

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Tradición clásica y literatura griega moderna

La escultura griega antigua en la poesía de Kavafis

Ángel Martínez Malaxetxebarria

Grado en Filología Clásica

Curso académico 2018-2019

Tutora: Idoia Mamolar Sánchez

Departamento de Estudios Clásicos

Universidad del País Vasco (UPV) / Euskal Herriko Unibertsitatea (EHU)
Facultad de Letras
Vitoria-Gasteiz

Alrededores de la casa, del centro, del barrio
que estoy viendo y por donde paseo, años y años.

Os he creado en la alegría y en las penas:
con tantas circunstancias, con tantas cosas.

Y enteros, para mí, en sentimientos os habéis transformado.

En el mismo espacio, K. P. Kavafis

RESUMEN

Este trabajo analiza la relación entre la escultura griega antigua y la poesía de Kavafis. Para realizarlo ha sido de gran ayuda la lectura del libro *The Power of Pygmalion* (2007), de Liana Giannakopoulou, que trata sobre la escultura griega antigua en la poesía griega moderna y dedica un extenso capítulo a la obra poética de nuestro autor. El trabajo que presentamos examina más concretamente de qué manera utiliza Kavafis la escultura en su poesía y qué significados adquiere.

En primer lugar, repasaremos muy brevemente la trayectoria de la línea de investigación que estudia las relaciones entre escultura y poesía. A continuación, enmarcaremos al autor y su obra para poder comprender mejor la presencia que la escultura tiene en sus poemas y el uso que Kavafis hace de ella. Ponemos especial énfasis en aspectos como su actitud hacia la política del momento, su estrecha relación con la historia y su orientación sexual; pues todos estos aspectos tienen una gran influencia en su poesía.

Después, analizaremos los diferentes tipos de acercamiento que se pueden dar entre poesía y escultura. Más allá de la conocida écfrasis, existen otras formas de conectar la escultura y la poesía, las cuales pueden ayudarnos a arrojar luz sobre la poética de un autor particular, como sucede con Kavafis en este caso. Seguidamente abordaremos cómo se desarrolla tal relación en su obra poética, en la que las estatuas no son propiamente un símbolo de la tradición o de la identidad nacional; ni sirven para expresar de qué manera el poeta se sitúa ante la herencia clásica, como sí ocurre con otros autores. Las estatuas en Kavafis destacan fundamentalmente por sus propiedades estéticas y eróticas, y arrojan luz sobre la relación del poeta con su propio arte.

Finalmente, analizaremos dos poemas en los que se advierten muchas de las características que se habrán ido mentando a lo largo del trabajo. Poemas que ilustran aspectos significativos de la presencia de la escultura griega antigua en Kavafis y de los usos que el poeta hace de ella. La traducción de ambos poemas que se ofrece en el TFG es nuestra.

Índice

1. Tradición clásica y literatura griega moderna	4
2. Kavafis y su obra	4
3. La relación entre la escultura antigua y la poesía. Dos artes en contacto	9
4. La escultura griega antigua en la poesía de Kavafis	12
5. <i>Artesano de cráteras y Tumba de Eurión</i>	17
Conclusiones	28
Bibliografía	29

1. Tradición clásica y literatura griega moderna

Este trabajo se inserta en el campo de estudio de la denominada tradición clásica, entendida como el diálogo que la cultura clásica establece con autores posteriores. Autores que recrean, reinterpretan y actualizan la cultura clásica concediéndole nueva vida. En este caso nos centraremos en el papel de la escultura griega antigua en la poesía griega moderna, particularmente en Kavafis.

El estudio de la influencia de la escultura griega antigua en la poesía moderna no es una práctica nueva, si bien no disfruta tampoco de una longeva tradición. Son varios los trabajos del siglo XX que estudian dicha influencia, y muchos de ellos se centran particularmente en el influjo de la escultura en la poesía del siglo XVIII, es decir, durante el Romanticismo. Podríamos aportar como ejemplo el libro de Stephen A. Larrabee (1943)¹ sobre la relación entre la escultura y la poesía inglesa en ese período. Asimismo, son varios los autores que han estudiado las éfrasis de esculturas en poesía. Caso, por ejemplo, de James Heffernan², quien trata la escultura en los poemas de Byron, Keats y Shelley; John Hollander³, quien analiza poemas del siglo XV al XX; o de Grant F. Scott⁴, quien trata la poesía de Keats. Por lo que se refiere a la antigüedad clásica, Webster⁵ analiza la presencia de varias obras de arte en Teócrito, Calímaco, Herodas y otros autores helenísticos. En lo que respecta a nuestra época, el libro de Giannakopoulou⁶ es pionero, dado que nunca antes se había estudiado la influencia de la escultura griega antigua en un conjunto de poetas griegos modernos.

2. Kavafis y su obra

Si queremos alcanzar una buena comprensión de la poesía de Kavafis y del modo en que la escultura aparece en ella, conviene conocer ciertos aspectos del alejandrino, que ayudan a entender su poesía y qué tipo de artista era. Para ello nos hemos valido principalmente de la detallada biografía de Kavafis realizada por Robert Liddell⁷ y del

¹ LARRABEE, S. (1943).

² HEFFERNAN, J. (1993).

³ HOLLANDER, J. (1995).

⁴ SCOTT, G. (1994).

⁵ WEBSTER, T. B. L. (1964).

⁶ GIANNAKOPOULOU, L. (2007).

⁷ LIDDELL, R. (2004).

libro de Beaton sobre Literatura griega moderna⁸.

Konstantinos P. Kavafis es una de las figuras más importantes de la poesía moderna y sin duda el poeta griego del siglo XX más célebre. Nació en Alejandría el 29 de abril de 1863 y murió, allí también, en 1933 el día que cumplía setenta años.

Su madre provenía de una familia aristocrática de Constantinopla, y su padre era un importante comerciante de trigo y algodón en Alejandría, por lo que su familia se encontraba entre las de la clase alta de la comunidad griega de Alejandría. En 1870 su padre falleció, dejando una pequeña herencia. Poco después, su madre se trasladó con sus hijos a Inglaterra, donde estaba la sede original de la empresa familiar. La familia entera tenía la nacionalidad inglesa gracias a su padre, quien la pidió en 1850 a raíz de la empresa que fundó en 1849 en Inglaterra junto con su hermano, el tío del poeta. Konstantinos y sus hermanos más pequeños fueron a una escuela inglesa, donde estudiaron hasta 1877, cuando la quiebra de la empresa, debida a la mala gestión de los hermanos más mayores les llevó a embarcarse de nuevo rumbo a Alejandría. Esta prolongada estancia en Inglaterra durante su infancia y adolescencia, así como la educación inglesa que recibió, ayudan a entender el vasto conocimiento que tenía Kavafis de la lengua inglesa y el ligero acento inglés que se le atribuye⁹.

Unos años después la familia se trasladó a Constantinopla a causa del bombardeo de Alejandría de 1882 a manos de la flota inglesa. Durante su estancia de tres años en Constantinopla, cuenta Kavafis a Malanos (conocido literato y crítico de poesía griega moderna del siglo XX), que estuvo viviendo entre la casa de su abuelo —en el estrecho del Bósforo, al norte de Constantinopla— y la de su tía, situada en la misma ciudad. La fría relación entre su madre y su tía le permitía «pasar una noche fuera sin que sus movimientos fueran controlados»¹⁰. Fue en esta ciudad donde Kavafis experimentó por vez primera la libertad, descubriendo su orientación sexual. También fue Constantinopla el lugar que inspiró sus primeros poemas. Después de su regreso a Alejandría en 1885, Kavafis apenas dejó esa ciudad, salvo para realizar algunos viajes puntuales, sobre todo a Atenas¹¹.

Muchos de los llamados poemas históricos de Kavafis, los cuales se enmarcan en el Oriente Próximo entre la muerte de Alejandro Magno, en el 323 a.C., y la caída de

⁸ BEATON, R. (1994).

⁹ LIDDELL, R. (2004): 28-45.

¹⁰ LIDDELL, R. (2004): 47.

¹¹ LIDDELL, R. (2004): 45-61.

