

LA SOMBRA DEL TIEMPO EN LOS POEMAS DEL CICLO HOMÉRICO (1893-1911)
DE CONSTANTINO CAVAFIS: UN ANÁLISIS A PARTIR DE LAS CATEGORÍAS
VIAJE, DESTINO Y MUERTE

ALEJANDRA SALAZAR CASTAÑO

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESTUDIOS LITERARIOS
MEDELLÍN

2023

LA SOMBRA DEL TIEMPO EN LOS POEMAS DEL CICLO HOMÉRICO (1892-1911)
DE CONSTANTINO CAVAFIS: UN ANÁLISIS A PARTIR DE LAS CATEGORÍAS
VIAJE, DESTINO Y MUERTE

ALEJANDRA SALAZAR CASTAÑO

Trabajo para optar al título de Profesional en Estudios Literarios

Asesor

ÓSCAR JAVIER GONZÁLEZ MOLINA

Doctor en Literatura Hispánica

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESTUDIOS LITERARIOS
MEDELLÍN

2023

Abril 24 del 2023

Alejandra Salazar Castaño

Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o en cualquier otra universidad (Artículo 92, párrafo, Régimen Estudiantil de Formación Avanzada).

Alejandra Salazar C.

Firma de la autora

*Para Daniel Restrepo y Juliana Ochoa, dos faros que,
ubicados el uno al norte y el otro al sur,
acompañan mi peregrinación fuera de las costas de Ítaca.*

CONTENIDO

Resumen	6
Introducción.....	8
I. EL TIEMPO	15
II. EL VIAJE	29
I. «Ítaca» (1911).....	33
II. «Segunda odisea» (1894).....	38
III. «Viaje nocturno de Príamo» (1893)	45
III. EL DESTINO	54
I. «Interrupción» (1901)	61
II. «Deslealtad» (1904)	66
III. «Cuando el centinela vio la luz» (1900)	74
IV. LA MUERTE	78
I. «Los funerales de Sarpedón» (1908)	87
II. «Los caballos de Aquiles» (1898).....	94
III. «Troyanos» (1900).....	98
Conclusiones.....	105
Notas.....	110
Referencias	115

Resumen

Un rasgo que caracteriza a los escritores más sobresalientes de la Grecia moderna es la presencia de la tradición cultural y literaria clásica en su obra. En Constantino Cavafis, uno de los poetas más reconocidos de la poesía neogriega es manifiesto el deseo de hacer de la tradición un impulso poético. Pero, en pugna con cierta tendencia que lo piensa como un poeta vuelto hacia el pasado y ajeno a las preocupaciones de su tiempo es posible afirmar que el diálogo que entabló Cavafis con dicha tradición, y en particular con Homero, lo provee de elementos con los cuales expresar una visión del mundo propia de la modernidad, y, especialmente, una visión moderna del tiempo que contrasta con la mítica. Si el tiempo mítico se caracteriza por su circularidad y por su regularidad —creando así una relación especular entre pasado, presente y futuro—, la modernidad instaaura un tiempo lineal, irreversible y heterogéneo que rompe dicha relación especular. Por consiguiente, esta investigación pretende analizar de qué manera los poemas del ciclo homérico (1893-1911) de Constantino Cavafis proponen una ruptura con la visión del tiempo propia de la mitología griega clásica, a través de tres categorías de análisis: el viaje, el destino y la muerte. Si para Homero el trayecto del héroe tiene un inicio y un fin, en Cavafis la aventura heroica se prolonga: el tiempo circular de los antiguos da paso a un tiempo lineal sin posibilidad de cierre —como sucede con los poemas «Ítaca» (1911), «Segunda Odisea» (1894) y «Viaje nocturno de Príamo» (1893)—. Si en Homero los dioses determinan la acción y el tiempo humanos, en Cavafis son los mortales quienes irrumpen en el orden y el tiempo divinos —véanse los poemas «Interrupción» (1901), «Deslealtad» (1904) y «Cuando el vigía vio la luz» (1900)—. Y, finalmente, si en Homero la consciencia de la finitud, de un tiempo que se agota inapelablemente, no paraliza la acción del héroe, en la

poesía del alejandrino esa certeza turba su firmeza —como puede observarse en los poemas «Los funerales de Sarpedón» (1908), «Los caballos de Aquiles» (1898) y «Troyanos» (1900)—.

Palabras claves: Constantino Cavafis, poemas homéricos, Homero, tiempo, viaje, destino, muerte.

Introducción

Un rasgo que caracteriza a los escritores más sobresalientes de la Grecia moderna es la presencia de la tradición cultural y literaria clásica en su obra. Supeditado a las rupturas propias de la episteme moderna desde la cual escriben estos autores, el espíritu clásico se mantiene vivo en la poesía neogriega. De acuerdo con José Antonio Moreno, en *Odiseas Elitis* dicha tradición constituye la materia sobre la cual se erigen sus poemas; en la poesía de Yorgos Seferis subyace vivo el mundo clásico; y en la obra de Constantino Cavafis es manifiesto el deseo de hacer de la tradición griega un impulso poético. Si bien la mayoría de los críticos literarios que se han ocupado de la obra de Cavafis —entre ellos Yourcenar, Bádenas y Castillo— coinciden en señalar que la Grecia clásica no estuvo en el centro de sus preocupaciones —más bien, esta ocupa un lugar reducido en su obra—, la época homérica sirvió de sustrato para algunos de los más grandes poemas del alejandrino. Estos son «Viaje nocturno de Príamo» (1893), «Segunda Odisea» (1894), «Los caballos de Aquiles» (1898), «Troyanos» (1900), «Cuando el vigía vio la luz» (1900), «Interrupción» (1901), «Deslealtad» (1904), «Los funerales de Sarpedón» (1908), «Ítaca» (1911); todos ellos escritos en sus primeros años de actividad y atravesados por los ejes principales de su obra.

Aunque no puede afirmarse que la poesía neogriega y, por ende, Cavafis, tienen un lugar amplio en los estudios teóricos y críticos de la literatura, existen ya una cantidad considerable de traducciones y artículos que abordan esta poesía. En cuanto a Cavafis, la gran mayoría de estos estudios hacen énfasis en los poemas de la Grecia posclásica, pero se dedica una atención menor a los poemas homéricos que, como se ha señalado, son

importantes en la medida en que pueden leerse en ellos las preocupaciones centrales de la poética cavafiana, así como la relación de continuidad y ruptura que establece con la Grecia clásica. Aun cuando ninguno de ellos aborda los nueve poemas mencionados, el trabajo de Miguel Castillo, «El sentido de la greicidad en Kavafis» (1985), el de Sandra Plaza, «Cavafis, un poeta para la historia de Grecia» (2017), el de Mikaela Alikí Kamperi, «The Homeric element in Cavafy's poetry: three examples» (2014) y el de Alicia Morales, «Más allá de Ítaca: la “Segunda odisea” de Cavafis» (2008) fueron un gran soporte para el primer nivel de la investigación, ya que estos trabajos estudian, con mayor o menor profundidad, la presencia de Homero en los poemas cavafianos en aras de exponer la manera en la que el poeta trata el material literario producido por el aedo.

Conviene, sin embargo, hacer una aclaración con respecto a la relación hipertextual de los poemas cavafianos con la obra de Homero, pues el conjunto de obras incluidas en esta investigación es más bien heterogéneo en ese sentido. «Los funerales de Sarpedón», «Los caballos de Aquiles», «Troyanos» y «Viaje nocturno de Príamo» tienen un vínculo directo y exclusivo con los cantos XVI, XVII, XXII y XXIV de la *Ilíada* respectivamente. En el caso de «Ítaca», el vínculo con la *Odisea* es más bien indirecto; pues el poema no nace de un fragmento preciso de la obra homérica, sino de un símbolo creado por Homero, el de Ítaca, el de la patria que es a la vez origen y destino; «Segunda Odisea» también se relaciona con aquel símbolo, pero tiene una relación hipertextual más amplia, que incluye a Dante y a Tennyson; por último, los poemas «Interrupción», «Deslealtad» y «Cuando el vigía vio la luz» si bien refieren a acontecimientos narrados en la *Ilíada* y la *Odisea*, no pueden considerarse poemas homéricos en sentido estricto, pues estos presentan una relación hipertextual mucho más compleja, que incluye textos tan disimiles como la

Biblioteca mitológica de Apolodoro, el «Libro II» de la *República* de Platón o el prólogo de «Agamenón», tragedia de Esquilo.

En suma, Cavafis es uno de los poetas de la Grecia moderna que con más insistencia se alimenta de la materia inagotable del pasado. Aunque el diálogo con este último puede producir la impresión de presentarse desde un universo simbólico similar al antiguo, una lectura de sus poemas, atendiendo a la visión del tiempo que se propone en ellos, permite afirmar que Cavafis retoma personajes, episodios y símbolos conocidos de la mitología griega clásica para ofrecerlos al lector desde una óptica nueva, más cercana a la episteme moderna. El diálogo que entabló Cavafis con dicha tradición lo provee de elementos con los cuales expresar una visión del mundo propia de la modernidad, y, especialmente, una visión moderna del tiempo que contrasta con la mítica. Si el tiempo mítico se caracteriza por su circularidad y por su regularidad —creando así una relación especular entre pasado, presente y futuro—, la modernidad instaaura un tiempo lineal, irreversible y heterogéneo que rompe dicha relación especular (Paz, «Revolución del futuro» y «Tradición de la ruptura»; Eliade, *Mito del eterno retorno* y *Mito y realidad*; Marx, *Manifiesto del Partido Comunista*).

Esa ruptura con la visión del tiempo propia de la Antigüedad clásica puede observarse a través de tres categorías: el viaje, el destino y la muerte. Si para Homero el trayecto del héroe tiene un inicio y un fin, en Cavafis la aventura heroica se prolonga: el tiempo circular de los antiguos da paso a un tiempo lineal sin posibilidad de cierre (como sucede con los poemas «Segunda Odisea», «Ítaca» y «Viaje nocturno de Príamo»). Si en Homero los dioses determinan la acción y el tiempo humanos, en Cavafis son los mortales quienes irrumpen en el orden y el tiempo divinos (véanse los poemas «Interrupción»,

«Deslealtad» y «Cuando el vigía vio la luz»). Y, finalmente, si en Homero la consciencia de la finitud, de un tiempo que se agota inapelablemente, no paraliza la acción del héroe, en la poesía del alejandrino esa certeza turba su firmeza (como puede observarse en los poemas «Troyanos», «Los caballos de Aquiles» y «Los funerales de Sarpedón»). Por consiguiente, esta investigación pretende analizar de qué manera los poemas del ciclo homérico (1893-1911) de Constantino Cavafis proponen una ruptura con la visión del tiempo propia de la mitología griega clásica, a través de tres categorías de análisis: el viaje, el destino y la muerte.

El primer capítulo, «El tiempo», marco teórico a partir del cual se desarrolla la investigación, está dedicado a contrastar el *tiempo circular* propio de la mitología griega con el *tiempo lineal* de la modernidad. Dado que se trata, en consecuencia, del diálogo que se establece entre dos horizontes históricos, tomamos como punto de partida los postulados de la hermenéutica filosófica desarrollados por Hans-Georg Gadamer. En particular, los conceptos de *situación hermenéutica*, *horizonte histórico* y *fusión de horizontes* fueron los más fructíferos para los propósitos de la investigación. Por otra parte, con los trabajos teóricos adelantados por Mircea Eliade, Octavio Paz, Karl Marx, entre otros, delimitamos la conceptualización del tiempo en dichos horizontes históricos. Con ellos llegamos a la conclusión de que la relación con la historia constituye la diferencia fundamental entre las sociedades tradicionales y la moderna, a partir de la cual se proyectan dos perspectivas del tiempo: la estructura circular de las sociedades tradicionales, que por su homogeneidad establece una relación de semejanza entre pasado, presente y futuro; y la moderna, la del tiempo lineal, heterogéneo e irreversible, que se caracteriza por romper la igualdad entre los tres modos de la temporalidad.

