ καλάμια πού τραγουδοῦσαν τὸ φθινόπωρο σὲ τρόπο λυδικό,
 τὴ θάλασσα πού δὲν μπορεῖς νὰ βρεῖς ὅσο κι ἂν τρέχεις
 ὅσο κι ἂν γυρίζεις μπροστὰ στὶς μαῦρες Εὐμειδῆδες πού βαριοῦνται,
 χωρὶς συχώρεση.

[Μυθιστόρημα ΙΣΤ']

... *y su nombre, Orestes*

¡En la Curva, en la Curva, otra vez en la Curva!
 ¡Cuántas vueltas, cuántos giros sangrientos,
 cuántas filas negras, las gentes que me miran!
 Que me miraban cuando montado en el carro
 5 alcé, resplandeciente, el brazo y me aclamaron.

- La espuma de los caballos me salpica ¿cuándo van a cansarse los caballos?
 Cruje el eje, el eje abrasa ¿cuándo arderá el eje?
 ¿Cuándo se romperán las riendas? ¿cuándo pisarán de lleno la tierra las herraduras
- 10 la blanda hierba entre amapolas, donde tú en primavera recogiste una margarita?
 Tus ojos eran hermosos, pero no sabías donde mirar ni tampoco sabía yo dónde mirar, yo, sin patria, aquí luchando ¿por cuántas vueltas?
- 15 sintiendo flaquear sobre el eje mis rodillas, sobre las ruedas, sobre la pista salvaje.
 Las rodillas flaquean en seguida si los dioses quieren, nadie se escapa, ¿de qué sirve la fuerza? no se puede escapar del mar que te acunó y al que acudes
- 20 en esta hora de lucha en medio del jadear de los caballos, con aquellas cañas que al estilo de Lidia cantaban en otoño al mar que por mucho que corras no hallarás, por más vueltas que des ante las enlutadas Euménides hastiadas ya, sin remisión.

[*Leyenda XVI* = nº 35 PB]

El poema se articula en torno a tres bloques o períodos netamente diferenciados A (vv. 1-5), B (vv. 6-11), C (vv. 12-24). La puntuación -mantenida en lo posible en mi traducción- y la separación tipográfica entre los vv. 5 y 6, contribuyen a mostrar ópticamente (e.d. en función de la lectura) la individualidad manifiesta entre el bloque A, concebido como un prólogo dramático, y el resto del poema. El conjunto mayor en extensión, el bloque C (vv. 12-24), reviste, desde el punto de vista de su contenido y de su propia necesidad de exposición, es decir de lectura o -si se quiere- de ejecución interpretativa, una intención poética unitaria: expresar la idea de un movimiento rítmico de rotación continua. A su vez, existe un segundo nivel de segmentación en este poema y que permite dividirlo en dos períodos: A' (vv. 1- 6) y B' (vv. 7-24), el criterio para esta subdivisión es la diferencia de persona que habla desde el poema, en A' encontramos

1ª pers. del sg., es decir, el propio Orestes; en B' hallamos 2ª pers. del sg., es decir alguien que se refiere o se dirige a Orestes y que puede ser el poeta. No obstante existe una zona algo difusa, deliberadamente ambigua y que sólo la sintaxis esclarece al final del período sintáctico. Me refiero a los vv. 7 y ss. hasta la aparición del verbo en 2ª pers. sg. del aor. (μάζεψες = "recogiste").

En el poema convergen ritmo y escenografía. las palabras "curva" (σφειδόνη), "giros" (γύροι), "círculos" (κύκλοι) de los dos primeros vv. sitúan física y conceptualmente todo el resto de la composición: el estadio, la carrera y, a la vez, la escena del teatro. Es muy curiosa y significativa la utilización de la palabra σφειδόνη, normalmente en griego significa "honda", sólo en griego tardío y bizantino se aplica a la curva del Hipódromo de Constantinopla. Volviendo a la identificación del espacio real y fingido, aquí encontramos también la identificación entre los *dramatis personae* del poema, el auriga (Orestes) y el actor (evocación del ayo pero alusión al propio poeta, Seferis), fundidos en un único elemento de comunicación; el monólogo o *resis*, por utilizar la terminología teatral.