Constantinopla, el 29 de mayo de 1453¹², están relacionados de un modo u otro con Alejandría. No son pocos los que tratan sobre los Ptolomeos, dinastía sucesora de Alejandro Magno, que ejercía el poder sobre el Egipto helenístico, y cuya capital era la futura ciudad del poeta. Como dice Beaton¹³, normalmente los personajes de los poemas de Kavafis no son griegos de Grecia, sino de alguna ciudad cosmopolita del Mediterráneo Oriental, y el trasfondo racial o cultural de estos personajes es mixto. Kavafis vivía en la periferia del mundo griego, en Alejandría, ciudad que, si bien fue una importante ciudad helenística, no entra en lo que hoy son las fronteras de la Grecia moderna, sino que pertenece al Estado egipcio. Grecia se liberó del dominio otomano a principios del siglo XIX, tras la Guerra de Independencia (1821-1830), por lo que a finales del siglo XIX era aún un Estado joven con muchas cuestiones por resolver.

Al vivir en la periferia del mundo heleno, Kavafis no se involucró con su poesía en los asuntos del nuevo Estado griego, y cuando surgía alguna problemática, no tomaba parte por ningún bando. En este sentido se diferencia de muchos poetas contemporáneos, como Palamás (uno de los poetas griegos más importantes de finales del siglo XIX y principios del XX), que, al vivir en la misma Atenas o territorios de Grecia más cercanos a la capital, escondían en sus poemas con mayor o menor sutileza juicios de valor sobre la política del momento. De hecho, la posición de Kavafis era diametralmente opuesta; según Sareyannis (botánico amigo del poeta y autor de un libro sobre Kavafis), no le gustaba que sus poemas se relacionasen con sucesos de la actualidad¹⁴.

Esta distancia, tanto geográfica como social, entre la cosmopolita ciudad de Alejandría y el nuevo Estado griego y la Atenas del momento, hizo que, como dice el escritor inglés E. M. Forster, quién estableció amistad con Kavafis durante un viaje a Alejandría¹⁵: «Grecia no fuera para él [Kavafis] algo como un territorio, antes bien la influencia que ha emanado de su raza a través de los tiempos». Para Kavafis, ser griego dependía del conocimiento de la lengua griega y de compartir una serie de valores, sobre todo estéticos, que a lo largo de los siglos se habían extendido más allá de los límites de la Grecia clásica¹⁶.

Esta actitud se observa también en el ámbito lingüístico, dado que Kavafis no era

¹² BEATON, R. (1994): 94.

¹³ BEATON, R. (1994): 94.

¹⁴ *Apud* LIDDELL, R. (2004): 94-97.

¹⁵ *Apud* LIDDELL, R. (2004): 95.

¹⁶ BEATON, R. (1994): 94.

defensor de la lengua demótica ni de la lengua pura, por lo que en sus poemas se vale de las dos. Kavafis es una *rara avis* en este sentido, ya que el asunto de la lengua generó una importante polarización que dividió a los poetas de la época entre partidarios de una variante o de otra. Esta polémica se comprende al considerar el estado de diglosia en que vivían los griegos entonces. La lengua pura era la denominada καθαρεύουσα, y sus rasgos más arcaicos la acercaban a la koiné de época helenística; la καθαρεύουσα se utilizaba para todo proceder burocrático y era la lengua oficial del nuevo Estado; la lengua popular, o δημοτική, a pesar de no ser la oficial del Estado ni la que se estudiaba en la escuela, era, sin embargo, la que hablaban los griegos en su día a día. Kavafis empleaba estas dos variantes porque, en palabras de Lanz¹⁷, «para él, no hay distingos entre una y otra, porque ambas son una y la misma lengua. La lengua griega se convierte así en patria común para el helenismo».

Así las cosas, vemos hasta qué punto ser ciudadano alejandrino definió en el caso de Kavafis su conciencia sobre su propia identidad, su actitud ante la política, su interés por la historia que orbita alrededor de la gran urbe helenística y, en general, su visión del mundo.

Otra faceta del autor que ayuda a comprender al artista es su homosexualidad. La orientación sexual de Kavafis se manifiesta en muchos de sus poemas de una manera más o menos clara. Los primeros poemas llamados eróticos datan de 1903, cuando el poeta contaba 30 años. Como ya hemos dicho, su sexualidad comenzó a manifestarse en el periodo que pasó en Constantinopla entre 1882 y 1885, durante su veintena. Si no encontramos poemas eróticos en fechas tempranas dentro de su producción, se debe a que el poeta no se sentía cómodo tratando tales temas en un principio; según Malanos, con los años perdió el recelo a manifestar su condición homosexual¹⁸. Se nota un cambio sustancial en este sentido a partir de 1911, cuando se vuelve mucho más predispuesto a hablar de sus experiencias sexuales¹⁹. Se podría decir, incluso, que, a medida que pasaban los años, más abierto se mostraba Kavafis a hablar de su homosexualidad.

Una característica interesante de los poemas llamados eróticos es que, a menudo, Kavafis prefiere dejar en la ambigüedad el sexo de la persona amada. Sin embargo, el papel de la mujer en la poesía de Kavafis no tiene apenas presencia. En los poemas en

¹⁷ LANZ, J. J. (2008): 3.

¹⁸ LIDDELL, R. (2004): 180.

¹⁹ LIDDELL, R. (2004): 180.

los que aparece alguna mujer, normalmente, se trata de una madre. Asimismo, nunca aparece explícitamente como persona amada en un poema erótico²⁰.

En la obra poética de Kavafis hay un año especialmente significativo: 1911. Según Sareyannis, Kavafis «halló su forma definitiva en 1911. [...] él [Kavafis] creía que sólo a partir de esa fecha había llegado a ser un poeta. En la primera etapa de su vida, que puede ser llamada "prekavafiana", hizo pruebas e intentó escribir poemas, pero no era todavía el dueño de su arte»²¹. De hecho, de los 148 poemas que escribió durante la década de 1891 a 1900 tan solo entraron cuatro en el canon —entendiendo por canon los poemas que Kavafis consideró a la altura de ser publicados, y que aparecieron en la edición póstuma de su obra poética, publicada dos años después de su muerte, en 1935—; seguramente después de 1911 en lugar de desechar los poemas los reescribiera, ya que no encontramos más poemas repudiados a partir de esa fecha²².

Los trabajos tempranos de Kavafis tenían influencia del simbolismo y del parnasianismo francés. Este último veía el poema como un artefacto impersonal y ponía especial énfasis en la perfección formal²³. El movimiento parnasianista se basaba en la máxima del arte por el arte, es decir, del arte como un fin en sí mismo, y surgió como «reacción contra el romanticismo ultrasubjetivo y utilitario»²⁴. A partir de 1911 Kavafis rompe con el simbolismo y compone los poemas más «kavafianos» por su «mezcla de estoicismo, pesimismo y cinismo que caracterizan tan especialmente su obra»²⁵. Yorgos Seferis²⁶, gran poeta del siglo XX y primer griego en recibir el premio Nobel de Literatura, señala que a partir de 1911 la obra de Kavafis se comprende mejor como un *work in progress*. Los poemas que escribe Kavafis a partir de esa fecha se aprecian más cabalmente si son vistos no como textos individuales, sino como parte de *una* obra poética que abarca la producción entera del artista. Según Beaton, es en 1911 cuando Kavafis alcanza su madurez como poeta. A partir de entonces su poesía es sobria, con cada palabra cuidadosamente escogida. Sea el tema histórico o se centre en la vida de los bajos fondos de Alejandría, casi invariablemente Kavafis habla de un individuo y sus percepciones, percepciones que expone el poema en toda su vulnerabilidad y

²⁰ LIDDELL, R. (2004): 82.

²¹ *Apud* LIDDELL, R. (2004): 170.

²² LIDDELL, R. (2004): 155-174.

²³ BEATON, R. (1994): 91-97.

²⁴ FERIA VÁZQUEZ, M. A. (2014): 17.

²⁵ LIDDELL, R. (2004): 159.

²⁶ SEFERIS, Y. (1994): 42.

parcialidad²⁷.

Para concluir, Beaton²⁸ considera que Kavafis es uno de los primeros escritores considerados propiamente del siglo XX, gracias a su desapego irónico, su sentido de la falibilidad del ser humano y de la relatividad de los valores, con un desconcertante sentido del humor. También gracias a su consciencia de la insuperable brecha existente entre la realidad y la percepción; el autor advierte la incapacidad de los sentidos de aprehender la realidad tal y como realmente es. El mismo Kavafis se definió a sí mismo como ultramoderno, en una entrevista a un periódico francés, por su sobriedad, su correcta sintaxis y su ironía²⁹.