El segundo capítulo, «El viaje», examina de qué manera los poemas «Ítaca», «Segunda Odisea» y «Viaje nocturno de Príamo» a través de esta categoría, entendida como una aventura sin posibilidad de cierre, manifiestan una ruptura con la visión del tiempo propia de la mitología griega clásica. Veremos que debido a los grandes peligros a los que el viajero se enfrentaba, el viaje mítico se caracteriza por ser una aventura protagonizada únicamente por los héroes, pero, aun con esta condición, es un viaje involuntario: el héroe se lanza a la aventura ya sea por mandato de los dioses u obligado por las circunstancias. Por eso, de acuerdo con Joseph Campbell, el camino que realiza el héroe mítico se resume en la fórmula: separación del mundo, aventura y retorno; es decir, el movimiento temporal y espacial del protagonista del viaje en el horizonte mítico es circular, pues el viajero al final de su recorrido regresa al punto de partida. Por el contrario, el viajero moderno está impulsado principalmente por su propio deseo, que lo llama a descubrir lo que se encuentra más allá del mundo conocido; su viaje es lineal, pues el movimiento se realiza desde un punto de origen a un nuevo punto de llegada: así, el retorno no se realiza como en el viaje circular o, en todo caso, es un acontecimiento secundario con respecto al propósito fundamental del viaje.

El tercer capítulo, «El destino», estudia de qué manera la categoría de destino en los poemas «Interrupción», «Deslealtad» y «Cuando el vigía vio la luz» propone una ruptura con la visión del tiempo propia de la mitología griega clásica en la medida en que aquella no responde a la determinación que hacen los dioses de la acción y el tiempo humanos. A partir del trabajo de autores como Fernando Savater, Anne Müller y Karl Marx se propone que no hay una distancia absoluta entre el horizonte mítico y el moderno, dado que en ambos casos la determinación y la libertad coexisten y se

condicionan mutuamente. En el primer caso, la determinación es dada por los dioses — *móira theón*—, pues ellos asignan «la porción de destino que le corresponde a cada ser humano», pero se trata de una «porción» limitada, ya que la totalidad de la existencia humana no está precisada en el horizonte clásico; por el contrario, esta permite la acción humana —*hypér morón*—. En el segundo, la determinación es dada por la historia: el ser humano puede hacer su propia historia, pero solamente en el marco de unos límites históricos precisos que le han sido legados por el pasado.

El cuarto capítulo, «La muerte», reconoce de qué manera la concepción de la mortalidad en los poemas «Los funerales de Sarpedón», «Los caballos de Aquiles» y «Troyanos» presenta una ruptura con la del tiempo mítico, pues cuando en Homero el héroe avanza con determinación hacia la muerte, ya que esta es solo el portal al reino de Hades, en Cavafis la consciencia moderna de un tiempo finito paraliza la acción del héroe. Con esto, establecemos que la principal diferencia en cuanto a la muerte en el horizonte mítico y el moderno es que si en el primer caso la muerte es comprendida como una suerte de transición por medio de la cual se accede a un estado nuevo del ser —a una existencia reducida en el reino de Hades—; en el segundo, ella supone, en los términos de Heidegger, la radical imposibilidad de existir. Como apoyo de lo anterior, el historiador Philippe Ariès reconoce que hasta los albores de la modernidad primó una concepción colectiva del destino que hacía familiar, próxima y cercana a la muerte, pues se trataba de una ley a la que todos se acogían y que no significaba, en todo caso, la aniquilación de su propio ser. Además, en el universo homérico, el ideal de la «bella muerte» permite a los héroes escapar tanto como le es posible a un mortal de las consecuencias de la muerte, pues a través de la realización de ese ideal —morir joven y con la integridad de las fuerzas—

pueden alcanzar una gloria inmortal. De acuerdo con Ariès es en la época moderna, que hace un particular acento en el individuo, que la muerte se vuelve problemática, pues ella adquirió lentamente un aspecto dramático y lejano: se hizo objeto de tabú.

I. EL TIEMPO

El autor de *Verdad y método*, Hans-Georg Gadamer, fue enfático en señalar que la hermenéutica filosófica no tiene como tarea construir un método de comprensión, sino que su finalidad es iluminar las condiciones a partir de las cuales se comprende; por ello, como uno de los términos de la comprensión, el filósofo alemán desarrolla el concepto de *prejuicio*. Si el prejuicio es un supuesto conjetural, una toma de postura provisional a una constatación definitiva, es también un juicio anticipado que puede tener un carácter productivo y legítimo para el conocimiento; así, Gadamer toma distancia de la visión negativa que cobró este concepto para los filósofos de la Ilustración, que lo asumieron como un error —un desvío del camino metódico propuesto por la razón— o como un rendimiento de la razón en privilegio de lo que él denomina «prejuicios de autoridad». Desde esta perspectiva, Gadamer recuerda la crítica romántica a la Ilustración, que defendió la tradición como una forma de autoridad que posibilitó una revaloración de esta, para mostrar que no existe necesariamente una oposición entre autoridad y razón. El filósofo señala que «la tradición más auténtica y venerable no se realiza, naturalmente, en virtud de la capacidad de permanencia de lo que en algún modo ya está dado, sino que necesita ser afirmada, asumida y cultivada» («Fundamentos» 349); en otras palabras, la tradición no se sostiene por inercia, sino que la razón y la elección participan en su preservación. En estrecha relación con lo anterior, el filósofo alemán acude al concepto de lo *clásico*, y defiende que se trata de «una especie de presente intemporal que significa simultaneidad con cualquier presente» («Fundamentos» 357) más que de una categoría histórica que designa una época precisa; la posibilidad de simultaneidad de lo clásico se explica por su

contenido de valor, porque es portador de una verdad que continúa teniendo vigencia en el presente. Con este análisis del prejuicio, Gadamer propone una revalorización de la tradición, para distinguirla como una posible experiencia de verdad y señala que es irrealizable el acercamiento a un texto o a un objeto de estudio sin presupuestos, desde una posición «neutral», puesto que siempre hay un horizonte histórico desde el cual se observa y que hereda al observador una serie de prejuicios que condicionan su interpretación.

Un mérito similar al de Gadamer le otorga T. S. Eliot a la tradición. Esta, de acuerdo con el poeta y crítico inglés, anima al literato a escribir «no meramente con su propia generación en la médula de los huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura europea desde Homero (...), tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo» (19). La relación dinámica de lo temporal y lo atemporal es, según Eliot, lo que permite que cuando una nueva obra de arte es creada, introduzca una alteración en el orden conformado por las obras precedentes a ella. En consecuencia, en esa influencia recíproca entre pasado y presente, el primero no es únicamente una guía para el segundo, sino que puede ser transformado por este (19-20).

Pero, retomando los planteamientos de Gadamer con respecto a las condiciones de la comprensión, el filósofo alemán plantea que si bien «hay una distancia insuperable entre el intérprete y el autor, diferencia que está dada por la distancia histórica» («Fundamentos» 366), esta no debe entenderse como un abismo que deba ser salvado por el intérprete a la manera del que pretende desplazarse al espíritu de una época dejando de lado las propias representaciones; más bien, de lo que se trata es de reconocer la distancia histórica como otra condición de la comprensión, ya que no es posible anular el presente en la reconstrucción histórica del otro. Por esa razón, si de un lado Gadamer considera la

historicidad como un factor determinante de la experiencia hermenéutica, del otro propone reconocer la distancia en el tiempo «como una posibilidad positiva y productiva del comprender» («Fundamentos» 369); esta posición ante la alteridad impide una fácil adaptación del pasado a las propias expectativas, y permite que ella aparezca en su diferencia —o en su similitud— con el presente.

Por ello, para hacer posible un diálogo con la alteridad es imprescindible por parte del intérprete una conciencia de la *situación hermenéutica* en la que se encuentra inmerso; dicha situación está relacionada con el concepto de *horizonte*. «Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto» («Fundamentos» 372), pero dicho ámbito de visión puede ser ampliado por la configuración de sentido de la alteridad, esto es, por otro horizonte histórico. Para Gadamer, el propio horizonte histórico es lo que se debe tener presente a la hora de aproximarse a otra situación hermenéutica: «... una conciencia verdaderamente histórica aporta siempre su propio presente y lo hace viéndose tanto a sí misma como a lo históricamente otro en sus verdaderas relaciones» («Fundamentos» 376). Si el intérprete no expone su horizonte histórico, no será posible un diálogo con la alteridad ni mucho menos una *fusión de horizontes*, perspectiva a la que aspira la comprensión hermenéutica. El diálogo es el medio a partir del cual se hace posible la fusión de horizontes, esto es, el rebasamiento de los horizontes particulares en aras de una generalidad superior —de una panorámica más amplia a la que se hace aquel que comprende—; sin embargo, como señala Gadamer, entender el diálogo como medio no significa que este sea una mera herramienta al servicio de la comprensión, más bien quiere decir que es el entorno en el que se hace posible la misma.

A propósito de lo anterior, podemos incluso anotar, como propone Jan Mukarovsky en «El arte como hecho sígnico», que la obra literaria no siempre es la misma, así su construcción textual sea idéntica, pues una cosa es el artefacto artístico —su materialidad textual— y otra el objeto estético —sus posibilidades de interpretación siempre cambiantes según su horizonte histórico—. La misma proposición de Mukarovsky está presente en «Pierre Menard, autor del Quijote» de Jorge Luis Borges. En este cuento de *Ficciones* el narrador se propone reivindicar la obra «subterránea» y «heroica» de un escritor que ha muerto recientemente: Pierre Menard; obra que comprende el capítulo noveno, el trigésimo octavo y un fragmento del capítulo veintidós de la primera parte del *Quijote*. De acuerdo con el narrador: «El texto de Cervantes [1602] y el de Menard [1918] son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico» (449). En el capítulo XXXVIII de la primera parte del *Quijote*, que «trata del curioso discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras», don Quijote dirime el juicio a favor de las armas y en contra de las letras: el narrador considera que el fallo de Cervantes es cuanto menos natural, ya que el novelista fue un reconocido militar; mas el hecho resulta insólito en el caso de Menard, ya que fue contemporáneo de Bertrand Russel y de *La trahison des clercs*. Por esa razón, para el narrador, la obra «subterránea» y «heroica» de Menard ha enriquecido el arte de la lectura, pues su proyecto invita a leer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida*, para hallar de esa manera un texto inédito.

Atendiendo a lo anterior, es imprescindible comprender el concepto del tiempo en los dos horizontes históricos implicados en los poemas del ciclo homérico de Cavafis. En primer lugar, la visión del tiempo de la antigüedad griega clásica a la cual se integra la obra de Homero está marcada por el mito. Carlos García Gual concibe el mito como «un

relato tradicional que cuenta la actuación memorable de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano» («Mito y literatura» 12); por su valor ejemplar y sagrado, por hacer las veces de un significante-amo a partir del cual se explica el mundo tal como ha llegado a ser, cumple una función social en la comunidad en la que se inscribe: el mito relata «todos los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser lo que es hoy, es decir, un ser mortal, sexuado, organizado en sociedad, obligado a trabajar para vivir, y que trabaja bajo ciertas reglas» (Eliade, *Mito y realidad* 14).