En esta representación simbólica, de carácter dramático, intervienen, y no precisamente como personajes mudos, otras personas, un colectivo, un coro si se quiere, las "gentes que me miran", e.d. el público que aclama (*ἀλαλάξαν*) al corredor, en el bloque A. Mientras que en el bloque C, el lugar de los espectadores ha sido ocupado por las "enlutadas Euménides", las sempiternas diosas de la condena, llenas de hastío por el espectáculo sin salida de esa carrera sin sentido, que son la amargura del exilio y la indefensión ante el destino.

El bloque intermedio, B (vv. 6-11), es como una especie de arco abierto que permite entrar en el poema a ese segundo personaje fantasma que dejará (en el bloque C) al auriga-actor solo consigo mismo, a merced del destino y entregado a la nostalgia de un mar intangible y del que no se escapa:

"... no se puede

escapar del mar que te acunó y al que acudes" (vv. 18-19)

"... al mar que por mucho que corras no hallarás" (v. 22)

Todo viene a indicar que detrás del símbolo del mar y en torno a él se representa la pugna interna del poema y de su protagonista.

El tiempo o los tiempos del poema se incardinan en la acción de una manera peculiar y compleja. En el primer bloque (A, vv. 1-5) predomina un presente ("...gentes que me miran", v. 3) que de inmediato se convierte en pasado ("me aclamaron", v. 5), mediando un imperfecto ("me miraban", v. 4). Es como si ese presente se distanciara deliberadamente, de manera que el protagonista hubiera sido catapultado a un futuro inconcreto desde donde todo lo que está ocurriendo pareciera ya cumplido y cerrado.

En el espacio intermedio (B, vv. 6-11), el presente se convierte en una especie de dramático y angustioso segundero de un reloj: una rápida sucesión de interrogantes preguntan por lo que va a suceder en el momento siguiente

"... .. ¿cuándo arderá el eje?

¿cuándo se romperán las riendas?... .."

es un clímax que prepara para el fatal accidente -consabido- de Orestes, hasta que, súbitamente, la visión de la ruptura esperada, se debilita con la evocación del prado florido ("la blanda hierba entre amapolas" del v. 10). Del presente histórico, actualizador de esa carrera que, en realidad nunca ha existido, sino en la ficción dramática: pretexto del drama sofocleo y del poema seferiano, se pasa a esta especie de huída hacia el pasado. El contraste entre la tensión dramática de la esperada ruptura del eje y las riendas del carro en medio de la pista y la placentera serenidad del campo, marca la transición al tercer bloque compositivo (vv. 12-24).

A partir de esta instantánea relajación del tiempo, con la apertura del último conjunto estructural del poema, se va estableciendo un nuevo eje dramático en torno al cual el tiempo se repliega de nuevo, absorbiendo ahora recuerdos y expectativas, no sólo centrífugas como al principio, sino centrípetas. Este eje está ahora representado por la imagen del mar. Escenografía, ritmos, personajes y tiempos del poema

se apoyan en un acompañamiento musical, los elementos básicos se distribuyen en las tres partes que hemos señalado.

En el primer bloque, el tono es externamente triunfal, exultante ("me aclamaron", ἀλάλαξαν, v. 5), pero internamente ominoso ("cuántas filas negras", πόσες μαῦρες σειρές, vv. 2-3). Las miradas del público, la mano del auriga que se alza triunfante, el griterío de los espectadores componen una escena de triunfo, esconden la sangre y la oscuridad, tanto por anticipación del accidente, como por el referente poético latente: una muerte fingida para vengar otra real.

Esta doble posibilidad de que el movimiento cíclico de la carrera se convierta en una pausa de alivio o en una ruptura mortal, configura el tono dominante del segundo bloque compositivo. El resultado es una ansiedad que no sabemos si va a desembocar en fortuna o amenaza. La tensión se relaja momentáneamente en un excursus lírico y que, a su vez, deriva vagamente hacia un terreno casi amoroso.

Pero este tono lírico se interrumpe al comienzo del tercer bloque como una tentativa fallida. La posible o, mejor, intuitiva relación de belleza y amor que cabría encontrar se frustra. Del primitivo triunfo exultante ya no queda sino la lucha solitaria de un exiliado que desemboca en un agotamiento consentido por los dioses. El tono dominante se convierte ahora en un elemento pasivo y de reflexión: el mar, entendido como principio y fin de una búsqueda cíclica. "El mar que te acunó y al que acudes" (τῆ θάλασσα ποῦ σὲ λίκνισε καὶ ποῦ γυρεύεις, v. 19) produce una canción que parece conducir de la esperanza por la redención a la atracción de un vacío cíclico para absorber al protagonista y que, sin embargo, se le niega. La carrera continúa así sin ningún objeto. ¿Cuál será el final? Por lo pronto, ciertamente sólo quedan la culpabilidad del actor y el tedio de las Euménides que renuncian a desempeñar el papel que les asigna el mito.