3. La relación entre la escultura antigua y la poesía. Dos artes en contacto

Antes de examinar la presencia de la escultura en la poesía de Kavafis, vamos a ocuparnos de la presencia de la escultura en la poesía en general.

En primer lugar, conviene advertir el tipo de relación que podemos encontrar entre poesía y escultura. La asociación que antes viene a la cabeza es, normalmente, la écfrasis. La écfrasis consiste en la minuciosa descripción de algo, generalmente de una obra de arte plástica, bien un cuadro, una escultura... Son particularmente famosas la écfrasis que encontramos en Homero del escudo de Aquiles y la de la *Eneida*, que describe las armas que Hefesto concede a Eneas. Esta práctica se comenzó a popularizar en la época helenística, cuando aparecieron los primeros —digamos— museos, lo que pudo favorecer las descripciones de esculturas y de otras obras de arte. Desde entonces es habitual encontrar motivos relacionados con las artes plásticas en las obras poéticas³⁰.

Otra forma de relación entre escultura y poesía, y que aparece también en el mundo clásico, es la más antigua y literal de todas; hablamos de poemas grabados sobre piedra, como epigramas y epitafios.

También podrían considerarse esculturales los poemas cuyas características formales recuerdan de algún modo a la escultura. Por ejemplo, el soneto, por su rígida

²⁷ BEATON, R. (1994): 91-97.

²⁸ BEATON, R. (2004): 95-97.

²⁹ *Apud* BEATON, R. (2004): 95.

³⁰ GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 17-32.

estructura³¹.

Hay otro acercamiento más sugerente a la escultura que tendrá quizá mayor peso en este trabajo. Hablamos del empleo de un vocabulario o imaginario escultórico. En este caso la relación entre poesía y escultura es menos literal, más sutil. El poeta escribe teniendo en mente las sensaciones que experimenta al observar una escultura. En periodos en los que el arte tiene una profunda presencia en la sociedad, volviéndose un elemento familiar, esta actitud realza el poder icónico de la descripción y traslada al lector un particular tipo de placer, al darle la oportunidad de reconocer las obras escondidas bajo las palabras del poeta³².

El uso de vocabulario escultórico también permite al poeta relacionar la poesía con la escultura, refiriéndose a su poesía y a su labor como artista con términos normalmente empleados al hablar de la escultura y del trabajo del escultor. Se identifica al poeta con el escultor y al poema con la obra de arte. Así, la escultura sirve como metáfora de la labor poética, un uso poco convencional de la escultura por parte de la poesía y que sin embargo tiene gran importancia en este trabajo.

Esta forma de relación entre poesía y escultura también se remonta a la antigüedad. Ya en Simónides (556 - 468 a.C.) y en Píndaro (*circa* 518 - 438 a. C.), ambos poetas líricos griegos, podemos advertir el uso de un vocabulario escultórico. En un fragmento —cuya autoría no está clara y oscila entre estos dos poetas— advertimos μέτρον διαγλύφω «esculpo el metro». En la obra de Píndaro aparece el poeta como artesano, y el poema como objeto creado; él mismo llama a sus poemas ἄγαλμα, que en griego antiguo significa «objeto preciado», «estatua». Lo más interesante para este estudio radica en la consciencia que tienen y se encargan de expresar estos poetas de que la poesía es capaz de trascender el tiempo, por lo que supera a la escultura, sujeta a su naturaleza material. Si esta idea —que ya tiene sus ecos en las *Odas* de Horacio, en las que aparece la célebre frase «Monumentum aere perennius» que ensalza la longevidad de las mismas odas, más duraderas que el bronce— nos resulta de gran interés, se debe a que llegará a ser un motivo que nos encontramos no sólo en Kavafis, sino también en varios de sus contemporáneos. Así, vemos que la actitud de aquellos poetas antiguos hacia la escultura es recuperada por los poetas griegos post-románticos, para los que la escultura ya no es una mera convención literaria, un adorno, como lo era hasta el siglo

³¹ GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 17-32.

³² GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 19-20.

XVIII, sino que tiene otras implicaciones³³.

Todos estos usos de la escultura por parte de la poesía no son incompatibles; en un mismo poema pueden aparecer varios. Por ejemplo, una écfrasis puede incluir términos esculturales.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, la presencia de la escultura griega en la poesía está condicionada por la necesidad del poeta de definir una identidad poética propia. El encuentro entre poesía y escultura tiene ahora, además, implicaciones sexuales. La presencia de la escultura griega antigua en este periodo refleja una profunda preocupación por la naturaleza de la creación artística, por las funciones del arte y por su capacidad de trascender el tiempo. Estas consideraciones explican por qué para estos poetas la idea de la escultura va más allá de un poema en concreto, y puede ayudar a dar forma a una poética entera³⁴.

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), arqueólogo alemán, fue el responsable de la difusión del conocimiento sobre la escultura y de la definición de sus características en los siglos XVIII y XIX. Influyó enormemente en los poetas y artistas de la época. Su obra definió el modo en que a partir de entonces la gente interpretaría la escultura griega antigua y el ideal que supuestamente ésta encarnaba. El éxito de su *Historia del arte en la antigüedad* se debió a que no se limitaba únicamente a describir las obras de arte, explicarlas desde un punto de vista mitológico y a situarlas en una determinada época. El lenguaje de Winckelmann era sugestivo, muy poético, a veces erótico. Como señala Alex Potts³⁵, historiador del arte, su elocuente y a ratos apasionado comentario de la belleza del arte de la antigüedad se volvió un punto de referencia clave para el revivir clásico de finales del siglo XVIII. Winckelmann fue un predecesor del gusto neoclásico que siguió a su muerte.

Además de su contribución a la difusión del conocimiento de la escultura griega antigua y un vocabulario crítico, Winckelmann es también responsable de una nueva forma de responder a la escultura que podría ser descrita como experiencia estética. Antes de él los estudiosos al analizar esculturas se limitaban a rastrear su historia, su trasfondo mitológico, correspondencias y diferencias con otros trabajos que tratan temas similares, etc.; un ejercicio de decodificación intelectual para entender mensajes morales escondidos bajo la superficie. La obra de arte no era apreciada en sí misma,

³³ GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 22-23.

³⁴ GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 25-26.

³⁵ GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 27-28.

sino en la medida en que el espectador pudiera reconocer en ella sus propias creencias, ideales y preocupaciones. Winckelmann, por su parte, puso en el centro de su aproximación el «arte» de contemplar la obra. «Aprender a ver» era para él lo que traería finalmente un cambio en el espectador. La atenta observación y el compromiso imaginativo ayudan al espectador a experimentar no sólo la obra de arte misma, sino también el espíritu del artista que la creó. Cuando la experiencia tiene éxito, el espectador ha cambiado, se ha vuelto una nueva persona. Este nuevo modo de experimentar la escultura griega antigua fue muy influyente en las clases educadas desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta las primeras décadas del siglo XX³⁶.

Antes de cerrar el apartado, cabe señalar que intelectuales europeos como Winckelmann o Goethe, que contribuyeron a la creación del ideal griego, nunca pisaron Grecia. Nada llegó del verdadero país para turbar sus ideales. Por lo tanto, su punto de vista no podía ser compartido por los griegos, para quienes el problema era más complejo: los griegos debían combinar en un todo armonioso las percepciones idealizadas occidentales de sí mismos con la verdadera experiencia de la Grecia post-revolucionaria. Para muchos griegos del siglo XIX la escultura se vuelve la encarnación simbólica de la libertad y la justificación de la existencia del nuevo Estado. Poetas más modernos, como Sikelianós o Kavafis, en cambio, buscan en la escultura propiedades estéticas y eróticas³⁷. Esta búsqueda arroja luz sobre la relación del poeta con su propio arte.

4. La escultura griega antigua en la poesía de Kavafis

En cuanto a Kavafis y su relación con la escultura, podemos comenzar por recordar que según Sareyannis, nuestro hombre tan sólo hablaba de historia griega, de arte y de la lengua griega³⁸; buen testimonio, éste, del interés de Kavafis por el arte —entendemos que también por la escultura—.