Aun cuando paulatinamente el mito fue perdiendo su prestigio, pues como subraya Gadamer, en el curso de la Ilustración griega se construyó una fuerte oposición entre *mythos* y *logos*, entre el discurso indemostrable representado por el *mythos* y el discurso corroborativo del *logos* («Mito y logos» 25), en la filosofía griega se encuentra todavía un acuerdo entre la narración que se transmite sin necesidad de ser probada y el discurso demostrativo. Esa relación entre *mythos* y *logos* está presente en Platón, que admitió «bajo el techo de su inteligencia racional y conceptual, la forma narrativa del acontecer que es propia del mito» («Mito y logos» 27); el lazo con la verdad que todavía tiene el mito para Platón se encuentra sumamente vivo en la obra de Homero.

García Gual afirma que ha sido Mircea Eliade quien más «ha insistido en ese tiempo distinto, lejano, sacro, del mito, como un tiempo opuesto al mundanal e histórico tiempo en que nos movemos» («Mito y literatura» 16). Eliade señala que si el hombre o la mujer de la sociedad moderna se considera constituido por la historia que lo precede, el ser humano de las sociedades tradicionales se concibe como el resultado de un cierto número de acontecimientos míticos. «La diferencia entre uno y otro caso es que esos

acontecimientos para el hombre arcaico sucedieron en un tiempo mítico» (*Mito y realidad* 16) susceptible de ser reactualizado. Por eso la diferencia más importante entre el tiempo mítico y el tiempo de la modernidad se encuentra en el carácter recuperable del primero por medio del rito y en la naturaleza irreversible del último.

Quienes participan del rito se hacen contemporáneos al tiempo primigenio del mito «en el que algo *nuevo*, fuerte y *significativo* se manifestó plenamente» (Eliade, *Mito del eterno retorno* 22), y para ello, se abole el tiempo cronológico. Esa anulación del tiempo concreto está animada por una vocación antihistórica: el ser humano de las sociedades tradicionales tiene una actitud negativa frente a la historia, porque busca anularla periódicamente, la desvaloriza concibiéndola como mera decadencia frente al tiempo original o le asigna un sentido metahistórico —es decir, la historia existe para conducir a ese pasado que espera al final de cada ciclo—. Esto es justamente lo que permite caracterizar el tiempo de la antigüedad griega clásica como un tiempo cíclico o circular, que se renueva periódicamente con la intención de anular el tiempo cronológico para regresar al tiempo mítico.

Por consiguiente, esta perspectiva de comprensión del tiempo no distingue diferencias entre el pasado, el presente y el futuro, pues si el tiempo es reversible, «el pasado no es sino la prefiguración del futuro» (Eliade, *Mito del eterno retorno* 36). Esta misma idea la señala Octavio Paz: «Para las sociedades primitivas [sic], el modelo del presente y el futuro, es el pasado. No el pasado reciente, sino un pasado que está más allá de todos los pasados, en el origen del origen» («Tradición de la ruptura» 27). Lo anterior da lugar a la paradoja de que entre mayor distancia exista entre el presente y el tiempo originario más cerca se está de él: las sociedades tradicionales leen la decadencia y la

agravación del hoy como un signo favorable, pues es el anuncio de una pronta regeneración que traerá de nuevo el tiempo primordial. Así pues, para Mircea Eliade, la discrepancia capital entre el individuo de las sociedades tradicionales y las modernas lo constituye su relación con la historia, a partir de la cual se pueden leer dos orientaciones distintas: una tradicional, caracterizada por modelar una estructura circular del tiempo, que hace del pasado, del tiempo primordial, un tiempo por venir; y la moderna, la del tiempo irreversible, caracterizada por ser un fragmento entre dos infinitos atemporales que no se parecen el uno al otro (*Mito y realidad* 47).

Werner Jaeger, haciendo referencia a la obra de Homero, señala que la «épica constituye, originariamente, un mundo ideal. Y el elemento de idealidad se halla representado en el pensamiento griego primitivo por el mito» (54). Las épicas homéricas son, pues, composiciones cantadas y contadas en la senda del mito. Aun cuando en Grecia los mitos pertenecían a toda la comunidad, fueron confiados especialmente a los poetas, que tenían el poder de transportar por medio de la palabra el mundo contingente y limitado de lo humano al mundo divino y eterno del mito. A través del mito la palabra retorna a su potencia originaria, esto es, al estado en el cual no cumple una función referencial, sino creadora, teniendo en cuenta que hace que aquello que nombra acontezca en el presente; en su origen la palabra contenía la fuerza suficiente para que el mundo resplandeciera con el vocablo «luz» y se ensombreciera con el sustantivo «noche» (Borges, «Pensamiento y poesía» 102). En cuanto a su carácter ideal o ejemplarizante, el mito constituye, como ya se ha señalado, una instancia normativa. Por esta razón a Homero se le pensó como el educador de toda Grecia, como el creador de un ideal de lo humano capaz de constituirse en un faro ético y moral para su pueblo:

La concepción del poeta como educador de su pueblo —en el sentido más amplio y más profundo— fue familiar desde el origen, y mantuvo constantemente su importancia. Solo que Homero fue el ejemplo más notable de esta concepción general y, por así decirlo, su manifestación clásica. (Jaeger 48)

Pese a que desde inicios del siglo XVI la sociedad occidental empezó a experimentar una serie de transformaciones en el ámbito social, cultural y económico, es solo en el siglo XVIII cuando la mayoría de los pensadores coinciden en afirmar que la sociedad había ingresado a una nueva forma de existencia a la que se bautizó con el nombre de «modernidad» (Berman, «Modernidad» 2). Esta nueva forma de existencia, como ya Mircea Eliade lo analizó, se caracterizará por construir una nueva relación con el tiempo y con la historia. Según Octavio Paz, nuestra época es heredera del tiempo *lineal, irreversible* y *heterogéneo* del cristianismo,¹ pero a diferencia de este, el paraíso por venir no se encuentra en la eternidad cristiana sino en el futuro, ese nuevo edén del ser humano moderno. De hecho, para los modernos la idea de eternidad, de un tiempo sin tiempo, es inaceptable, pues «contiene una doble abominación: ofende nuestra sensibilidad moral al burlarse de nuestras esperanzas en la perfectibilidad de la especie y ofende nuestra razón al negar nuestras creencias acerca de la evolución y el progreso» («Revuelta del futuro» 45). Así las cosas, la modernidad concibe al tiempo como el continuo transcurrir de un río que lleva sus aguas —en una sola dirección— hacia el mar del futuro; mas su paradoja consiste en que ese futuro nunca se alcanza plenamente porque siempre está más allá.

Por otro lado, la cualidad heterogénea de esta nueva visión del tiempo se explica por esa exacerbada consciencia histórica de la modernidad que rompe la relación especular entre pasado, presente y futuro. El pasado no es ya un tiempo por venir, es un tiempo que

fue y que no retornará; el futuro no es como otrora la imagen del pasado, es aquello que desconocemos, es ese enigma perpetuamente irresoluto que se renueva en ese andar continuo del presente hacia el futuro. Con todo, más que una diferenciación entre estas formas del tiempo, la modernidad produjo una radical separación entre ellas al promover la afirmación del presente con la ayuda del contraste con el pasado. El pasado es el punto de referencia a partir del cual se mide el presente, mas no una guía para el mismo; si otrora se miraba al pasado en busca de orientación para comprender y actuar en el presente, la modernidad se propone afirmarse desde ella misma.

Por otro lado, sostener la afirmación de que el tiempo moderno es heterogéneo es igual a decir que existe el cambio. En las sociedades tradicionales el pasado es un tiempo inmutable, impenetrable a la variación; para los modernos el tiempo es portador de la mudanza (Paz, «Tradición de la ruptura» 28). En las primeras el mito es una defensa contra el cambio, es garantía de la estabilidad del mundo; la modernidad, por el contrario, se fundamenta en el cambio. Esta idea lleva a Paz a caracterizar lo moderno como una suerte de autodestrucción creadora que en su afán de producir lo nuevo y lo distinto está obligada a desmoronar lo pasado («Tradición de la ruptura» 18 y ss.). En consonancia con lo anterior, Marshall Berman recoge la famosa expresión de Marx —a quien valora como uno de los pensadores más distintivos de la modernidad—: «Todo lo sólido se desvanece en el aire», pues considera que esta ofrece una perspectiva cosmogónica de ese tiempo nuevo al que se ha enfrentado la humanidad en los últimos siglos. Todo aquello que parecía tener consistencia, peso, gravedad se derriba como un junco a causa del torbellino que representa la modernidad:

Una revolución continua de la producción, una incesante revolución de todas las condiciones sociales, una inquietud y un movimiento constantes distinguen la época burguesa de todas las anteriores. Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de poder osificarse. Todo lo estamental y estancado se esfuma; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia, sus relaciones recíprocas.

(Marx, *Manifiesto del partido comunista* 40)

Si bien Marx piensa que el ser humano, a la manera de un mago, ha desatado con la modernidad unas fuerzas sobre las que ha perdido el control —pues esas fuerzas que dieron lugar a una revolución radical de las relaciones sociales se han vuelto contra él y lo han esclavizado—, el pensador alemán se inscribe plenamente en las coordenadas creadas por la modernidad al manifestar una suerte de esperanza en el futuro que permitiría que toda la potencia de aquella llegara a realizarse por fuera de su limitada forma burguesa.² Para el pensador de Tréveris, aunque el mago ha perdido el control de sus poderes, esta privación es reversible, puesto que reconoce al ser humano como hacedor de su propia historia.³ Como puede verse, el pensamiento de Marx se inscribe en los límites de la modernidad al postular la necesaria superación del presente en aras de alcanzar un tiempo futuro en el cual «la historia trágica de la modernidad tenga un final feliz» (Berman, «Todo lo sólido se desvanece» 99).

Por último, al hacer del cambio un valor, la modernidad aceleró el tiempo histórico —en las sociedades tradicionales la historia camina lento, pues poco se transforma de un siglo a otro—, por esta razón: «una incesante conmoción, una inquietud y un movimiento

constantes en vez de subvertir esta sociedad, sirven en realidad para fortalecerla» (Berman, «Todo lo sólido se desvanece» 90). Esa característica lleva a autores como Anthony Giddens a caracterizar la modernidad como un mundo «desbocado», puesto que el paso al que avanza el cambio social es considerablemente mayor al de épocas precedentes (28). Con todo, la desintegración, que es regla general del tiempo moderno, es en realidad garantía de su profunda unidad. En comparación con las sociedades tradicionales cuya estabilidad era prueba de su vivacidad, para la modernidad la invariabilidad del mundo es signo de enfermedad o muerte. Solo a través de una transformación incesante la modernidad halla su forma más acabada, su plenitud.

Giorgio Agamben, en «¿Qué es lo contemporáneo?», dice que quien pertenece verdaderamente a su tiempo es aquel que no coincide plenamente con él, ni se adapta a sus pretensiones, pues su distancia, su no-coincidencia, le permite ver las luces y las sombras de su tiempo. En la misma línea de Marx, puede hablarse de los artistas como entusiastas y críticos de la modernidad. A modo de ejemplo, Charles Baudelaire, a quien se ha considerado como un poeta de la modernidad en pleno sentido, pues aun cuando no dejó de asombrarse por las luces de su época, lamentó de igual manera el paso vertiginoso del tiempo al que medía en los cambios sucesivos de la ciudad —espacio moderno por excelencia—, ya que afirmaba, muy al estilo del pensador de Tréveris, que sus recuerdos tenían más consistencia que la imagen cambiante de la ciudad.