Podríamos concluir aquí la lectura si el poema, con sus dos evidentes referencias, no nos retrotrajera a su doble escenario. Ya he indicado antes que este poema de Seferis contrasta y concilia el punto de vista de su autor sobre la naturaleza musical del lenguaje poético y del dramático. Este emparejamiento musical y teatral se marca en el

poema con dos referencias evidentes: una, de una obra musical determinada y la otra, una determinada escena de una antigua tragedia.

La referencia musical que hallamos en el v. 21 ("con aquellas cañas que al estilo de Lidia cantaban en otoño..."), με τὰ καλάμια ποῦ τραγουδοῦσαν τὸ φθινόπωρο σὲ τρόπο λυδικό... alude a un cuarteto de cuerda de Beethoven, el nº 15 en la menor, *opus* 132, denominado *Canzona di ringraziamento*; el *molto adagio* lleva, del puño y letra de Beethoven, la siguiente indicación: *Heiliger Dankgesang eines genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart* ("Canción sacra, al modo lidio, de acción de gracias a Dios por una curación"). Beethoven compuso este cuarteto en 1824, cuando contaba cincuenta y cuatro años, tres antes de morir y después de haber pasado una grave enfermedad. Seferis, en las páginas de su *Diario*⁵, correspondientes al 28 de Mayo de 1932, cuando se hallaba en Londres, es quien nos da todos estos detalles y añade de manera significativa:

"he conocido a muchos expertos en música, pero no he encontrado a ninguno que me dijera nunca cómo había expresado Beethoven de manera tan palpable la madurez del hombre ante la muerte, la liberación de la muerte de modo tan humano".

No soy la persona adecuada para ahondar en el análisis de esta referencia musical. Pero, en cualquier caso, del comentario personal de Seferis al mencionado cuarteto de Beethoven, se desprende que el poema que nos ocupa, se relaciona con la muerte y cuenta quizá con una probable salvación que no llega, según se desprende de la conclusión. ¿Señal de inmadurez del héroe y del protagonista de la carrera seferiana? No lo sabemos. ¡Hay tantos elementos que informan musicalmente a este poema que, además, es un estudio de la muerte!

El exergo del poema "... y su nombre Orestes" y la explícita referencia final a las Euménides son dos elementos clarísimos de la evocación de lo que significa el mito de los Atridas y, en particular, el tema de la sangre que lava la sangre, es decir, la figura de Orestes y su destino. El

⁵ SEFERIS *Μέρες Β'*, Atenas, Icaros 1984, p.67.

lema o exergo remite, como dije, a la *resis* del ayo de Orestes en la *Electra* de Sófocles (vv. 680-763). Veamos la versión del Prof. Luis Gil⁶:

"Todo lo explicaré, pues para esto fui enviado. Llegóse aquél a Delfos, la prez común de la Hélade, por el aliciente de los premios de las competiciones, y tan pronto como oyó anunciar al pregonero en alta voz la carrera pedestre, primera prueba que se disputaba, *bajó resplandeciente* a la arena, produciendo admiración en todos los presentes. Y alcanzando *la meta de la pista* con ligereza igual a su arrogante aspecto, salió de ella con el muypreciado honor de la victoria. Mas no sé cómo entre tantos triunfos y proezas de hombre semejante podría sólo narrar una parte. Que te baste saber esto tan sólo: de cuantas pruebas anunciaron los árbitros llevóse la victoria y el público lo tenía por feliz, tantas veces como el heraldo proclamaba el nombre de Argos, su patria, *su nombre, Orestes*, y el de Agamenón, su padre, el que antaño reunió el ilustre ejército de la Hélade. Así iban las cosas. *Mas cuando un dios envía la desgracia, ni aun estando en plenitud de fuerzas se puede escapar de ella.* Otro día, cuando al levantarse el sol se celebraba la rauda carrera de carros, entró aquél en lid con los muchos aurigas. Era el uno aqueo, el otro de Esparta; dos conductores de carros uncidos había de Libia; era el quinto entre ellos Orestes, con yeguas de Tesalia; el sexto de Etolia, con potras alazanas; el séptimo un magnesio; el octavo, con un tronco blanco, un natural de Enania; el noveno de Atenas, ciudad por los dioses fundada, y otro de Beocia había que ocupaba el décimo vehículo. Colocáronse en los puestos que a sorteo les habían asignado a ellos y a sus carros los jueces nombrados al efecto, y se lanzaron a la señal de la trompeta de bronce. Al tiempo que animaban con sus voces a los corceles, agitaban las riendas con sus manos, *y toda la pista se llenó del estrépito de los resonantes carros.* Elevábase el polvo a lo alto. Y todos, en masa, mezclados unos con otros, no escatimaban el látigo, con la intención de sobrepasar los bujes de los carros y los corceles relinchantes de sus contrarios. Por sus espaldas, el igual que