Sin embargo, fue poco y pobre lo que Kavafis escribió sobre escultura; en un diario que compuso en su primer viaje a Atenas, dejó por escrito las impresiones que le causó la Acrópolis, las cuales podrían ser las de cualquier turista: «sublime, sublime»³⁹, pues

³⁶ GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 17-32.

³⁷ GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 15.

³⁸ *Apud* LIDDELL (2004): 172-204.

³⁹ GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 97.

no parecen esconder un meditado análisis. La razón de sus parvos comentarios sobre escultura —y sobre la Acrópolis en particular— podría estar en el tipo de escultura que le interesaba y en sus preferencias personales. Su poesía es una poesía de espacios cerrados, en la que no tienen cabida los monumentos, sino más bien todas aquellas obras que podamos hallar en un museo. Particularmente, son las estatuas el objeto artístico que más inspira al poeta. Así, el museo aparece en Kavafis como una especie de lugar sagrado de inspiración, como sucede también con el taller del escultor y el estudio del poeta. En estos lugares el arte se venera de un modo que recuerda a la época helenística, en la que aparecen los primeros museos⁴⁰.

A diferencia de otros autores, que fijaban la relación entre poesía y escultura sólo en los aspectos formales —como los parnasianistas franceses—, Kavafis explora otro tipo de relación entre las dos artes, más cercano a la forma de relación que se daba entre éstas en la época helenística, caracterizada por el dominio de la experiencia visual y la apreciación estética⁴¹. Además, en dicha época la relación entre el artista y su obra es totalmente personal⁴².

Mientras que varios poetas griegos modernos emplean la estatua como símbolo de la Grecia clásica con fines nacionalistas, Kavafis no utiliza la escultura como símbolo político propiamente, sino como metáfora de la creación artística y como elemento erótico.

A continuación, vamos a ver ciertos aspectos del modo de trabajo de Kavafis que recuerdan al trabajo del escultor.

Kavafis solía dejar largos intervalos entre la primera redacción de un poema y las siguientes, para que la idea descansase y fuera madurando⁴³. Según Adrian Stokes⁴⁴, este proceso es similar al conocido como *weathering* en la escultura. En este proceso la piedra se deja expuesta a los elementos para que la obra escultórica muestre alguna debilidad fundamental o para dejar que se fortalezca.

Stokes también presenta la idea de *thinning*, que viene a ser la *labor limae*. Consiste en trabajar la obra una y otra vez hasta depurar todas sus imperfecciones, dejando tan solo la esencia. Por ejemplo, Kavafis reveló a Sareyannis⁴⁵ que el poema *Του μαγαζιού* tenía inicialmente 24 versos, después se redujo a 16, después a 12 y finalmente se quedó

⁴⁰ GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 99.

⁴¹ GOLDHILL, S. (1994): 197-223.

⁴² GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 102.

⁴³ GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 102-103.

⁴⁴ STOKES, A. (1969): 28.

⁴⁵ GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 103.

en 10.

Finalmente, Stokes nos habla de *modelling*, técnica que mejor demuestra cómo Kavafis concebía la creación poética. Consiste en, precisamente, moldear una obra, darle forma, materializarla a partir de una idea. Según Stokes, el escultor al modelar infunde a objetos espaciales el alma y el espíritu propios de la vida interior. El mejor escultor en la obra de Kavafis es la imaginación del poeta, que aparece como modelador, dando forma física a recuerdos y sentimientos. Asimismo, son abundantes las palabras que en Kavafis nos recuerdan a la creación plástica, como *πλάθω* (moldear), *ξαναγγίζω* (retocar) o *σχηματίζω* (dar forma). Estos verbos conectan con el sentido del tacto, que junto con la apreciación visual son características fundamentales de la poesía de Kavafis⁴⁶.

Además de estas características relativas al modo de trabajar del poeta, hay otros aspectos relacionados con la escultura que ayudan a entender la imagen que Kavafis tenía de su propio arte y su actitud hacia él. Por ejemplo, a través de los artesanos (en particular, escultores) que aparecen en sus poemas podemos comprender qué significaba para el alejandrino ser un verdadero artista.

En varios de sus poemas aparecen escultores. La relación de estos con su arte determinará si se trata de artistas propiamente, o de diestros artesanos. Para Kavafis el logro técnico no era la esencia de la creación. Son la imaginación y la intención las que separan al artista del artesano⁴⁷. Para ejemplificar esto podemos comparar cómo describe a dos escultores: el del poema *Τυανεύς γλύπτης* (Escultor de Tiana) y el del poema *Η συνοδεία του Διονύσου* (El cortejo de Dioniso).

En el poema *Escultor de Tiana* se representa al artista ideal. Éste nos muestra sus estatuas, que son encargos de los senadores. El hecho de que sean encargos no impide que el escultor se esmere en su talla. Rápidamente se presta a hablar de su obra con orgullo, repasando cada una de sus estatuas: una estatua de Rea, reflejo de la escultura arcaica; bustos de importantes personalidades romanas, como Pompeyo o Escipión Africano; una estatua de Patroclo, personaje homérico; su actual preocupación, una estatua de Poseidón y sus caballos; finalmente, presenta su más preciada estatua, una que representa a Hermes. El modo en que el escultor nos expone sus preocupaciones sobre cómo cincelar los caballos de Poseidón, nos desvela el alto grado de compromiso del artista con su obra, que denota una relación íntima entre ambos. Este aspecto es el

⁴⁶ GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 104.

⁴⁷ GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 97-154.

que nos revela que estamos ante un verdadero artista: aquél que vive para su arte. Resulta de particular interés el vocabulario que el poeta pone en boca del escultor cuando éste se refiere a la estatua de Poseidón y a la de Hermes: en la de Poseidón encontramos las palabras *μελετώ* (cuido) y *πλάσσω* (doy forma); la primera muestra el compromiso íntimo del creador con su obra; la segunda puede relacionarse con el vocabulario que encontramos a propósito de la estatua de Hermes, palabras como *νοῦς* (mente), *ἰδανικά* (ideal) o *ὄνειρέυομουν* (soñaba), pues estas palabras nos desvelan el papel que tiene en la labor artística la imaginación, capaz de plasmar imágenes ideales en mármol⁴⁸.

Para Kavafis, el escultor que aparece en *Η συνοδεία του Διονύσου*, ofrece, en cambio, una postura bastante alejada del escultor ideal. En esta ocasión no es el escultor en persona el que nos recibe en su taller, el poema está narrado en tercera persona. En los primeros versos se nos habla de la gran habilidad del escultor y leemos cómo éste talla el séquito de Dioniso, encargo del rey de Siracusa. Después, en lo que sería la segunda mitad del poema, nos acercamos a los pensamientos del escultor, que, a diferencia del de Tiana, no parece preocupado por la calidad de su obra. Sus pensamientos se dirigen hacia la recompensa que obtendrá del rey de Siracusa, con la que espera entrar en la vida pública. Se trata de un escultor que presta mayor atención a los beneficios que le pueda reportar su labor artística que a esta labor en sí misma, un escultor que ve el arte no como un fin, sino como un medio. No encaja, por lo tanto, en la idea de artista de Kavafis, para quien la diferencia que separa a un logrado artesano de un artista es que un artista vive para su arte, convirtiéndose éste en su prioridad absoluta⁴⁹.

Otro punto importante en la relación entre poesía y escultura en la obra de Kavafis es el nexo entre las estatuas helenísticas y los efebos de sus poemas eróticos. A menudo la descripción de los jóvenes que aparecen en los poemas eróticos la realiza utilizando términos esculturales. Esta comparación directa es muy recurrente. Las estatuas de jóvenes subliman la belleza masculina.

Cabe recordar que las estatuas helenísticas están imbuidas de un sentimiento (homo)erótico, realzando sugerentemente los órganos sexuales de las figuras. Como ejemplo me remito al Apolo de Cirene, estatua en la que la técnica de los paños húmedos y la disposición de la estatua conducen deliberadamente la atención del

⁴⁸ GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 127-135.

⁴⁹ GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 117-126.

espectador hacia los genitales⁵⁰. Este sentimiento vuelve a encontrarse en la poesía de Kavafis, inspirado por las estatuas y por los jóvenes de Alejandría. En una de sus notas personales que conservamos, el poeta alaba la belleza de los jóvenes pobres, a quienes el trabajo físico ha concedido cuerpos esbeltos y proporcionados⁵¹.