Sin embargo, es sobre todo el pensamiento romántico el que como protesta a las premisas de la modernidad —pero en los límites de ella—, decide darle lugar a todo lo que ella rechazaba: el mito, los sueños, la infancia, el sentimiento y la tradición. Es dentro de la experiencia romántica que pueden inscribirse los poemas de ciclo homérico de Constantino

Cavafis. Aunque el poeta alejandrino no escribió ubicado en el «centro» de la modernidad, sino más bien en sus márgenes —gran parte de su poesía fue escrita en Alejandría, en el período en que esta estuvo bajo dominación del Imperio británico— y, en consecuencia, habitó una especie de «modernidad sin modernización», este mantuvo una inclinación hacia las inquietudes principales de su tiempo, lo cual hace posible afirmar que Cavafis escribe a partir de una perspectiva romántica y, en consecuencia, plenamente moderna. Gregory Jusdanis, estudioso de la obra del poeta, señala que esta se comprende únicamente a la luz de su convergencia con los discursos dominantes de la época tanto en el arte como en el pensamiento, y no como el resultado espontáneo y aislado de un hombre ubicado en los márgenes de la cultura occidental (Jusdanis XVIII).

Pese a que la temática principal de su obra es extraída de la Grecia antigua, clásica o helénica, o de la Alejandría moderna, su posición estética tiene vínculos estrechos con la literatura europea. En las últimas décadas del siglo XIX, décadas en las que Cavafis empieza a escribir su obra, se observa en el panorama del viejo continente una intensificación del fervor por el mundo clásico, así como el descubrimiento de nuevas vías de acceso al mundo antiguo, «que permiten al hombre [sic] decimonónico calar en su entraña mucho más adentro que el hombre [sic] del Renacimiento» (Díez del Corral, Introducción 9). Para el momento, el mito ya ha perdido en sentido estricto su carácter religioso, pero permanecerá secularizado en el campo del arte y conservando la posibilidad de captar y elevar a su esfera cualquier realidad inmediata (Díez del Corral, «Mito antiguo» 45). Para Díez del Corral, el desarrollo del mito clásico griego por fuera de su marco histórico se entiende a la luz de su carácter singular: aquel es el fruto maduro de una cultura que permaneció en fragor por más de un milenio y abierta a recibir un sumario importante de creencias

religiosas que llegaban por fuera de los linderos del mundo griego. A manera de ejemplo, Apolo y Dionisio, los dos dioses más significativos para Nietzsche de todo el panteón griego, tienen un origen extrahelénico. En suma, el mito clásico en su forma original ya poseía una complejidad incomparable, aspecto que facilitó las miradas diversas con las que la modernidad y, en particular, el pensamiento romántico, se acercó a aquel (Díez del Corral, «Persistencia y transformación del mito» 89). Dicho más claramente por el autor de *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*:

El fenómeno de persistencia del mito clásico presenta evidentemente una doble cara. De un lado, era necesario un mito con las características del griego para que pudiese perdurar tanto tiempo, transformándose y ensanchándose —o retrotrayéndose— sin cesar; pero de otro lado, hacía falta una especial capacidad por parte del mundo occidental para sacar partido de él y plantearle nuevas exigencias, que requerían su renovada adaptación, su transfiguración o su amortiguamiento. («Persistencia y transformación del mito» 93)

En consecuencia, lo «clásico» y lo «romántico» no se excluyen, sino que en buena medida se entrelazan. En un momento en que la principal querrela contra la época es la de ser un tiempo distinguido por la ausencia del héroe y por el rechazo al mito, es perfectamente explicable la fascinación del pensamiento romántico por Homero, en cuya obra se encuentra contenido el principio heroico-trágico que será tan importante para aquel. A pesar de ese retorno a lo clásico a la que se suma el poeta alejandrino, Cavafis reconoce la tarea titánica que enfrenta un escritor que pretende continuar la oración allí donde Homero decidió ponerle fin. El poeta alejandrino se pregunta si el escritor puede crear en una tradición que se ha vuelto demasiado sólida como para requerir algo más y afirma que

la tarea del poeta moderno es difícil y peligrosa, pero es precisamente en ella que se distingue a los grandes artistas (ctd. en Jusdanis 142-143).

II. EL VIAJE

Si al viaje se le ha asociado siempre con la aventura, en la antigüedad esta relación fue todavía más estrecha. El viajero se lanzaba hacia regiones desconocidas sin contar con el apoyo seguro de una brújula o un mapa. Apenas guiado por la asistencia de los cuerpos celestes, que no obstante podían ocultarse tras un cielo nublado, el viajero se alejaba progresivamente de los confines domésticos. Fuera del campo familiar de visión, se propagaban el terror y el mito: «la imaginación griega había poblado todos estos espacios limítrofes de seres divinos y fantásticos que otorgaban a estos ámbitos un carácter mítico inevitable, convirtiéndolos además en lugares poco propicios para su visita o frecuentación» (Gómez 16). Esa tierra ignorada bien se imaginaba como la encarnación de un mundo monstruoso o como el paraíso en el cual se sintetizaban todos los anhelos humanos (la ausencia de vejez o de enfermedad, una tierra abundante que entrega el alimento sin necesidad del trabajo, la comunión de los seres humanos, etc.). En consecuencia, por sus dificultades y por el peligro al que el viajero se exponía, la aventura era una experiencia reservada únicamente para unos pocos; el protagonista del viaje era necesariamente un héroe:

Solo aquellos que gozaban de la protección divina, que poseían cualidades sobresalientes como una fuerza descomunal o una habilidad sin igual, o bien aquellos a los que los dioses habían concedido un don particular que les auguraba un éxito seguro podrían superar las pruebas que todo viaje comportaba por necesidad. (Gómez 19)

Con todo, en la antigüedad, y en particular para la mitología griega clásica, el viaje era involuntario: «El héroe debe afrontar el viaje como una prueba por imposición divina, en cumplimiento de una misión especial o forzado por unas circunstancias que no le dejan otra alternativa posible» (Gómez 22). Al respecto, es significativo que Odiseo, viajero arquetípico, señale el apego que siente por Ítaca, así como la obligatoriedad del viaje que ha emprendido. Homero cuenta, en los primeros momentos de la *Odisea*, que mientras que todos aquellos que habían escapado de la muerte en la guerra ya se encontraban en sus hogares, «sólo a él [Odiseo], que añoraba en dolor su mujer y sus lares, / reteníale la augusta Calipso, divina entre diosas / en sus cóncavas grutas, ansiosa de hacerlo su esposo» (91; canto I, 13-15). Cuenta que fueron también los dioses, que lo compadecían — con excepción de Poseidón, que permaneció airado contra Odiseo hasta que este llegó a su patria—,⁴ quienes decretaron el momento en que el héroe debía retornar a su hogar.

Debido al carácter involuntario de la aventura mítica, el héroe una vez cumple con su misión, realiza el viaje de regreso a su patria, cerrando así el ciclo y el trayecto heroico. Por el contrario, el viajero de la modernidad avanza animado en gran medida por su voluntad, así como por la consciencia que tiene de habitar un mundo abierto que está a la espera de ser conocido; como prueba de ello se encuentra en el hecho de que los viajes se convirtieron en la gran empresa pública y privada del siglo XV en adelante, puesto que a través de ellos el rostro de la tierra se fue develando poco a poco (Reyes 16). Sabemos, en todo caso, cómo uno de esos viajes arriesgados en los albores de la modernidad cambió para siempre el curso de la historia.

En relación con lo anterior, Joseph Campbell señala que el camino que realiza el héroe mitológico se resume en la fórmula: *separación del mundo, aventura y retorno*. De

manera general, aunque con variaciones evidentes en cada caso, el recorrido del héroe se sintetiza de la siguiente manera: este abandona su hogar, el espacio y el tiempo de su cotidianidad, es llevado hacia el umbral de la aventura, y allí tropieza con la presencia de una figura que cuida el portal de ingreso. El héroe puede derrotar o volver a su favor esta fuerza adversa, o puede ser derrotado por ella en cuyo caso el viaje finaliza. Si consigue lo primero, atraviesa el umbral y continúa su camino a través de una región de fuerzas desconocidas y sobrenaturales, algunas de las cuales pueden amenazarlo y someterlo a una serie de pruebas. Pero cuando llega a la cumbre de su viaje, el protagonista debe superar una prueba decisiva; si triunfa, recibe el objeto, material o inmaterial, que fue móvil de su aventura. A continuación, recorre el último tramo de su viaje: el regreso. Si el héroe se ha conciliado con las fuerzas o figuras que rodean o protegen al objeto, estas le permiten un retorno pacífico o incluso le otorgan su protección; si, en cambio, le siguen siendo hostiles, el héroe escapa mientras es perseguido por ellas. Sin embargo, cuando arriba al umbral del retorno, las fuerzas se detienen y el héroe puede regresar a su hogar llevando consigo un bien que tiene el poder de restaurar el mundo. A pesar de esto, el regreso y la reintegración del héroe a la sociedad, componente indispensable del viaje heroico, puede presentarse en algunos casos como el trayecto más intrincado. El héroe, una vez ha alcanzado el bien supremo, puede perder el interés por el mundo del que proviene, o igualmente considerar que es demasiado arduo el trabajo de dar a conocer a los otros el bien que ha alcanzado.

Podemos citar a modo de ejemplo el caso de la *Odisea* homérica: Odiseo debe vencer obstáculos de diversa índole en su viaje de regreso a Ítaca: de un lado, los obstáculos que Poseidón movido por su rencor pone en su camino; del otro, las tentaciones que amenazan la persistencia del héroe en su deseo de regresar a la isla: una de ellas es la

inmortalidad que le ofrece la ninfa Calipso; otra, la propuesta del rey Alcínoo de cubrirlo de riquezas a cambio de tomar por esposa a su hija Nausicaa y olvidar a su esposa Penélope. Aunque Odiseo cuenta con un opositor insistente como lo es Poseidón, la diosa Atenea le brinda al héroe su continua protección. Ciertamente, esta oposición, este universo de acción y poderes en pugna, da cuenta del carácter mítico de la obra.

Otro aporte importante para la comprensión del viaje como categoría analítica la lleva a cabo el comparatista Ottmar Ette. Este, siguiendo a Levi-Strauss, indica que el tiempo es una de sus dimensiones. El viajero se mueve primeramente llevando consigo el devenir temporal de su lugar de origen —el viajero carga con su tiempo—; pero puede igualmente ingresar a una nueva cronología instituida por su viaje, que produce su propia temporalidad. «Así, el viaje en el espacio (...) se puede convertir en un viaje por diversos tiempos y hacia otras épocas» (30) y puede conducir a un entrelazamiento de concepciones diversas del tiempo. Como señala Ette, solo el viajero europeo del siglo XVII y XIX, el viajero de la modernidad, creará en un tiempo único, compartido por toda la humanidad; un tiempo que hace del viaje un movimiento entre los distintos grados de desarrollo cultural, histórico, económico y social, pero en los cuales no existen tiempos particulares (30).