⁶ SÓFOCLES *Antígona, Edipo rey, Electra*, trad. de L. GIL, Madrid, Ed. Guadarrama, 1969, pp. 239-240. Los subrayados indicando los pasajes que informan el poema de Seferis son míos.

por las ruedas en su rodar incesante, caía, *cubierto de espuma, el huelgo de los caballos*. Orestes, *ciñéndose a la estela de la meta, le arrimaba demasiado en cada vuelta el cubo de la rueda*, mientras soltaba rienda al caballo de tiro de la derecha y sofrenaba al que estaba junto a aquélla. En un principio todos los carros mantuviéronse en pie, pero después, cuando estaban terminando la sexta vuelta e iban a empezar la séptima, los caballos del eniano, desbocados, echándose hacia un lado, van a chocar de frente contra el carro de Barce. Y a partir de ese momento, y por el mismo accidente, *chocaron unos con otros y se destrozaron*, quedando cubierto por entero el llano de Crisa de fragmentos de carros. Dándose cuenta de ello, el diestro conductor de Atenas echóse a un lado y se detuvo, dejando pasar de largo por el centro de la pista el aluvión confuso de carros. En último lugar conducía Orestes, que había dejado rezagadas sus potras, con la confianza de ganar en el final de la carrera. Mas cuando vio que sólo quedaba aquél, haciendo restallar un seco chasquido junto a las orejas de sus impetuosas potras, se puso a perseguirlo. Uno y otro corrían con sus troncos igualados: ora el uno, ora el otro, lograban sobresalir con su cabeza de los carros. Las demás vueltas las había dado el infeliz a salvo, manteniéndose en pie tanto él como su carro; pero, por último, *suelta la rienda izquierda* al caballo al doblar éste la meta y choca sin darse cuenta con el borde de la estela. *Rompió en dos el buje del eje y cayó por encima de la baranda del carro, enredándose en las bien cortadas riendas*, y mientras cae al suelo, sus potras se desmandan hacia el centro de la pista. Cuando la muchedumbre lo vio caído del carro, *lanzó un grito de compasión* por el joven, que tales proezas había realizado y tan desdichado fin alcanzaba; a ratos era arrastrado por el suelo, y otras veces se le veía con las piernas en alto, hasta que los conductores, deteniendo a duras penas la carrera de sus caballos, lo desataron tan cubierto de sangre que, al verlo, ninguno de sus amigos hubiera podido reconocer su cuerpo desgraciado. Acto seguido, lo quemaron en una pira, y unos hombres de la Fócide, designados para ello, en una pequeña urna de bronce traen su gran cuerpo reducido a tristes cenizas, a fin de que obtenga sepultura en la tierra de sus padres. Tal es lo sucedido, que si es doloroso de contar, para cuantos lo vieron, como yo, ha sido la mayor de las desgracias que en su vida han contemplado."

El primer elemento de correspondencia entre el poema de Seferis y el relato del personaje del ayo, en el drama de Sófocles son las expresiones coincidentes de ambos textos, unas veces citas textuales, otras paráfrasis:

Σófocles	Seferis
εἰσῆλθε λαμπρός (685) τὰ τέρματα (686), σχάτη στήλη (720)	σήκωσα τό χέρι λαμπρός (5) στή σφενδόνη, στή σφενδόνη (1)
ὄνομα δ' Ὀρέστης (694) ...ὅταν δέ τις θεῶν βλάβπη, δύναι' ἄν ἰσχύων φυγεῖν (696-7)	ὄνομα δ' Ὀρέστης (λεμα) ...σάν τὸ θέλουν οἱ θεοί, κανεῖς δὲν μπορεῖ νὰ ξεφύγει, τί νὰ τὴν κάνεις τὴ δύναμη (17-18)
... ἐν δὲ πᾶς ἐμεστῶθη δρόμος κτύπου κροτητῶν ἀρμάτων (713-4)	... τὰ πέταλα θα πατήσουν μ' ὄλο τὸ πλάτος πάνω στὸ χῶμα (8-9)
ἤφριζον, εἰσέβαλλον ἵππικαὶ πνοαί (719)	οἱ ἀφροὶ τῶν ἀλόγων μὲ χτυποῦν (6)
ἔχριμπετ' αἰεὶ σύριγγα (712) ἔθραυσε δ' ἄξονος ... σὺν δ' ἐλίσσεται τμητοῖς ἱμάσι (745-747)	τρίζει ὁ ἄξονας, πυρώνει ὁ ἄξονας (7) πότε ὁ ἄξονας θ' ἀνάψει; πότε θὰ σπάσουν τὰ λουριά; (7-8)
στρατὸς ... ἀνωλόλυξε τὸν νεανίαν (749-750)	οἱ ἄνθρωποι ... ἀλάλαξαν (3-5)

No hay pues ninguna duda de que Seferis compone su poema siguiendo muy de cerca el texto de Sófocles. Sin embargo, existe una diferencia sustancial entre la escena sofoclea (que sirve de paradigma literario y mítico a la vez) y la re-escritura seferiana. En Sófocles, la carrera en la que pierde la vida Orestes es ficticia, sirve de pretexto para tranquilizar la mala conciencia de Clitemnestra, instigadora del asesinato de su esposo Agamenón y temerosa de la venganza que pudiera ejecutar un día Orestes, por otro lado, la verdadera destinataria de estas palabras es Electra, que escucha la narración del ayo, y

determina comprometerse definitivamente con la venganza contra su madre. En suma, la intención de la resis es preparar el inminente matricidio vengador. En Seferis, sin embargo, esta escenificación se presenta como real. El Orestes seferiano vive el ficticio certamen sofocleo como real y presagia el crimen que habrá de cometer. Se puede decir que incluso lo provoca y lo desea, quizá ante obligación ineludible que le ha sido impuesta por la tradición mítica: el designio de Apolo para dar muerte a su madre y al adúltero Egisto y vengar así el asesinato de Agamenón.

Esta conversión de la escena fingida en real es el logro de Seferis y una manera de trasladar el mito de Orestes a nuestra época, a nuestra ética y a nuestra problemática. El Orestes de Seferis, un hombre solitario, un exiliado, se encuentra atrapado en una carrera cíclica, que en su primera fase le ofrece el triunfo, en una segunda le augura la muerte y que, al final, lo conduce al matricidio ineludible. He señalado antes, cuando hacía el bosquejo formal de este poema, que la parte más emotiva y también la más decisiva se halla en el punto en que se lanza el tema del mar (v. 22). Su aparición aquí no es en absoluto casual. Seferis nos conduce con dicho tema a la *Oresteia* de Esquilo donde, en el *Agamenón*, el mar aparece estrechamente vinculado a la sutil venganza de Clitemnestra. Recuérdese que Clitemnestra, cuando recibe a su esposo, le tiende una alfombra de púrpura, el fruto más preciado del mar y exclama:

ἔστιν θάλασσα, τίς δέ νιν κατασβέσει; (958)

ahí está el mar ¿y quién podrá agotarlo?

versos que, traducidos literalmente, Seferis los recoge en el poema *Andrómeda* (nº 39), correspondiente también a su libro *Leyenda*:

τὴ θάλασσα τὴ θάλασσα, ποιὸς θὰ μπόρεσει νὰ τὴν ἐξαντλήσει;

Metáfora alusiva al odio y el rencor inagotable que profesa a Agamenón y al que además hará morir preso en una red. Todo ello es igualmente una manera de cumplirse en la persona de Agamenón la maldición que afectó a los griegos en su regreso de Troya.

En nuestro poema el mar es simultáneamente la cuna y el refugio final de Orestes: matriz y fuerza de atracción hacia la muerte. Orestes no puede escapar del mar, en tanto que lugar de muerte, ni tampoco reencontrar en él el reposo. El mar es inagotable en el sentido de que contiene el nacimiento y la muerte, igual que Clitemnestra, madre y asesina a un mismo tiempo. La reconciliación con ella, tras dar muerte sólo a Egisto -lo que en realidad había sido el mandato délfico-, habría sido una solución, pero el Orestes de Seferis no está aún maduro para esa reconciliación, como Hamlet.