Las esculturas alejandrinas se caracterizaban por no tener barba para aparentar juventud, un pelo muy cuidado, al principio más corto y después más largo, labios gruesos, y una mirada distante y penetrante al mismo tiempo⁵².

La estética de estas estatuas, la de la tradición escultural alejandrina, tiene su origen en el trabajo de Praxíteles y, especialmente, en el de Lisipo, escultor personal de Alejandro Magno. Lisipo no siguió el canon de Policleto, que se basaba en un cuerpo musculado con líneas marcadas, sino que realizó sus obras atendiendo a una *συμμετρία* basada en cómo los ojos perciben el cuerpo y no en proporciones matemáticas predefinidas. Según Plinio (*Naturalis Historia* 34.65), Lisipo decía que los escultores antiguos representaban a los hombres como realmente eran; y que, sin embargo, él, Lisipo, los representaba tal y como se mostraban a la vista.

Esta percepción de Lisipo sobre su propio arte podría ser también atribuible a la obra de Kavafis, pues el poeta parece aplicar este principio no sólo en poemas eróticos, sino en toda su poesía en general. Se podría decir que su poesía es una poesía de sensaciones, no de hechos, en la que lo ideal supera a lo real. Un buen ejemplo sería el poema *Θάλασσα του πρωιού* (Mar matinal), donde la realidad empírica aparece sometida a la realidad de los sentidos⁵³.

Siguiendo con los poemas eróticos, otro tema interesante en la relación entre poesía y escultura es el de la belleza ideal; para Kavafis la belleza ideal es efímera, no puede escapar a la decadencia y la muerte. Los jóvenes a los que describe acabarán envejeciendo y su belleza se perderá con su juventud. La escultura, ciertamente, puede captar esta belleza y salvarla de su rápido deterioro; sin embargo, no podemos olvidar que la misma estatua es material, y por lo tanto tarde o temprano también desaparecerá, está en su naturaleza. La poesía, por otra parte, es una creación inmaterial —al menos en su sentido oral—, que puede escapar a la decadencia y la muerte y hacer inmortal la belleza que transmite. Así, la poesía se vuelve superior a la escultura, pensamiento que,

⁵⁰ GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 149.

⁵¹ KAVAFIS, K. P. (2003): 72.

⁵² GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 147.

⁵³ GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 138.

como hemos apuntado, aparece ya en Píndaro y en Horacio⁵⁴.

El ideal de belleza de Kavafis se acerca bastante al de Winckelmann. Pater⁵⁵, quien dedica a Winckelmann un apartado dentro de un estudio sobre el Renacimiento, señala que «Winckelmann tiene la tendencia innata de escapar de la teoría abstracta a la intuición, al ejercicio de la vista y el tacto», y que «con sus penetrantes ojos aprehendió los sutiles principios de la actitud helenística, no a través del entendimiento, sino del sentido del tacto». Como podemos observar, el acercamiento de Winckelmann a las estatuas tiene mucho de erótico y poco de análisis distante. Las expresiones que implican el sentido del tacto en Kavafis son comunes, por ejemplo, en *Τυανεύς γλόπτης* cuando el escultor dice *λίγο να τον ξαναγγίζω* (lo retocaré un poco), refiriéndose a la estatua de Cesarión —hijo de Cleopatra y supuestamente de Julio César, que reinó Egipto del 44 a.C. al 30 a. C., cuando fue asesinado a la corta edad de diecisiete años en Alejandría—. Cesarión es un personaje recurrente en la poesía de Kavafis, que llega a ser una especie de fetiche. Como tantos otros que murieron jóvenes, Cesarión destaca por su belleza.

El sentido del tacto siempre aparece impregnado de un tono erótico. A menudo este sentimiento erótico, relativo al tacto, se enfatiza en Kavafis al prestar atención al cuerpo no como un conjunto, sino como la suma de sus partes, centrándose en partes específicas del cuerpo: los labios, los ojos, o los muslos, por ejemplo.

5. Artesano de cráteras y Tumba de Eurión

Dos son los poemas que vamos a analizar en este apartado: *Τεχνουργός κρατήρων* (1921) y *Εύριωνος τάφος* (1914). En ambos está presente el arte antiguo e ilustran aspectos significativos de la manera en que Kavafis utiliza en su poesía la escultura y las artes plásticas en general. Las traducciones de ambos poemas son nuestras.

En el primero de ellos, *Artesano de cráteras*, la voz narrativa es la del propio artista que ha hecho y decorado por encargo una hermosa crátera de plata. Como luego veremos, la indicación cronológica del poema permite situarlo en la Grecia del s. II a. C. Resalta en el texto el sentimiento de pérdida del artesano, quien recuerda la muerte de un joven al que amaba.

⁵⁴ GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 17-32.

⁵⁵ PATER, W. H. (2008): 177-232.

En el segundo poema, *Tumba de Eurión*, es una voz anónima la que nos habla. Señala la tumba en la que descansa el joven Eurión y traza una semblanza del muchacho. Al igual que en el anterior poema, se rememora también ahora la muerte de un joven en su acmé. Se trata de un tema recurrente en la poesía de Kavafis, como el de las tumbas de estos jóvenes muchachos.

El estilo de Kavafis es sobrio y poco lírico. Se podría decir que el poeta nunca transmite sus propios sentimientos, o los de sus personajes, directamente, sino que su sensibilidad yace más bien en el modo en que su mirada nos muestra una determinada situación. Es un estilo cercano a la prosa; lo poético de la poesía de Kavafis no radica tanto en un lenguaje expresivo, ornamental, sino en la sensibilidad con que el autor transmite las situaciones que describe, en el modo en que se fija en ciertos detalles. A través de esta particular mirada Kavafis produce emociones en el lector.

Los dos poemas que analizamos se podrían clasificar como históricos, filosóficos y eróticos a la vez, las tres categorías en las que suelen dividirse los poemas de Kavafis, pero que pueden darse también simultáneamente, como en este caso. Ambos poemas evocan la Grecia antigua y tratan una experiencia humana universal: la muerte y el paso del tiempo. En *Artesano de cráteras*, el erotismo se encuentra por todo el poema; en *Tumba de Eurión* hallamos la nota erótica al final, con la alusión al cuerpo perfecto del joven, que lo asemeja a Apolo. Además, los dos poemas parten de una obra de arte: la crátera y la tumba; y tienen algo de ékfrasis, aunque no es el objetivo principal de ellos. En ambos se da también un contraste entre la belleza y la muerte; frente a la belleza externa del objeto artístico, el sentimiento de pérdida por la muerte; se expresa algo triste mediante algo bello. La obra de arte en sí y el tema de la creación artística sirven como punto de partida para explorar otros temas, otras reflexiones, a propósito del arte mismo y de la vida.

Τεχνουργὸς κρατήρων⁵⁶

Εἰς τὸν κρατῆρα αὐτὸν ἀπὸ ἀγνὸν ἀσῆμι —
ποῦ γιὰ τοῦ Ἡρακλείδη ἔγινε τὴν οἰκία,
ἔνθα καλαισθησία πολλὴ επικρατεῖ —
ἰδοῦ ἄνθη κομψά, καὶ ρύακες, καὶ θύμοι,
κ' ἔθεσα ἐν τῷ μέσῳ ἕναν ὠραῖον νέον,

⁵⁶ ΚΑΒΑΦΗΣ, Κ. Π. (2016b): 36.

γυμνόν, ἐρωτικόν· μέσ στὸ νερὸ τὴν κνήμη
τὴν μιά του ἔχει ἀκόμη. Ἰκέτευσα, ὦ μνήμη,
νὰ σ' εὔρω βοηθὸν ἀρίστην, γιὰ νὰ κάμω
τοῦ νέου ποῦ ἀγαποῦσα τὸ πρόσωπον ὡς ἦταν.
Μεγάλη ἢ δυσκολία ἀπέβη ἐπειδὴ
ὡς δέκα πέντε χρόνια πέρασαν ἀπ' τὴν μέρα
ποῦ ἔπεσε, στρατιώτης, στῆς Μαγνησίας τὴν ἦταν.