En esa misma línea, el autor de *Literatura en movimiento* afirma que los viajes pueden ser concebidos como un movimiento del entendimiento —y no únicamente del héroe— en el espacio (52). Ette distingue cinco formas de ese movimiento —el círculo, la línea, el vaivén, la estrella y el salto—, de las cuales nos interesan especialmente las dos primeras. En el *circular*, el viajero al final de su recorrido regresa al punto de partida, y sigue de esta manera el movimiento del círculo hermenéutico. Lo presabido acompaña al viajero, y hace presencia en la mirada que este dirige hacia lo otro, pero a la vez teje una

relación con lo no sabido, siendo así posible que el círculo hermenéutico del viaje conduzca a un nuevo conocimiento, esto es, a un saber modificado y ampliado por el diálogo con otro horizonte de sentido. «El itinerario se convierte paso a paso en un camino del comprender; el viajero se torna en punto de orientación del círculo hermenéutico» (53). Por consiguiente, esta figura se comprende como un movimiento hacia el mundo desde lo propio, aunque con retorno a este. Por otra parte, el viaje lineal es el movimiento que se realiza desde un punto de origen a uno de llegada distinto. Ette relaciona esta figura básica de comprensión del movimiento en el espacio con la literatura mística, en la cual el movimiento se comprende como un acercamiento hacia lo absoluto, lo divino, lo trascendental en aras de hacer fusión con él; por ello, el retorno no se realiza como en el viaje circular o si lo hace, es un acontecimiento secundario con respecto al propósito fundamental. Esta peregrinación progresiva hacia lo absoluto conduce a que «por encima de la experiencia del camino se halla siempre la del arribo, en la medida en que la meta representa no solo la culminación, sino que le proporciona el verdadero sentido: la plenitud de la peregrinación» (58).

I. «Ítaca» (1911)

«Ítaca» es sin duda el poema más célebre de Cavafis y opera en su obra, de acuerdo con Daniel Mendelsohn, como una especie de portal a través del cual la cosmovisión de la *Iliada*, esa celebración de la heroica mortalidad y la inevitabilidad de la muerte, cede su lugar a la *Odisea*, obra que celebra la afirmación de la vida. Fue publicado en 1911 y se incluye dentro de los nueve poemas que conforman su ciclo homérico.⁵ Si bien en muchos de los poemas que pertenecen a este ciclo la relación hipertextual se da de manera directa,

ya que el alejandrino selecciona episodios concretos de la obra de Homero a partir de los cuales los compone, en el caso de «Ítaca» el vínculo es indirecto, pues no hay un fragmento preciso de la obra homérica que sea móvil del poema. Se trata más bien de tomar el símbolo creado por Homero en la *Odisea*, el de Ítaca, el arquetipo de la patria, el símbolo del retorno al origen, para proponer una nueva interpretación de este: «La *Odisea* (...) es tomada como punto de referencia para construir un canto no al retorno, no al ideal del regreso, sino al viaje mismo» (Castillo 258).

En la obra del aedo griego, Ítaca representa el destino del héroe, el lugar al que apunta su «brújula» en la larga peregrinación oceánica cuando ha concluido la guerra de Troya. Mas el *nóstos* de Odiseo está lejos de representar un retorno sereno, pues la furia de Poseidón lo obligó a padecer un gran número de trabajos en su navegación por el ponto antes de retornar a su hogar, trabajos que retrasaron el regreso del héroe y lo mantuvieron alejado de aquel casi por una década, el mismo lapso que duró el enfrentamiento al pie de las murallas de Troya. Por esa razón, puede afirmarse que en Homero el viaje consiste en una serie de obstáculos que entorpecen la llegada del héroe a su destino, Ítaca, y, como consecuencia de ello, la peregrinación de Odiseo por el Helesponto tiene una importancia secundaria con respecto a la meta final. Aunque la narración de la *Odisea* comienza *in media res* —los dioses deciden que es momento de que Odiseo regrese a su isla, puesto que los pretendientes presionan con mayor insistencia a Penélope para que tome a uno de ellos por esposo—, y únicamente conocemos su historia luego de que abandonó Troya por el relato que de ella hace el héroe ante los feacios, no podemos olvidar la circularidad del movimiento espacial y temporal del Odiseo homérico: para este, el punto de partida y el punto de llegada son el mismo, la isla de la cual es rey. Por tal motivo, al regresar a Ítaca,

Odiseo reconquista el origen, esto es, un pasado que vuelve a hacerse presente en virtud no solo de la fuerza con la que se le busca, sino ante todo por el movimiento intrínseco del tiempo mítico. La aventura de Odiseo desemboca en el pasado, haciendo de este un tiempo reversible y recuperable. Ítaca representa con claridad en la obra homérica al mito del eterno retorno, dado que mientras Odiseo avanza por los confines del mundo, lo hace en realidad hacia el propio para renacer en él.

Ahora bien, el poema de Cavafis sufre una inversión con relación a la *Odisea* en distintos niveles. Pero, antes de hacer explícita esta transformación, anotemos lo siguiente: «Ítaca» establece una comunicación virtual entre un sujeto de la enunciación y un destinatario de la misma. El primero no deja marcas textuales en el poema que permitan precisar plenamente su identidad, pero es claro, por la forma que cobra el enunciado —la de la instrucción o la enseñanza que pretende ser un bien para el oyente—, que quien toma la palabra en el poema es presuntamente un maestro, un sabio, o alguien que en todo caso cuenta con la experiencia y el conocimiento suficiente para ubicarse en dicho lugar de enunciación. El segundo, si atendemos a la relación hipertextual manifestada en «Ítaca», sería potencialmente Odiseo, pues de acuerdo con Homero y con la tradición literaria, es él quien anhela retornar a su patria; pero, si tomamos en cuenta el poema en su materialidad textual, un segundo destinatario sería probablemente el lector de este, el cual es apelado por la forma directa en la que habla su maestro. Esta comunicación que se establece en el poema recuerda el principio formativo que guiaba las obras homéricas en las que, mediante la creación de un ideal, se ofrecía al ser humano una imagen de cómo este debía ser o actuar. En cualquier caso, es el contenido de la recomendación la que supone un giro importante en la relación de Cavafis con Homero, pues, según las palabras de la voz

poética, el lugar destacado del viaje no es ya su culminación, sino el recorrido mismo. Así, la isla entrañable y anhelada cambia de función, puesto que no aparece como un destino del héroe del modo en que lo era para el Odiseo homérico, y se transmuta tan solo en su motivación. Los versos iniciales del poema dan cuenta de ello: «Cuando emprendas tu viaje a Ítaca / pide que el camino sea largo, / lleno de aventuras, lleno de experiencias» (60). De igual manera los versos finales:

Ítaca te brindó tan hermoso viaje.

Sin ella no habrías emprendido el camino.

Pero no tiene nada ya que darte.

Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado.

Así, sabio como te has vuelto, con tanta experiencia,

entenderás ya qué significan las Ítacas. (61)

Por otro lado, si el viaje del Odiseo homérico fue mayormente un viaje físico, el del poema cavafiano tiene una dimensión espiritual. Esto se aprecia notoriamente en el sentido que en «Ítaca» cobran las figuras que en el trayecto heroico se presentan como obstáculos a superar, como fuerzas adversas al héroe. De acuerdo con Cavafis, es en el propio espíritu donde ellas residen y, por ende, aparecerán en el camino del héroe solo cuando este abandone «un pensamiento elevado» y «la pureza de la emoción»:

No temas a los lestrigones ni a los cíclopes,

ni al colérico Poseidón,

seres tales jamás hallarás en tu camino,

si tu pensar es elevado, si selecta

es la emoción que toca tu espíritu y tu cuerpo.

Ni a los lestrigones ni a los cíclopes
 ni al salvaje Poseidón encontrarás,
 si no los llevas dentro de tu alma,
 si no los yergue tu alma ante ti. (60)

Todo aquello que el Odiseo homérico encuentra en su larga peregrinación hacia Ítaca se convierte necesariamente para el héroe en un obstáculo que se interpone entre él y su patria. Por el contrario, para Cavafis, lo que halla el viajero en el camino se enlaza con el objetivo de hacer del viaje un destino y arribar únicamente a la isla en el ocaso de la vida; esta idea se refuerza si se tiene en cuenta que el poema ofrece un sentido más amplio del trayecto heroico, pues a partir del tópico de comparación «la vida como viaje», este ya no es más una ruta particular del protagonista incluida en una mayor constituida por su existencia, sino que es justamente la existencia misma. Además, a través de la isotopía del placer, Cavafis transforma los obstáculos del Odiseo clásico en bienes que el viajero encuentra en su camino. Es este el cometido que cumplen los «puertos nunca antes vistos», las «hermosas mercancías», los «voluptuosos perfumes», el «aprendizaje con los sabios de Egipto»: esta suma de elementos invita al viajero a alargar su trayecto, y, sobre todo, a disfrutar de él. De modo que si en Homero la desventura y el llanto acompañaban el peregrinaje marítimo de Odiseo,⁶ en el poema de Cavafis la distancia que separa al viajero de su isla es sinónimo de alegría y bienaventuranza:

Pide que el camino sea largo.
 Que sean muchas las mañanas de verano
 en que llegues —¡con qué placer y alegría!—
 a puertos antes nunca vistos.

Detente en los emporios de Fenicia
 y hazte con hermosas mercancías,
 nácar y coral, y ámbar y ébano,
 y toda suerte de perfumes voluptuosos,
 cuantos más abundantes perfumes voluptuosos puedas.
 Ve a muchas ciudades egipcias
 a aprender, a aprender de sus sabios. (60-61)

En vista de ello, podemos afirmar que si para el aedo griego el trayecto del héroe tiene un inicio y un fin —que es el mismo—, en Cavafis la aventura heroica se prolonga: el tiempo circular de los antiguos da paso a un tiempo lineal. El viajero cavafiano avanza de manera sucesiva e irreversible hacia una meta que no desea alcanzar con prontitud, pues una vez arribe a ella habrá cesado el tiempo de la acción y del placer. Asimismo, el sujeto de la enunciación del poema impulsa a Odiseo —o al lector de «Ítaca»— a descubrir un mundo nuevo, mas no a recuperar el propio; ese mundo nuevo se encuentra localizado para el viajero en el futuro, no en el pasado, revelándose así una concepción moderna del tiempo. Finalmente, en el poema, a diferencia del viaje clásico, no hay signos de obligatoriedad; el viajero de «Ítaca» avanza no por imposición de los dioses, sino movido por la voluntad y el entusiasmo de la aventura, por el deseo de develar el rostro del mañana, ese que todavía desconoce.

II. «Segunda odisea» (1894)

La figura de Odiseo inspiró un poema más a Cavafis, un poema que no es muy conocido por los lectores del poeta, dado que «Segunda odisea» no se incluye dentro de las ediciones

de su obra por varias razones. Primero, la crítica literaria lo consideró una versión primera de «Ítaca», formulación que soslaya que si bien existen puntos de contacto entre ambos poemas, su desarrollo difiere significativamente. Además, y como sucedió con un número considerable de sus poemas, el poeta no lo integró a su «poesía completa», hecho que dificultó su conocimiento no solo para el público general sino incluso para los críticos de su obra. El poema, escrito en 1894, año en el que también elabora «El fin de Odiseo» —un ensayo de gran relevancia para el análisis de «Segunda odisea» en el que el poeta estudia el desenlace que le ofrecen Dante y Tennyson a Odiseo—, no fue conocido en su totalidad hasta 1984 (Morales 749).