Hasta aquí es donde, creo, nos permite llegar el lenguaje poético con su bagaje actual y los elementos del mito. En adelante deberíamos establecer la relación del poeta con su lector, es decir si debe leerse como una biografía poética o como una historia poética. Cuando Seferis escribe *Μυθιστόρημα* se encuentra en Inglaterra, sin patria (recuérdese que la catástrofe de Esmirna, 1922, estaba aún cercana), con la visión y el miedo de una mar-patria de la que no puede -mentalmente- huir y a la que tampoco puede recuperar. La conclusión es este torbellino cíclico, el agotamiento, el deseo de morir, el sentimiento de culpabilidad, el hastío "sin remisión"⁷. Detrás de la figura, de la máscara en términos teatrales, de Orestes está la aciaga expedición a Asia Menor y la subsiguiente catástrofe (1922-3). Recuerdo en el que el mar toma una significación histórica y geográfica de la tierra natal perdida para siempre. La lectura lleva forzosamente a un callejón sin salida o, lo que es igual, llega a un límite más allá del cual el lenguaje ya no sirve y el sentimiento reclama lo que le pertenece.

En cualquier caso, para que se vean las diversas raíces de que puede alimentarse el lenguaje de un poema, voy a presentar otros dos poemas de Seferis: uno, *Hidra*, pertenece también a *Leyenda* (XIII, nº 32) y el otro, *Miércoles* (nº 84), a las *Notas a una semana*, correspondientes al libro *Cuaderno de Ejercicios I*. En ambos ejemplos, vuelven a aparecer los temas básicos del poema *Y su nombre, Orestes*, pero en un marco completamente distinto aunque conservando el mismo valor y significado.

⁷ Cf. el último verso del poema de Seferis sobre Orestes, donde las Euménides "βαριούνται χωρίς συχώρηση".

ΥΔΡΑ

Δελφίνια φλάμπουρα καὶ καιονιές.

Τὸ πέλαγο τόσο πικρὸ γιὰ τὴν ψυχὴ σου κάποτε,
σὴκωνε τὰ πολύχρωμα κι ἀστραφτερὰ καράβια
λύγιζε, τὰ κλυδώνιζε κι ὅλο μαβὶ μ' ἄσπρα φτερά,
5 τόσο πικρὸ γιὰ τὴν ψυχὴ σου κάποτε
τώρα γεμάτο χρώματα στὸν ἥλιο.

Ἄσπρα πανιὰ καὶ φῶς καὶ τὰ κουπιὰ τὰ ὑγρά
χτυποῦσαν μὲ ρυθμὸ τυμπάνου ἕνα ἡμερωμένο κύμα.

Θὰ ἦταν ὠραῖα τὰ μάτια σου νὰ κοίταζαν
10 θὰ ἦταν λαμπρὰ τὰ χέρια σου ν' ἀπλώνονταν
θὰ ἦταν σὰν ἄλλοτε ζωηρὰ τὰ χεῖλια σου
μπρὸς σ' ἕνα τέτοιο θάμα·
τὸ γύρευες

τί γύρευες μπροστὰ στὴ στάχτη
ἢ μέσα στὴ βροχὴ στὴν καταχνιὰ στὸν ἄνεμο,
15 τὴν ὥρα ἀκόμη ποὺ χαλάρωναν τὰ φῶτα
κι ἡ πολιτεία βύθιζε κι ἀπὸ τὶς πλάκες
σοῦ ἔδειχνε τὴν καρδιά του ὁ Ναζωραῖος,
τί γύρευες; γιατί δὲν ἔρχεσαι; τί γύρευες;

Hidra

Delfines, gallardetes y cañonazos.

El mar, tan amargo una vez para tu alma,
alzaba los barcos multicolores y relampagueantes,
los mecía y bandeaba, todo era azul con alas blancas.

5 Tan amargo una vez para tu alma
reboza de colores al sol.

Velas blancas, luz y húmedos remos
percutían a ritmo de timbal las mansas olas.