Artesano de cráteras

En esta crátera de plata pura
—que para la casa de Heráclides se hizo,
donde el buen gusto sin cuento prevalece—
mira, aquí flores finas y arroyos, y tomillos,
y en el centro, puse un bello joven,
desnudo, sensual; dentro del agua tiene
aún su pierna. Supliqué, oh Memoria,
encontrar en ti mi mejor ayudante, para hacer
del joven que yo amaba el rostro como era.
Grande resultó la dificultad pues
unos quince años han pasado desde el día
en que cayó, como soldado, en la derrota de Magnesia.

En este poema se observan muchos de los elementos que ya hemos destacado anteriormente.

En primer lugar, debemos aclarar que, aunque en el poema no aparezca la figura del escultor y no se hable de escultura alguna, sí tiene como objeto central una creación artística: una crátera. Según Giannakopoulou⁵⁷, hay otras fuentes de inspiración artística en Kavafis aparte de la escultura, caso, por ejemplo, de la pintura, o de las artes plásticas en general. Sin embargo, la escultura es el arte que domina la imaginación del poeta, por lo que el vocabulario que emplea Kavafis es escultórico, independientemente de cuál sea la fuente de inspiración plástica. Asimismo, la percepción del cuerpo apunta a la escultura. En este poema encontramos una visión escultórica y sensual del joven

⁵⁷ GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 105.

que aparece representado en la cratera.

El material de la cratera, la plata (v. 1), es un valioso material, lo que nos hace pensar que seguramente se trate de un artesano de crateras experimentado y prestigioso, que, gracias a su fama, ha conseguido encargos de alta valía económica. Seguidamente, en el segundo verso, el mismo artesano nos descubre que la cratera es un encargo para la casa de Heráclides, seguramente un dirigente u otro ciudadano de cierta importancia que puede permitirse costosos encargos para su villa. Que éste sea el destino de la pieza, el uso privado, en cierto modo nos sugiere que el artesano tendrá mayor libertad creativa y podrá grabar motivos más personales en su obra; no se trata de un encargo con intereses públicos, como el de ensalzar figuras políticas o el de representar alguna deidad.

Después, en el cuarto verso, el artesano conduce nuestra atención a las imágenes que ha plasmado en la cratera mediante el imperativo-deíctico ἰδοὺ, que invita a contemplar la belleza del objeto, recalcando la importancia que tiene en Kavafis el sentido de la vista —la experiencia visual es característica de la época helenística, época por la que Kavafis siente predilección—. En esta pequeña écfrasis, que cierra la primera parte del poema (vv. 1-7a), vemos motivos bucólicos, como flores, arroyos y tomillos, que nos transportan a la naturaleza. En el centro de la cratera (vv. 5-6), nos dice, aparece un apuesto joven desnudo y sensual (ερωτικόν) que baña su pie en las aguas de los arroyos ya mencionados. Cabe destacar que, como es habitual en sus poemas, Kavafis —de un modo casi fetichista— pone énfasis en una parte del cuerpo, en este caso la pierna, lo que intensifica la sensación erótica y nos recuerda a las estatuas helenísticas. Este uso del cuerpo masculino como punto de partida para la apreciación estética recuerda a Winckelmann, según Pater⁵⁸.

En la segunda parte del poema (vv. 7b-12) el artesano se dirige directamente a la «Memoria» (v. 7), personificándola, lamentándose de que no le permita recordar bien el rostro del joven que él amaba y que cayó en la batalla de Magnesia (190 a.C.) hace unos quince años. En la batalla de Magnesia —que Kavafis menciona en varios de sus poemas y a la que dedica uno titulado *Ἡ μάχη τῆς Μαγνησίας* (La batalla de Magnesia)— los romanos vencieron al Imperio Seleúcida (Estado sucesor de Alejandro Magno), haciéndose con el control de Grecia. Esta segunda parte del poema es la que más conecta con Kavafis como artista. Mientras que, en la primera parte, la descripción de la cratera, es todo belleza, en la segunda parte se pasa de la obra de arte en sí a las

⁵⁸ GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 142-143.

limitaciones de la memoria, a la imposibilidad del artesano de reproducir con exactitud el rostro del ser amado; es decir, se pasa del objeto creado al proceso de creación mismo. De hecho, Kavafis y el artesano son —podemos decir— la misma persona; es como si Kavafis hablara por boca del artesano.

La mención de la batalla de Magnesia (v. 12) nos permite situar el poema temporalmente en la época helenística, a la que tantos poemas dedicó nuestro autor. El artesano menciona también al final del poema que hace quince años que murió el joven (v. 11); en este sentido es idéntico a Kavafis, quien siempre trabaja sobre el pasado.

El tema principal de esta segunda parte, enmarcada en la creación artística, es la limitación de la memoria y la frustración del artesano al no poder plasmar el rostro del ser amado tal como era; enfatizando así las limitaciones del ser humano al no poder recordarlo. Este sentimiento de pérdida, de decadencia, es característico de la obra de Kavafis, que está impregnada por la conciencia de la falibilidad del ser humano, el cual no puede escapar del paso del tiempo y del azar que gobierna su destino. Además, la belleza ideal es pasajera para Kavafis, ya sea la encontrada en un cuerpo joven, condenado a envejecer; en una estatua que captura esa belleza, pero cuyo carácter material la hace igualmente perecedera; o en la misma poesía en su aspecto más físico (un epitafio sobre una tumba, por ejemplo). Es la poesía en su aspecto más inmaterial —una especie de ideal platónico— el único medio capaz de trascender el tiempo y preservar la memoria, mostrándose así el arte de la poesía superior al de la escultura.

Por lo que parece, el artesano no tiene interés en emplear su creación para conseguir algún propósito ulterior, como medrar social o económicamente. La palabra ἱκέτευσα (supliqué) (v. 7) nos da buena cuenta de su compromiso con la calidad de su trabajo, de su compromiso personal. Podríamos considerar que este artesano pertenece al selectísimo grupo de verdaderos artistas que aparecen en los poemas de Kavafis.

Otras traducciones consultadas presentan interesantes variaciones a la hora de verter palabras clave del poema relativas a la relación entre la poesía y la escultura. Ahora veremos algunas de ellas.

Al inicio del poema (v. 2), Kavafis emplea la palabra ἔγινε para referirse a la creación de la cratera. Las diferentes traducciones presentan grandes variaciones. En la traducción de Hiperión encontramos el verbo «modelo»; en Pre-textos y en Penguin «fabricada»; en Alianza «hecha». De estas palabras, «fabricada» y «hecha» son las que más se acercan al original; «modelo» evoca la labor del escultor a la hora de dar forma a su obra, un matiz que no se encuentra en el original.

En el verso 8 se da una situación parecida. El verbo κάμω (hacer) aparece traducido de modos muy diversos. En Hiperión es traducida como «labrar»; en Alianza como «plasmar»; en Penguin como «representar»; Hiperión presenta una traducción especialmente libre que se aleja bastante del original y que dice así: «a fin de que / el joven que tanto amé fuese yo capaz de dejar aquí.». «Plasmar» y «labrar» dan un colorido artístico a las palabras de Kavafis, pero añaden información que no se encuentra en el original.

En cuanto al aspecto lingüístico, el uso que Kavafis hace aquí de la lengua es bastante curioso. Se advierte una sutil diferencia entre la primera parte del poema y la segunda. Al principio, encontramos sustancialmente más palabras que pertenecen a la lengua pura. Como hemos dicho, Kavafis empleaba tanto la lengua pura como la popular. Así, en la primera parte encontramos términos como: Εἰς, οἰκία, ἔνθα, ρύακες, ἐν τῷ —el caso dativo no vuelve a aparecer en todo el poema—, que son formas puramente antiguas que no se emplean en la lengua actual. También hay palabras hoy en desuso pero que han dejado derivados muy similares en la lengua popular, como: πολλή, θύμοι. Este sutil cambio en el uso de la lengua puede que esté motivado por la intención del poeta de distinguir entre la primera parte, donde se nos presenta la labor de un artesano de cráteras de época helenística, y la segunda parte, donde el narrador se refiere al proceso de creación artística en sí y que se acercaría más al propio Kavafis.