El breve ensayo de Cavafis indica que la relación hipertextual de este poema es más intrincada que en «Ítaca», pues además de involucrar a Homero, compromete a Dante y Tennyson. Es cierto que el poeta se ocupa del mito de Odiseo, cuyo punto de partida es claramente el aeda griego, pero retoma esencialmente en «Segunda odisea» la línea de trabajo propuesta por aquellos. Cavafis, Dante y Tennyson fueron más allá de Homero. De acuerdo con este, el ingenioso héroe regresa a Ítaca, y allí, en su amada isla, reina en paz, junto a los suyos, hasta su muerte. Como contrapartida, Dante inaugura una nueva senda poética, según la cual el personaje homérico lleva a cabo una segunda odisea, en esta ocasión premeditada y voluntaria, en la que halla su fin; esta nueva senda es continuada por Tennyson y por Cavafis, aunque con variaciones en ambos casos. Veamos de qué manera.

En la *Comedia* Dante y su maestro, a lo largo de su descenso por el octavo círculo del Infierno, hallaron rodeada de llamas temblorosas una llama doble en cuyas entrañas se consumían los espíritus de Diomedes y Odiseo.⁷ Como es usual en la obra del italiano,

discípulo y maestro interrumpen su marcha para conversar con las almas que hallan en su camino. Por ello, Virgilio les habla a los griegos diciéndoles:

Oh, los que estáis ardiendo en una llama,
 si merecí ser digno de vosotros,
 si algún mérito tuve, poco o mucho,
 cuando en vida escribí mis altos versos,
 deteneos, y que uno de vosotros
 diga dónde encontró su perdición. («Infierno», 234; canto XXVI, 79-84)

Habla entonces Odiseo y cuenta la historia de su fin:

Cuando a Circe dejé (...)
 ni el cariño de un hijo, ni el afecto
 de un padre anciano, ni el amor debido
 a la devota dicha de Penélope
 vencer pudieron mi deseo ardiente
 de conocer el mundo y ser experto
 en los humanos vicios y virtudes. («Infierno», 235; canto XXVI, 91-99)

Dice, además, que partió con unos pocos compañeros y estando ya viejos divisaron las Columnas de Hércules, límite del mundo conocido, paraje que nadie osaba traspasar. Animado por la visión, el héroe que se crió en la áspera Ítaca agitó a sus compañeros, los incitó a conocer lo desconocido, a buscar virtud y conocimiento, y así, entusiasmados por la arenga avanzaron «con loco vuelo siempre a la izquierda» («Infierno», 236; canto XXVI, 126); tras cruzar el umbral, observaron en penumbra la montaña más alta que sus ojos habían visto y se alegraron, pero su alegría se tornó en llanto porque un turbión golpeó su

nave y el mar se cerró sobre ellos. Con esta nueva tradición que inaugura Dante sobre el fin de Odiseo hace que la balanza del héroe se incline por la aventura y no por el regreso: para el italiano el hijo de Laertes no pone de nuevo el pie en la tierra de su patria.

Aun cuando la propuesta de Tennyson está inscrita en la tradición iniciada por Dante, presenta algunas variaciones con relación a ella. A grandes rasgos, el poeta inglés le permite a Odiseo su retorno a Ítaca, pero estando allí, lo somete a un tedio tal que provoca en el héroe la determinación de emprender un nuevo viaje, una nueva aventura (Morales 762). Claramente, la propuesta del poeta italiano, como la del inglés, contrastan con el Odiseo de Homero, para quien el único anhelo posible era el retorno y la permanencia en Ítaca. Esta cuestión es, pues, la que trata Cavafis en su ensayo «El fin de Odiseo». Como veremos, «Segunda odisea» se encuentra más cerca de la propuesta de Tennyson, en la medida en que para el alejandrino, el padre de Telémaco sí regresa a su patria, pero desde allí inicia una segunda aventura.

En cuanto a su género, «Segunda odisea» puede ser clasificado como un poema lírico-narrativo, pues si bien persiste en él la versificación, hay un predominio del componente narrativo y un estilo que lo emparenta claramente con la prosa — características por lo demás muy presentes en la obra del poeta—, ya que Cavafis no se sirve de los recursos tradicionales de la poesía lírica. La primacía de la narración vincula a «Segunda odisea» con el poema épico, pues a pesar del giro que propone, insiste en relatar las nuevas hazañas del héroe. El título y los primeros versos del poema recogen en esencia su propuesta: el poeta se propone contar la segunda aventura de Odiseo, pero esta peripecia a la que califica más grande que la primera se realiza sin Homero y sin la *Odisea*, porque más que una continuación de la senda homérica es una subversión de la misma: «Odisea

segunda y grande / mayor quizás que la primera. Pero ¡ay! / sin Homero, sin hexámetros» (ctd. en Morales 751). Estos versos iniciales además cumplen una función semejante a los proemios de la *Ilíada* y la *Odisea*, en los cuales se realiza una condensada y breve exposición del argumento del poema.

Por otro lado, en «Segunda odisea» son visibles dos isotopías que establecen una evidente relación de oposición. De un lado, está la isotopía del hogar, en la cual se incluyen un amplio número de elementos que Cavafis toma casi literalmente de Dante: la ternura de Telémaco, la fidelidad de Penélope, la vejez del padre, sus antiguos amigos, el amor de su entregado pueblo, el feliz reposo del hogar y la tierra firme. Ya hemos insistido en ello: para el Odiseo homérico Ítaca, símbolo de la patria, tiene un valor superlativo. El hogar, centro a partir del cual se organizaba en su amplitud la vida griega, era el ámbito existencial de este héroe clásico; a través de aquel se configuraban los vínculos sociales, por ello, cuando Odiseo regresa a Ítaca tomando para sí el ropaje de un mendigo, recupera su lugar de rey, esposo y padre en virtud del reconocimiento que los otros hacen de él. La alegría de este Odiseo que besa la tierra fértil de su patria una vez sabe que está en ella contrasta con la aversión que dicha estabilidad provoca en el Odiseo de Cavafis. La inversión del mito se concreta entonces de esta manera: fue justamente aquello que mantuvo firme en el Odiseo homérico el anhelo del retorno lo que en el Odiseo cavafiano lo expulsa de su patria:

El cariño de Telémaco, la fidelidad
de Penélope, la vejez del padre,
sus antiguos amigos, el amor
de su entregado pueblo,
y la paz y el reposo

del hogar lo aburrieron. (ctd. en Morales 751).

Por esa razón, en el otro extremo del poema se sitúa la isotopía del viaje, la cual se desarrolla necesariamente más allá de las fronteras de Ítaca, en el siempre variable espacio del mar. Esta segunda isotopía está conformada por los siguientes elementos textuales: la sed de mar, los puertos desconocidos y los fantasmas de Hesperia que en la noche perturban su sueño; en el poema, dicha isotopía aparece primero como una perturbación que el llamado a la aventura introduce en el pensamiento y ánimo de un Odiseo doméstico, y luego como una abierta y alegre respuesta del héroe a ese llamado. Sin embargo, es preciso anotar que la elección que este personaje hace por la aventura se insinúa incluso desde los primeros versos, cuando en el desarrollo de la isotopía del hogar, Cavafis agrega a la larga lista de epítetos del héroe el de «el surcador de mares». Todavía más significativo es el desplazamiento que Cavafis introduce del término «nostalgia», pues si en Homero era indisociable de Ítaca, ahora ella es una sola con la añoranza del viaje, que no es otra cosa que la aspiración por instaurar la diferencia en el presente:

La sed de mar despertó de él.

Odiaba el aire de la tierra firme.

Por la noche perturbaban su sueño

los fantasmas de Hesperia.

Lo atrapó la nostalgia de viajes,

de llegadas de mañana

a puertos donde, con qué alegría,

entras por primera vez. (ctd. en Morales 751).

Luego de plantear esta cuestión, observemos que «Segunda odisea» introduce en la última estrofa un cambio en su tiempo verbal: de la narración de un tiempo pasado —«Era pequeña su casa patria / era pequeña su ciudad patria / y toda su Ítaca era pequeña», «La sed de mar despertó en él», «Y se marchó», etc. (ctd. en Morales 751-752)— se pasa al presente del poema, un presente en el cual Odiseo, habiéndose lanzado ya al mar, comienza a distanciarse paulatinamente de Ítaca con la resolución de ensanchar cada vez más la distancia que lo separa de las cosas conocidas y familiares. Ese anhelo por lo desconocido se advierte en el nuevo norte que señala el corazón de Odiseo —las Columnas de Hércules—, lugar que si bien establece una relación hipertextual con Dante, declara ante todo la apuesta del héroe por la aventura. Es, además, significativo que la última imagen que ofrece el poema sea la de una embarcación alejándose de la costa e ingresando a alta mar, pues, de acuerdo con Rafael Argullol, el barco, sometido a los azares de alta mar, simboliza «la incierta suerte y la tenaz pugna del héroe romántico en un mundo que les es hostil como desconocido» («Héroes románticos» 439). El Odiseo de Cavafis encuentra correspondencia igualmente con el héroe nómada del romanticismo, el cual necesita recorrer amplios espacios para liberarse de las limitaciones de su tiempo. En el viaje, el héroe nómada encuentra «la grandeza de una vida arriesgada frente al hastío de una existencia acomodaticia» (Argullol, «Héroes románticos» 441), el cual le promete un bien que está velado a quien queda aprisionado en dicha forma de vida. La paradoja de lo anterior es que el héroe queda también atrapado en una suerte de fuga sin fin, puesto que el viaje hacia la conquista de la infinitud, lejos de llegar a su culminación, lo incita a seguir continuamente en su búsqueda. A diferencia del relato clásico, ya no es pues el amor el que

motiva el movimiento del héroe; por el contrario, el héroe, según lo propuesto por Cavafis, parte a la aventura con corazón alegre, mas «vacío de amor».

La estructura lineal del tiempo en el poema se expresa, además, en el hecho de que la segunda odisea del héroe queda para el lector del poema en brumas; este acontecimiento pertenece al tiempo futuro de la narración, y el futuro, en un tiempo que ha escapado al movimiento intrínseco del tiempo circular, es desconocido. Es en este rompimiento de las cadenas —valga decir, de sus lazos filiales y sociales— del Odiseo cavafiano, es en esta fuga de un mundo cerrado, estable, seguro, hacia uno abierto, dinámico, mudable, donde se revela con mayor claridad la cercanía de «Segunda Odisea» con la cosmovisión moderna:

Mientras las costas de Ítaca
 se desvanecían poco a poco ante él
 y navegaba a toda vela hacia el oeste,
 hacia Iberia, hacia las Columnas de Hércules,
 lejos de todo mar aqueo,
 sintió que volvía a la vida,
 que abandonaba las pesadas cadenas
 de las cosas conocidas y familiares.
 Y su corazón aventurero
 se alegraba fríamente, vacío de amor. (ctd. en Morales 751-752)

III. «Viaje nocturno de Príamo» (1893)

Al igual que «Segunda odisea», «Viaje nocturno de Príamo» (1893) pertenece a la serie de poemas excluidos por Constantino Cavafis de su propia obra, pero, en contraste con aquel y

con «Ítaca», el poema establece una relación hipertextual con el canto XXIV de la *Iliada*, en el cual Homero narra los acontecimientos posteriores a la muerte de Héctor, el héroe más valeroso de los troyanos. Veamos lo que cuenta en este canto el griego: el lamento se ha tomado la escena épica, pues Aquiles llora a Patroclo y Troya llora a Héctor, que permanece apartado del fuego ritual y abandonado a la cólera del hijo de Peleo, pues «alrededor del túmulo de su querido compañero [de Patroclo], / lo arrastra sin piedad a la hora en que aparece la límpida aurora» (596; canto XXIV, 416-417). Conmovidos por la situación de Héctor, que era para ellos el mortal más querido de Ilio, los dioses —con excepción de Poseidón, Hera y Atenea, que estaban del lado de los aqueos— determinan intervenir en el orden humano en aras de proporcionar al héroe troyano los ritos funerarios correspondientes; por ello, idean un plan para que Aquiles obtenga regalos de Príamo, padre de Héctor, y libere bajo rescate su cadáver (586; canto XXIV, 65-76). Es este pues el anuncio que por medio de la diosa Iris, Zeus le envía al rey Príamo:

El Olímpico te ha ordenado rescatar al divino Héctor
y llevar a Aquiles regalos que le ablanden el ánimo.