- 20 γράφουνε κύκλους πού στενεύουν ὅσο πετᾶνε
 ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο στὸν ἄνθρωπο, στὸν ἄλλον ἄνθρωπο
 κανεῖς δὲν ξεφεύγει
 κι ἡ ζωὴ εἶναι πλούσια γιατί εἴμαστε πολλοὶ
 κι ὅλοι μας ἴδιοι
- 25 κι ἡ ζωὴ εἶναι πλούσια γιατί βρήκαμε τελειοποιημένα
 μηχανήματα
 ὅταν οἱ αἰσθήσεις παρακμάζουν.
 Ἄδέρφια, μοιραστήκαμε τὸ ψωμὶ καὶ τὸν πόνο.
 Κανένας δὲν πεινᾷ, δὲν ὑποφέρει πιά κανένας
 κι ἔχουμε ὅλοι μας τὸ ἴδιο ἀνάστημα. Κοιτάχτε μας!
- 30 Σᾶς κοιτάζουμε. Κι ἐμεῖς! Κι ἐμεῖς! Κι ἐμεῖς!
 Δὲν εἶναι τίποτε παραπέρα.
 — Ὅμως τῆ θάλασσα
 δὲν ξέρω νὰ τὴν ἔχουν ἐξαντλήσει.

[Σημειώσεις γιὰ μία ἑβδομάδα]

MIÉRCOLES
ad uigilias albas

- ¿Por qué no anochece?
 - Mira si quieres, por algún lado saldrá la luna nueva.
 - Todos miran qué vas a hacer
 y tú miras a la gente que te mira.
- 5 Las miradas describen un círculo angosto
 imposible de romper.
 Si alguien naciera el círculo crecería
 si alguien muriera el círculo menguaría
 pero tan poco y para tan poco.
- 10 Los otros cuatro sentidos también siguen la misma geometría.
 Si amáramos se rompería el círculo,
 cerraríamos los párpados un instante.
 Pero no podemos amar.
- 15 Eran hermosos tus ojos pero no sabían dónde mirar
 y cuando dijiste que nos fuéramos porque empezaba a
 oscurecer

- te volviste y miraste a mis ojos, entonces un murciélago
 echó a volar describiendo triángulos...
 El gramófono ha vuelto a empezar.
 Nuestros propios murciélagos ahora
 20 describen círculos que se estrechan a medida que vuelan
 de una persona a otra, nadie esquiva
 a otra persona.
 La vida es rica porque somos muchos
 y todos los mismos.
 25 La vida es rica porque hemos encontrado máquinas perfectas
 cuando nuestros sentidos pierden su vigor.
 ¡Hermanos, hemos repartido el pan y la fatiga!
 Nadie tiene hambre, nadie aguanta más
 y somos todos de la misma talla. ¡Miradnos!
 30 Os estamos mirando. ¡Y nosotros! ¡Y nosotros! ¡Y nosotros!
 No hay nada más allá
 - Sin embargo, a la mar
 no sé que la hayan vaciado.

[Notas de una semana = nº 84 PB]

No es ahora posible hacer una detallada lectura de ambos poemas comparándolos con el que examinamos al principio sobre Orestes. Sin embargo, sí son obligadas algunas observaciones para apreciar hasta qué punto poemas como *Hidra* y *Miércoles* se hallan claramente vinculados con el de Orestes.

Hidra, dentro de la economía de *Leyenda* (*Μυθιστόρημα*) corresponde a aquellos poemas cuyo tono fuertemente subjetivo (sin rastro de referentes históricos o míticos) informa y colma la composición, dotándolos de ese carácter narrativo. En buena medida, el poema *Orestes*, aun con sus referencias al mito, pertenece también a esta tónica. Desde este punto de vista el contraste de temas similares o análogos en dos poemas del mismo libro, *Leyenda*, pero pertenecientes a distintas categorías, cobra especial significación.

Veamos algunos ejemplos: *Hidra* (v. 9)

θά ἦταν ὠραῖα τὰ μάτια σου νά κοιτάζαν
hermosos serían tus ojos si miraran

corresponde casi literalmente a *Orestes* (v. 12)

ἦταν ὠραῖα τὰ μάτια σου μά δέν ἤξερες ποῦ νά κοιτάξεις
tus ojos eran hermosos, pero no sabían dónde mirar.

Existen también otras similitudes y analogías latentes entre ambos poemas. Así, el verbo γύρευες ("buscabas"), que con su repetición configura la segunda parte de *Hidra*, corresponde al γυρεύεις ("buscas") del v. 19 de *Orestes*. Por otra parte, el verbo "buscar" (γυρεύω), en sus diversas variantes morfológicas, constituye el elemento articulador de todo el libro de *Μυθιστόρημα*. Obsérvese que al γύρευες de *Hidra* (dos veces consecutivas en los vv. 13 y otras dos en el 18) le corresponde γυρεύεις (v. 19), el sustantivo en plural, γύροι (v. 2) y el verbo γυρίζεις (v. 23) del poema de *Orestes*. Esto sólo podemos apreciarlo, claro está, en el original, ya que esas palabras corresponden a la misma raíz, desgraciadamente este importante matiz se desdibuja, por fuerza, en la traducción ("buscas", "vueltas", y "dar vueltas").