Un recurso estilístico muy usado por el poeta en este y otros poemas es el encabalgamiento⁵⁹. En este poema aparece repetidas veces, por ejemplo, en los versos cuarto, sexto, décimo y undécimo. Se trata de un recurso que confiere dinamismo a la lectura. Este dinamismo se correspondía con el entusiasmo del artesano, que muestra con orgullo su obra. El encabalgamiento más marcado aparece hacia el final del poema, en el décimo verso (ἐπειδὴ / ὥς δέκα πέντε), el cual ralentiza la lectura preparando al lector para la nota «oscura» del poema, la muerte del joven y la imposibilidad del artista de recordar su rostro pasado el tiempo. También es especialmente marcado el encabalgamiento del undécimo verso (ἀπ' τὴν μέρα / ποὺ ἔπεσε), que en el mismo final del poema detiene la lectura antes de revelar finalmente la muerte del amado.

Otro recurso muy recurrente en Kavafis es el de la rima *calembour*, juego de palabras basado en la homofonía. Una rima de este tipo muy significativa se da entre ἦταν (era) (v. 9) e ἦταν (derrota) (v. 12), cuya pronunciación en griego moderno es

⁵⁹ MACKRIDGE, P. (1990).

idéntica. Se aprecia en esta rima la ironía tan característica del alejandrino, pues con el primer verbo nos recuerda la existencia del rostro en el pasado, pareciendo que al mentarlo apareciera de nuevo ante nosotros; la segunda palabra, en cambio, nos recuerda el momento en que tal amado rostro se apagó en la batalla de Magnesia. Kavafis decide cerrar el poema con esta palabra, «derrota», lo que intensifica aún más el sentimiento de pérdida. Esta derrota es, además de la derrota de Magnesia, la derrota del artista y de la memoria, así como de la vida: estamos destinados a morir.

En cuanto al vocabulario, destacan algunas palabras relacionadas con las ideas anteriormente expuestas sobre la obra del poeta. El verbo ἔθεσα (v. 5), que hace referencia a la labor del orfebre y significa «coloqué», nos hace imaginarnos al artesano colocando en el centro de la cratera la imagen del joven. Así Kavafis transmite a la poesía una sensación de espacialidad, propia de la apreciación de artes plásticas como la escultura, apreciación en la que intervienen los sentidos de la vista y el tacto. Otro punto muy interesante, ya comentado, es la tendencia de Kavafis de, en lugar de mencionar el cuerpo entero, focalizar la atención en sus partes⁶⁰ -en este caso τὴν κνήμη (v.6) y τὸ πρόσωπον (v.9)-, lo que realza el carácter erótico del poema.

Εὐρίωνος τάφος⁶¹

Εἰς τὸ περίτεχνον αὐτὸ μνημεῖον,
ὀλόκληρον ἐκ λίθου συηνίτου,
ποῦ τὸ σκεπάζουν τόσοι μενεξέδες, τόσοι κρίνοι,
εἶναι θαμένος ὁ ὠραῖος Εὐρίων.
Παιδὶ ἀλεξανδρινό, εἴκοσι πέντε χρόνων.
Ἀπ' τὸν πατέρα του, γενιὰ παληὰ τῶν Μακεδόνων·
ἀπὸ ἀλαβάρχας τῆς μητέρας του ἢ σειρά.
Ἔκαμε μαθητὴς τοῦ Ἀριστοκλείτου στὴν φιλοσοφία,
τοῦ Πάρου στὰ ρητορικά. Στὰς Θήβας τὰ ἱερά
γράμματα σπούδασε. Του Ἀρσινοῦτου
νομοῦ συνέγραψε ἱστορίαν. Αὐτὸ τουλάχιστον θὰ μείνει.
Χάσαμεν ὅμως τὸ πιὸ τίμιο — τὴν μορφὴν του,
ποῦ ἦτανε σὰν μιὰ ἀπολλώνια ὄπτασία.

⁶⁰ GIANNAKOPOULOU, L. (2007): 135-150.

⁶¹ ΚΑΒΑΦΗΣ, Κ. Π. (2016a): 48.

Tumba de Eurión

En este refinado monumento,
todo él de piedra de Siene,
que cubren tantas violetas, tantas azucenas,
está enterrado el bello Eurión.
Joven alejandrino, de veinticinco años.
Por parte del padre, antiguo linaje de los macedonios;
de administradores la estirpe materna.
Fue discípulo de Aristóclito en filosofía,
de Paros en retórica. En Tebas los Sagrados
textos estudió. De la provincia
de Arsínoe escribió la historia. Esto, al menos, permanecerá.
Perdimos sin embargo de él lo máspreciado —su figura—,
que era como una apolínea visión.

Nos encontramos ante el primero de los poemas de Kavafis dedicados a tumbas, datado en 1914. En este caso se trata de la tumba de un joven, Eurión. Podría estar inspirado en la muerte de Mikés Ralis, un amigo íntimo del poeta que murió en 1889, sin haber alcanzado la treintena. Al ser un epitafio se relaciona con la escultura del modo más literal posible, pues éstos se caracterizan por estar grabados en piedra.

En el primer verso ya se desvela que nos encontramos ante una tumba, un monumento artístico. El hecho de que ésta sea de piedra, un material poco valorado en Kavafis⁶², y más bien relacionado con la pobreza, nos recuerda metafóricamente la dureza de la muerte. El hecho de que la tumba sea por completo de piedra (v. 2 *ὀλόκληρον* [todo]), refuerza esta sensación. Además, la dureza de la piedra enfatiza la idea de que todo material, por duro que sea, está destinado a desaparecer. En el tercer verso, al igual que en el poema anteriormente analizado, aparecen motivos bucólicos, en este caso flores. Esta naturaleza, llena de vida, contrasta con el siguiente verso, el cuarto, en el que se nos dice que allí está enterrado el bello Eurión. El contraste se acentúa al aparecer la tumba «cubierta» (v. 3 *σκεπάζουν*) por las flores. Al ser alejandrino (v. 5), la posible relación entre el joven Eurión y Ralis cobra fuerza.

⁶² GIANNAKOPOULOU (2007): 113.

En el sexto y séptimo verso se menciona la ascendencia del difunto, dejando claro que Eurión pertenecía a una familia de clase alta, lo que nos recuerda nuevamente al joven amigo de Kavafis, que, como la mayoría de las amistades de Kavafis, pertenecía a la clase alta de Alejandría. Acorde con su estatus social, Eurión recibió estudios de filosofía y retórica (vv. 8-9). Además, se dedicó al estudio de las ἱερά γράμματα (palabras sagradas), que podrían designar las Sagradas Escrituras, en un sentido religioso, o los jeroglíficos. También tenía interés por la historia (vv. 10-11), algo tan propio de Kavafis.

Esta descripción de un joven de buena familia, letrado, interesado en la historia, encaja a la perfección con la figura de Kavafis y su círculo social, lo que nos hace preguntarnos qué es lo que separa a un joven del periodo helenístico de uno de la época del poeta. En verdad las indicaciones de que el joven pertenece al mundo antiguo no son tan evidentes como la referencia a la batalla de Magnesia que encontrábamos en el poema anterior; aquí estos elementos son más sutiles. Se puede inferir que hablamos de un joven del periodo helenístico atendiendo al tipo de estudios a los que se dedica, la descendencia de sus padres, y, sobre todo, a que es un joven de Alejandría, capital cultural del momento, fundada por Alejandro Magno.

Esta sensación de que las fronteras entre el presente y el pasado se difuminan, se corresponde con el registro lingüístico empleado por Kavafis. En todo el poema predomina la lengua demótica; los elementos propios de la lengua pura, como las preposiciones εἰς y ἐκ del principio (v. 1), son marginales; de hecho, no se hace uso del dativo en ningún momento. Este predominio del griego demótico nos da la impresión de que el poeta nos esté relatando un suceso del presente, el aura del poema es completamente actual.

Al final del poema se enfatizan algunas ideas importantes del mismo. En el verso 11, con θὰ μένει (permanecerá), nos recuerda Kavafis que todo es perecedero y está destinado a la muerte; todo salvo la escritura. Son precisamente los textos sobre la historia de Arsínoe que Eurión dejó por escrito lo único que permanecerá del joven. A diferencia de la escultura, condenada a desaparecer con el paso del tiempo, la escritura puede ser reproducida, siendo el mensaje que se copia exactamente el mismo; la escultura en cambio puede ser copiada, pero siempre divergirá en algún detalle respecto al original, una copia exacta es imposible. El poema se cierra con una breve nota erótica referida a la belleza del joven: ἀπολλώνια ὀπτασία (apolínea visión, v. 13). El poeta se lamenta porque se ha perdido lo que él considera más valioso (τὸ πῖθ' ἄτιμον, v. 12), la

figura del muchacho, sublimando así la belleza masculina. La posición final de la frase realza la sensación de que todo lo material esté destinado a desaparecer, enfatizando así la superioridad de la escritura sobre la escultura.