Ve solo, sin ningún otro varón de los troyanos,
y que te acompañe algún heraldo anciano que enderece el paso
de las mulas y la carreta, de bellas ruedas, y que de vuelta
traiga a la ciudad el cadáver de la víctima del divino Aquiles. (589; canto XXIV, 175-
180)

Entonces, Príamo se dispone a realizar los preparativos de su empresa: abre sus arcas y de ellas extrae los numerosos y valiosos objetos que formarán el rescate: magníficos

vestidos, mantos, túnicas, copas, trípodes, etc.; antes de partir, por petición de Hécuba, su esposa, hace una libación y petición a Zeus:

Concédeme al ir ante Aquiles hallar en él amistad y compasión.

Envíame un agüero, el rápido mensajero que es para ti

la más querida ave de rapiña y cuyo poder es el más excelso,

que venga a la derecha, para que yo mismo lo vea con mis ojos

y vaya fiado en él a las naves de los dánaos. (593; canto XXIV, 309-313)

El dios de las sombrías nubes escucha su plegaria y envía un águila, que al ser divisada en la distancia provoca la alegría de todos en Troya. Príamo cruza las murallas de la ciudad hacia el campamento de sus enemigos con la certeza de contar con el apoyo del Olímpico; además, el dios Hermes, tomando la figura de un joven príncipe, le ofrece ayuda al anciano rey: lo escolta hasta el corazón del campamento de sus enemigos; y cuando arriban a la tienda de Aquiles, vierte el sueño sobre los guardias, abre la pesada puerta, introduce los regalos destinados al hijo de Tetis y le dice:

¡Anciano! Yo soy un dios inmortal que aquí ha venido;

soy Hermes. Mi padre me ha enviado para que te diera escolta.

Pero ahora me iré de nuevo y no me voy a presentar

ante las miradas de Aquiles. Vituperable sería

que un dios inmortal favorezca tan abiertamente a los mortales. (597-598; canto XXIV, 460-464).

Por consiguiente, el anciano entra solo a la casa donde Aquiles reside y allí lo halla, junto a sus compañeros. Es entonces cuando tiene lugar la conmovedora escena en la que el uno, postrado a los pies de Aquiles, llora a su hijo, y el otro, movido por el recuerdo de su

padre también lo llora. De acuerdo con Carlos García Gual, el llanto de Príamo y de Aquiles, en presencia de un enemigo que evoca la imagen del ser querido, es una exposición muy significativa del genio artístico de Homero («Prólogo» 24). Finalmente, tras intercambiar el rescate que trajo Príamo consigo por el cadáver de Héctor, cierran el canje con una cena en la que acuerdan una tregua que posibilite a los troyanos realizar los ritos funerarios en honor a Héctor. Estando así decidido, en medio de la noche el rey parte de nuevo encontrando en el trayecto de regreso la protección del dios Hermes, y halla en sus puertas reunida al final de su empresa toda la ciudad de Troya.

El relato del viaje de Príamo es de gran importancia porque, si retomamos el planteamiento de Joseph Campbell, podemos afirmar que el camino del rey sigue el curso de la aventura mitológica del héroe por aquel descrita: hay en primer lugar un llamado a la aventura que llega a Príamo por medio de la diosa Iris, y que «significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida» (Campbell 60). Esa zona desconocida en el viaje de Príamo está representada por el campamento de los aqueos: allí el rey debe evadir el peligro, que en su calidad de máxima autoridad en Troya es todavía mayor, para obtener el «tesoro» —el cuerpo de su hijo—. Príamo responde afirmativamente a ese llamado⁸ y el águila que Zeus envía a petición suya antes de cruzar el «umbral de la aventura» simboliza la fuerza protectora y benigna del destino. Tiene lugar entonces el primer momento clave del viaje del héroe según Campbell: la *separación* por parte de Príamo de la ciudad de Troya, espacio que representa para el rey lo familiar y lo cotidiano; esa *separación* está claramente marcada por el cierre de las murallas troyanas.

En su camino hacia el campamento, como puede suceder al héroe, el padre de Héctor encuentra otra personificación de esa fuerza benigna que lo acompaña y lo protege: el dios Hermes, el cual, en medio de la noche, le ayuda a vencer los obstáculos —los guardianes del campamento aqueo— y lo guía hasta el umbral de la aventura —la puerta que abre paso a la morada de Aquiles—. En un segundo momento clave, que constituye el nadir de su trayecto, la prueba suprema del héroe, el rey debe doblegar por medio de la compasión y el regalo la ira del máximo guardián del «tesoro», del mejor de los aqueos, del deiforme Aquiles...

Cuando la misión del héroe se ha llevado a cabo, Príamo debe retornar con el bien alcanzado al punto de partida, la amurallada Troya. Esa es entonces la última cifra del viaje mitológico: la del regreso, que también supone para el héroe la superación de una serie de obstáculos, para los cuales puede contar con el apoyo de esas fuerzas benignas que lo han acompañado en el trayecto: el dios mensajero asiste a Príamo en su retorno, pero una vez alcanzan su umbral lo abandona. Esa dádiva que el héroe trae consigo, según Campbell, «habrá de significar la renovación de la comunidad, de la nación, del planeta o de los diez mil mundos» (179). En este caso, cuando la luz ha vuelto a reinar sobre el universo, Troya recibe de manos de Príamo el cadáver de su más valiente guerrero. Como se ve claramente en este último canto de la *Iliada*, el héroe troyano trae de las profundidades de la noche hacia la luz el «tesoro» que habrá de restaurar el equilibrio en la ciudad amurallada, el cual se había perdido a causa de la imposibilidad del pueblo troyano de realizar los ritos funerarios correspondientes al más querido de sus hijos.

En cuanto a «Viaje nocturno de Príamo» de Cavafis, podríamos afirmar que este poema tiene correspondencias con otros pertenecientes al ciclo homérico, específicamente

con «Troyanos», «Los caballos de Aquiles» y «Los funerales de Sarpedón», en la medida en que todos ellos se enmarcan en lo que podríamos denominar «el duelo suscitado por los héroes que encontraron la muerte en la guerra de Troya». A través de los semas del dolor, el abatimiento, el lamento, el llanto, se desarrolla en las primeras estrofas la línea isotópica del duelo: «Por Ilión es mi duelo. / Toda / Troya envuelta en el dolor y el abatimiento / grandes lamentos por el príamide Héctor levanta» (200). Si bien el verso con que abre el poema sitúa en «Troya» la causa del duelo que aflige a un enigmático hablante⁹ —este lo hace suyo con la marca textual de un pronombre posesivo—, el llanto por la ciudad es suscitado por la muerte del máximo guerrero de los troyanos, pues ¿qué será de Troya ahora que ha muerto Héctor, «el hábil lancero»?

La anterior isotopía cumple sin embargo la función de desencadenar el campo semántico central del poema, el del viaje que el anciano rey realiza velozmente en vista de la fuerza con la que el dolor abate a Troya. El título del poema refrenda esta afirmación, pues sitúa una actividad —la del movimiento de un espacio a otro— que se cumple en un lapso temporal, el de la noche, por un personaje distinguido, el rey Príamo. La antesala de esta isotopía central del poema se observa en los preparativos que el padre de Héctor realiza para el viaje. Ya observamos la importancia que tiene en Homero el rescate que Príamo le ofrece al inflexible hijo de Peleo a cambio de los restos mortales de su hijo. Sin aquel, que debía ser voluminoso y de extremo valor, no podía tener lugar el intercambio. Por ello, Cavafis, que curiosamente parece interesado en retratar únicamente la primera parte del viaje que el Príamo homérico realiza, dedica tres estrofas de su poema a narrar la escena en la cual el rey selecciona los objetos que conformarán su rescate, pues «De las terribles manos de su enemigo, / con regalos / recuperará el cuerpo de su hijo / para honrarlo con

funeral solemne» (Cavafis 200-201). Todos estos objetos, sin embargo, tienen una visible marca temporal, la de la Antigua Grecia:

Príamo no ama las inútiles lamentaciones.

Reúne

el oro del tesoro; hace acopio de

lebetas, alfombras, pieles; muchas

túnicas, trípodes, espléndidos

peplos,

y otras cosas, todo cuanto estima oportuno,

y lo carga en su carro. (200)

Un segundo momento del viaje lo constituye la partida de Príamo y su inmersión en el espacio de la noche. El poeta quiere enfatizar con una serie de imágenes visuales y auditivas el carácter intimidante y sobre todo solitario que el trayecto constituye para el rey: «Se alarga el oscuro camino», «Grazna un cuervo siniestro en la lejanía», «Ahora, un perro ladra; / rápida / más allá cruza una liebre como un murmullo» y «Sombras tétricas se despiertan sobre la / llanura» (201). Con todo, esa acentuación del peligro dada por el tránsito en medio de un paraje siniestro, poblado de figuras que incitan al terror, es contrarrestada por la insistencia con la que el poema señala la valentía de Príamo, una valentía que se expresa en la celeridad que le imprime a su paso: «Sólo un pensamiento / tiene, que su carro vuele», «Penoso / es el gemido del viento en torno a él», «El rey espolea, espolea a sus caballos»; «Qué honda es la razón de aquella prisa / que empuja al dardánida como una saeta / hacia los navíos de los argivos asesinos y los aqueos» y, finalmente, «El

rey avanza en silencio: / hasta parece empujar con el cuerpo para que su carro, / veloz, veloz, vuele» (201). El apremio del rey, que lleva al poeta a compararlo con una saeta, encuentra una relación directa con el punto de partida del poema, en el que por medio del desarrollo de otras imágenes auditivas —como las de los lamentos que resuenan en Troya—, se enfatiza la ferocidad del dolor que aflige a su pueblo.

En lo que concierne al análisis comparativo de «Viaje nocturno de Príamo» con el canto XXIV de la *Ilíada* encontramos que Cavafis omite la participación de la mayoría de los personajes que intervienen en los acontecimientos, con excepción del rey troyano y la figura de Héctor, que únicamente motiva la acción del primero. Si bien el poema se concentra nada más en el momento primero del viaje mitológico, esto es, la separación de su mundo por parte del héroe y su entrada en el reino de la oscuridad, los dioses, que en Homero sí hacen presencia en cada etapa del trayecto heroico, desaparecen en Cavafis. El Príamo de Homero, aunque sienta temor, ciertamente no corre un gran riesgo, pues encuentra amparo en el orden divino; por el contrario, el de Cavafis avanza solo en la oscuridad de la noche. En consecuencia, es aquí donde entendemos la distancia que separa al Príamo de Cavafis con el de Homero, pues aun cuando aquel se encuentra desprendido del orden divino, mantiene su arrojo, no manifiesta temor. Con la ausencia de los dioses, el poema deja indicios para pensar, de un lado, que el llamado a la aventura que en el poema épico fue obra de los dioses, en Cavafis provino del mismo rey al advertir el dolor que aflige a su pueblo, y, del otro, que si el rey sobrepasa una serie de obstáculos, lo hará necesariamente por la fuerza de su voluntad y no por la asistencia que los dioses le ofrezcan. De acuerdo con Argullol, el héroe avanza en una aventura que es ante todo viaje hacia la conquista de sí mismo: «Nunca en la bien pertrechada fortaleza el hombre se

reencuentra, sino en el hielo y el fuego» («Héroes románticos» 442). Lo anterior se entrelaza con el final abierto del poema, que hace que prevalezca un ambiente de incertidumbre con respecto a si Príamo podrá afirmarse sobre el alto desafío que él mismo ha fijado para sí y, en ese sentido, sobre si aquel encontrará el camino de regreso hacia su pueblo.