El desdoblamiento del sujeto poético de *Hidra* entre la luminosa y gloriosa isla del golfo Sarónico y la gris y sucia ciudad norteña de Cardiff⁸ donde Seferis representa el correlato de un exilio buscado que contrasta con su patria perdida. Ese desdoblamiento es análogo a la vacilación de *Orestes* entre su participación en una carrera suicida en Delfos y su deber hacia el lejano seno marino, es decir, materno. Por último, el ficticio tono sensual de los vv. 9-13 de *Hidra* tiene un paralelo con la evocación lírica que interrumpe brevemente el sujeto poético de *Orestes* (vv. 12-13).

El otro poema, *Miércoles*, corresponde, dentro de la colección *Cuaderno de Ejercicios I*, al libro *Notas para una semana*, fechado por el

⁸ Nos lo explica SEFERIS en sus Ensayos (Δοκίμίες, Atenas, Icaros, 1981 vol. I, p. 47) cuando el autor alude a su paseo con el poeta y marino D.I. Andonú por las calles de esa ciudad galesa y encuentra unos grafitos con imágenes de Cristo, sirenas y otros motivos populares dibujados con tiza de colores en las aceras.

autor en 1933, es decir nos hallamos en el período en que Seferis está gestando *Μυθιστόρημα*, lo cual nos permite ver las analogías y semejanzas con *Orestes*, sirve casi como una guía para su lectura. Detengámonos en algunos ejemplos significativos:

El eje de *Miércoles* se establece entre el verbo "mirar" (κοιτάζω), que aparece reiteradas veces (vv. 2, 3, 4 [2 veces], 14, 29, 30), y la palabra "círculos" (κύκλος) que encontramos en los vv. 5, 7, 8, 11, 20), de manera análoga a las mismas palabras-tema que articulan el conjunto del poema *Orestes* (cf. vv. 3, 4, 12, 13, para κοιτάζω y vv. 1, 23 para γύρος y 19 y 23 para γυρεύω y γυρίζω respectivamente y que funcionan como sinónimos de κύκλος).

Aún son más las similitudes formales y conceptuales, p.e. el tema de la huida imposible:

κανείς δὲν μπορεῖ νὰ ξεφύγει (*Miércoles* v. 22)

κανείς δὲν μπορεῖ νὰ ξεφύγει...δὲν μπορεῖς νὰ ξεφύγεις τὴ θάλασσα (*Orestes* vv. 8-19)

Un mismo verso se repite, con igual valor demarcativo, entre partes diferentes del respectivo poema, manteniendo además un solecismo en griego -cambio de sujeto- y que yo no he mantenido en mi traducción, por no ser significativo:

Ἦταν ὥραϊα τὰ μάτια σου μὰ δὲν ἤξερες ποῦ νὰ κοιτάξεις (*Miércoles* v. 14)

idéntico al v. 12 de *Orestes*, con la sola diferencia de que aquí se usa el subjuntivo de aoristo (νὰ κοιτάξεις) y allí el de presente.

El final de *Miércoles*, cargado de amenaza pero también de cierto consuelo ("Sin embargo a la mar / no sé que la hayan vaciado"), nos devuelve a la identificación entre la Clitemnestra esquilea con el mar de Seferis y nos permite descifrar el tema del mar, sólo implícito en el poema de *Orestes*, lo que corrobora la lectura, o sea la interpretación, que antes he propuesto.

La explícita declaración poética de los vv. 11-13 de *Miércoles*:

Si amáramos se rompería el círculo,
cerraríamos los párpados un instante.
Pero no podemos amar.

nos ayuda a completar el vacío que deja el tema del amor frustrado en los vv. 10-13 de *Orestes*. Nuestra reflexión sobre *póiesis* y poesía creo que puede concluir aquí. El poema que nos ha servido de pretexto para profundizar un poco en los problemas de escritura y lectura de un texto poético, espero que hayan permitido comprender hasta qué punto un autor establece una complicidad deliberada con otras piezas de su producción.