Una vez más encontramos en la escultura, en esta ocasión un epitafio, un medio para trascender. Ya nos lo deja claro en el primer verso con μνημεῖον, que significa «monumento conmemorativo». Además de recalcar el uso de la escultura como medio capaz de captar la belleza y hacerla perdurar sustrayéndola de su carácter material, el poeta hace hincapié en la superioridad de la escritura para tal propósito, idea recurrente en su poesía. El material del monumento, la piedra de Siene, puede ser más sólido que el granito; sin embargo, serán los escritos de Eurión sobre la provincia de Arsínoe (v. 11) lo que permanecerá.

Al igual que en el anterior poema, analizaremos las diferentes traducciones.

El traductor de Hiperión traduce τάφος y μνημεῖον como «tumba». Τάφος, que aparece en el título del poema, significa «tumba», en un sentido general, mientras que μνημεῖον, que aparece en el primer verso, se podría traducir como «monumento», evocando de manera más expresa la función de la obra de recordar al difunto. Otros traductores, como Bádenas para Alianza Editorial o Irigoyen para Penguin, sí mantienen la diferencia y vierten los dos términos como «tumba» y «monumento», respectivamente. También nosotros la hemos mantenido pues se ajusta más al original griego, quedando así recogida la idea de que la construcción sirve para recordar al joven Eurión.

La traducción de Pre-textos de Αὐτό τουλάχιστον θὰ μείνει (v. 11): «Que quede, al menos, eso», se aparta bastante del original, al ofrecer un matiz desiderativo que no se encuentra en griego. El tiempo del verbo en el texto original es claramente un futuro: «permanecerá». La traducción como desiderativo hace que se pierda la idea, importante, de que la literatura es capaz de trascender en el tiempo, lo que la hace superior a la escultura y a otras artes.

La palabra μορφή, que en griego significa «forma», «apariencia», aparece en las traducciones de Pre-textos, Alianza e Hiperión como «belleza». La traducción de Penguin, «figura», se acerca más al original. «Belleza» dice más que el original griego, pues adelanta y «explica» la comparación del último verso, donde la figura del joven es asimilada a una visión de Apolo.

En cuanto al aspecto formal, nos encontramos ante un poema con rima abcaddefebcbf. Hacia el final del poema, del octavo verso al undécimo, hay una serie de

encabalgamientos que sirven para acelerar la lectura del poema, haciendo que la pausa que aparece al final del poema sea más marcada. La pausa, que se da precisamente a mitad del undécimo verso, antes de *Αὐτὸ τουλάχιστον θὰ μείνει* (Esto, al menos, permanecerá), sirve, al igual que en el anterior poema, para introducir la amarga nota final, con la que la voz del poeta nos recuerda que se ha perdido lo más valioso: la figura de Eurión, su belleza. Esto nos recuerda que la belleza ideal para Kavafis es efímera, como la vida del joven, truncada en su juventud.

Conclusiones

Como hemos podido observar, la relación de Kavafis con la escultura, y con las artes plásticas en general, se manifiesta de diferentes maneras. La escultura, particularmente, parece tener un hondo calado en el poeta y en su obra.

A diferencia de la mayoría de sus contemporáneos griegos, que ven en la escultura un símbolo de libertad que se identifica con las raíces del pueblo griego en la Grecia clásica y justifica la creación de un nuevo Estado griego, Kavafis tiene una relación con la escultura bien diferente.

Por una parte, la labor del escultor y la de otros tipos de artista aparece como metáfora del quehacer poético. Asimismo, Kavafis a menudo emplea la figura del escultor, del artista, como metáfora, difuminando las diferencias que pueden separar al escultor del poeta, siendo en el fondo ambos artistas. Además, el mismo modo de trabajo de Kavafis puede recordar al modo de trabajo del escultor.

Otra forma en que la escultura influye en Kavafis y su poesía —y que recuerda a la visión que ofrece Winckelmann sobre la apreciación estética de las estatuas— es la particular relación del alejandrino con las estatuas helenísticas de jóvenes, que sirven para sublimar la belleza masculina de los muchachos que protagonizan los poemas de Kavafis. Éstos a menudo son descritos en términos esculturales, haya o no mención expresa en el poema a la escultura, u otra arte plástica distinta. En esta apreciación erótica los sentidos de la vista y el tacto juegan un papel fundamental, lo que nos recuerda nuevamente a Winckelmann y conecta al poeta con el período helenístico.

Cabe señalar que, pese a sublimar la belleza de los jóvenes a través de las estatuas, Kavafis no ofrece una visión idealizada de ellas, pues son perecederas. Esta visión de las estatuas como algo caduco —al igual que el ideal de belleza de Kavafis— hace inevitable la comparación de la escultura con la literatura. Kavafis presenta la labor literaria como superior a cualquier otro tipo de obra artística, pues la literatura no está atada al deterioro y a la desaparición, al menos en su faceta oral. Como la historia de Arsínoe escrita por el joven Eurión, la poesía, parece sugerirnos Kavafis, «permanecerá», y esta misma capacidad de trascender en el tiempo hace que este arte, el de la poesía, sea superior al de la escultura y a otras artes plásticas en general.

Bibliografía

- Cavafis, C. P. (1994). *Poesía completa* [Traducción de Pedro Bádenas de la Peña]. Madrid: Alianza Editorial.
- Cavafis, C. P. (2015). *Poesía completa* [Traducción de Juan Manuel Macías]. Valencia: Pre-textos.
- Cavafis, C. P. (2016). *Poemas* [Traducción de Ramón Irigoyen]. Barcelona: Penguin Random House.
- Kavafis, K. P. (1985). *Poesías completas* [Traducción de José María Álvarez]. Madrid: Hiperión.
- Kavafis, K. P. (2003). *Prosas* [Traducción de José García Vázquez y Horacio Silvestre Landrobe]. Madrid: Tecnos.
- Καβάφης, Κ. Π. (2016a). Τα ποιήματα Α. Αθήνα: Ικαρος.
- Καβάφης, Κ. Π. (2016b). Τα ποιήματα Β. Αθήνα: Ικαρος.
- Beaton, R. (1994). *An Introduction to Modern Greek Literature*. Nueva York: Oxford University Press.
- Feria Vázquez, M. A. (2014). *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Giannakopoulou, L. (2007). *The Power of Pygmalion: Ancient Greek Sculpture in Modern Greek Poetry, 1860-1960*. Bern, Suiza: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- Goldhill, S. (1994). "The naive and knowing eye: ecphrasis and the culture of viewing in the Hellenistic world" en Goldhill, S. y Osborne, R. *Art and Text in Ancient Greek Culture*. Cambridge: Cambridge University Press. (pp. 197-223).
- Heffernan, J. (1993). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hollander, J. (1995). *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lanz, J. J. *Constantinos Cavafis, o el último de Bizancio*. En *Revista de Occidente* nº 329, Octubre 2008. <http://www.revistas culturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/953/1/constantinos-cavafis-o-el-ultimo-de-bizancio.html> (consultado 12/07/2019).
- Larrabee, S. (1943). *English Bards and Grecian Marbles. The Relationship between Sculpture and Poetry especially in the Romantic Period*. Nueva York: Columbia University Press.
- Liddell, R. (2004). *Kavafis: una biografía* [Traducción de Carles Miralles]. Barcelona: Paidós.
- Mackridge, P. (1990). *Versification and Signification in Cavafy*.

- Pater, W. H. (2008). *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Editorial del cardo
- Scott, G. (1994). *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*. Hanover: University Press of New England.
- Seferis, Y. (1994). *El estilo griego* [Traducción de Selma Ancira]. Fondo de Cultura Económica: México, D. F.
- Stokes, A. (1969). *Stones of Rimini*. Nueva York: Schocken Books.
- Webster, T.B.L. (1964). *Hellenistic Poetry and Art*. London: Methuen.