III. EL DESTINO

Una mirada ligera a la relación entre *determinación y libertad* induciría a afirmar que en el horizonte de la Antigüedad clásica la primera es categórica mientras que el margen de autonomía humano es limitado, cuando no ilusorio. Desde ese punto de vista, se aseguraría que, en correspondencia con los antiguos, los dioses hilaron para los mortales un destino fatal que les impedía, como al ser humano de las sociedades modernas, una intervención sobre el mundo que habitaban. Siendo así, si el enfoque trágico intensifica la pasividad, pues hacía del ser humano una marioneta que bailaba o que sufría según el deseo de los dioses, la perspectiva histórica exalta la libertad al señalar al ser humano como hacedor de su mundo.

Aun cuando la anterior afirmación es superficial, es parcialmente cierta. Si tenemos en cuenta lo que habíamos afirmado en el capítulo I con Mircea Eliade, que la diferencia capital entre las sociedades tradicionales y las modernas es la importancia creciente que estas últimas conceden a la historia, mientras que para las primeras ella representaba una falta o caída en relación con el mito, la afirmación es verdadera. Esta discordancia «autorizaba» al individuo de la modernidad a lanzar un reproche contra el ser humano de las sociedades tradicionales, al que veía como prisionero del horizonte mítico, y, en consecuencia, impedido de cualquier acto de creación (*Mito del eterno retorno* 66).

Pero, desde otro enfoque, parcialmente falsa si consideramos con Marx que «los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su voluntad, bajo condiciones elegidas por ellos mismos, sino bajo condiciones directamente existentes, dadas y heredadas» (*Dieciocho brumario* 33); es decir, por más que en la modernidad se amplíe el campo de la

acción humana, no por ello la noción de determinación es anacrónica en su análisis. El individuo moderno puede hacer su propia historia, sí, pero en los límites dados por estructuras de orden político, económico y social que restringen su accionar. De acuerdo con el pensador de Tréveris esas estructuras son resultado del pasado y es en relación con ellas que se actúa en el presente: «La tradición de todas las generaciones muertas gravita como una pesadilla sobre el cerebro de los vivos» (*Dieciocho brumario* 33). Con todo, esta concepción requiere acotaciones, dado que, si por una parte, «La libertad de hacer la historia de que se jacta el hombre moderno es ilusoria para la casi totalidad del género humano» (Eliade, *Mito del eterno retorno* 67), pues ha sido un número restringido de personas el que ha tenido un poder de incidencia en el orden de los acontecimientos históricos debido al lugar de poder que ocupa en la estructura social; por otra, la potencia moderna desatada en la limitada forma burguesa ha transformado a esta clase social en una suerte de mago incapaz de «dominar las potencias infernales que ha desencadenado con sus conjuros» (Marx, *Manifiesto del partido comunista* 43). Marx reconoce entonces que es la burguesía la que en el horizonte moderno ha demostrado lo que puede realizar la actividad humana, pues dicha clase social es la que ha despertado los poderes vitales que dormitaban en el seno del trabajo social; pero también señala el resultado aterrador de la liberación de esas fuerzas —en la forma burguesa de la modernidad—, ya que estas han escapado al control de su creador. A pesar de ello, refrenda nuevamente la potencia de la acción humana en el marco de unos límites históricos precisos cuando considera que la historia trágica de la modernidad puede llegar a buen término si los obreros arrebatan los poderes al mago y cambian el curso de los acontecimientos.

Y también parcialmente falsa si consideramos que dicha conceptualización olvida que en el corazón de la concepción trágica mora la libertad. Como señala Rafael Argullol, cuya reflexión se sitúa fundamentalmente en el campo del espíritu romántico, lo trágico no depende tanto del género literario como de la capacidad del individuo de «desvestir su Yo de todos los intermediarios consoladores que restringen la abierta confrontación con su Destino» («El Héroe y el Único» 259). Dicha confrontación con el Destino, el ensayista la contempla a partir de la relación entre el Héroe y el Único. En sus términos, el Héroe parte hacia el Único, creación de su deseo y de su voluntad, para hallar en el camino hacia aquel una sin salida —el nudo trágico— que le revela su inaccesibilidad: «El hombre, vivificado por su impulso pasional, modela su desproporcionado anhelo, su cielo; es decir, modela el infierno de lo que se le hace inalcanzable: éste es su acto más trágico siendo su acto más libre» («El Héroe y el Único» 268).

Ahora bien, la fascinación romántica por Homero se esclarece a la luz de la consideración anterior: fue en el universo homérico en donde el Héroe se acercó en mayor medida al Único («El Héroe y el Único» 271). En la *Iliada* los héroes, troyanos o aqueos, acuden a la guerra en busca de la Inmortalidad, pero es allí, al pie de los muros de Troya, donde deben afrontar con determinación su condición de mortales. El nudo trágico se realiza justamente en la tensión entre ese poder incontrolable que somete a los mortales al orden divino y su voluntad de luchar denodadamente contra él. Por tal razón, es Aquiles, entre todos los héroes homéricos, quien mejor encarna para los románticos la dialéctica entre el Héroe y el Único, pues la cólera de Aquiles que se propone cantar el aedo no va dirigida tanto contra Agamenón como contra el destino que no puede evadir pese a ser hijo

de una deidad («El Héroe y el Único» 260). Aquiles es, por lo tanto, el héroe que se acerca al mundo divino y que retorna con dignidad heroica a su condición de hombre.

En una perspectiva similar a la de Argullol, Fernando Savater afirma que lo que la tragedia propone «no es la imitación de una acción, sino la representación de lo ilusorio que la pretensión de acción encierra (...). El hombre cree poder actuar y se empeña en ello, pero en realidad es víctima de un espejismo, pues lo que le corresponde (...) es ser arrastrado y condicionado por fuerzas que le superan, que quizá le ignoran y que ciertamente acabarán por aniquilarle juntamente con sus designios» (84). Para abonar al entendimiento de lo anterior, pensemos en la obra trágica por excelencia, *Edipo rey*; a partir de ella comprendemos hasta qué punto el héroe trágico participa activamente de los acontecimientos que lo dejan a merced de fuerzas que lo rebasan. Edipo descubre que para evitar casarse con Mérope, a quien creía su progenitora, eligió casarse con Yocasta, su verdadera madre; descubre igualmente que al abandonar al que creía su padre, asesina a Layo, su verdadero progenitor. De manera que las *decisiones* del héroe, junto a circunstancias imprevistas y ajenas a su conocimiento, lo conducen a la perfección de la acción trágica: «[El héroe] se atrae la ruina por su propia nobleza, que pone antes que nada la acción para salvar a su ciudad y la búsqueda de la verdad hasta el fin. El héroe, si cae, cae por una culpa que nace de su misma fuerza» (Rodríguez 14-15).

En esa misma línea se encuentra la propuesta de Anne Müller en su análisis sobre la noción de *moira*, que «es la que se utilizó con más frecuencia para referirse a los primeros esbozos del concepto del destino» en el pensamiento antiguo (11). Para esta autora no existe tampoco una disparidad absoluta entre el pensamiento «archiclásico» —término que engloba las nociones de arcaico y clásico— y el moderno, dado que en el primero «se hace

patente la coexistencia de *libertad* y *necesidad*, no como conceptos cerrados y absolutos relacionados por una dialéctica rígida, sino como esbozos, que se perfilan y se condicionan mutuamente» (209). Siguiendo dicha idea, «El destino homérico: una *móira* polisémica» toma como antecedente la tesis doctoral de Müller y analiza tres conceptos que hacen alusión a aspectos disimiles vinculados a la noción de *moira*: la *móira theón*, asociada al destino que otorgan los dioses a los mortales; la *katá móiran*, que se relaciona con la justa medida en el actuar en correspondencia con las normas establecidas socialmente; y, finalmente, el *hypér morón*, que da cuenta de la libre elección de los seres humanos. De estas tres, son la *móira theón* —la *moira* de los dioses— y el *hypér morón* —más allá del destino— los dos conceptos vinculados directamente a la noción de *destino* y *libertad* respectivamente.

La *móira theón* se origina a partir de una idea de distribución: los dioses tienen la potestad de conceder a los mortales desde su nacimiento la porción del destino que les corresponde, sea este favorable o adverso.¹⁰ Dar lo que a cada cual corresponde se asocia en Homero a la metáfora del hilo: la acción de hilar es atribuida a los dioses en conjunto, a las Moiras o a Zeus mientras que lo hilado hace referencia a las dichas o desdichas dadas a cada mortal en el tiempo que le ha sido otorgado. A modo de confirmación citamos las palabras que el hijo de Peleo dirige al rey Príamo en el canto XXIV de la *Ilíada*:

Pues lo que los dioses han hilado para los míseros mortales
es vivir entre congojas, mientras ellos están exentos de cuitas.

Dos toneles están fijos en el suelo del umbral de Zeus:
uno que contiene los males y el otro los bienes que nos obsequian.

A quien Zeus, que se deleita con el rayo, le da una mezcla,

unas veces se encuentra con algo malo y otras con algo bueno.

Pero a quien sólo da miserias lo hace objeto de toda afrenta,

y una cruel aguijada lo va azuzando por la límpida tierra,

y vaga sin el aprecio ni de los dioses ni de los mortales. (532; canto XXIV, 525-533)

La dimensión temporal del destino se observa claramente a partir de las figuras de las Moiras, las tres personificaciones del destino, las tres hilanderas. La vida de cada mortal es representada por «una hebra de lino que sale de la rueca de Cloto, es medida por la vara de Láquesis y se somete al corte de las tijeras de Átropo cuando llega la hora de la muerte» (Fernández 315); cada hilo de vida que estas tejen expresa la singularidad del destino individual. En la tradición clásica, ellas representan en conjunto el tiempo lineal, finito e irreversible de los seres humanos, pero individualmente las tres temporalidades en que se mueve el universo humano: pasado, presente y futuro. Cloto, la que hila, es el pasado, pues representa el hilo de la existencia particular que se ha ido desplegando por medio de la rueca; Láquesis, la que mide, representa el presente, pues ella da la medida puntual y las coordenadas actuales de la ser; y Átropos representa el futuro, pues el encuentro con la última hilandera es la única certeza que los mortales tienen para el tiempo venidero (Fernández 316).

Pero no corresponde a las Moiras, a los dioses o a Zeus determinar la totalidad de la existencia humana; de estos depende únicamente señalar las condiciones a partir de las cuales se despliega la existencia concreta. «Las Moiras marcan la duración del tiempo que nos está asignado y el cupo de venturas y desventuras que nos tocará sufrir a cada uno, pero el modo concreto en que cada ser humano recorre su camino es fruto de la elección personal ...» (Fernández 10). Esta determinación parcial del destino es lo que da cabida en

el mundo antiguo al *hypér morón*, a la libertad humana, a la acción que el ser humano realiza más allá de la *moira* que le han asignado los dioses. Del *hypér morón* da cuenta la famosa indignación de Zeus en la *Odisea* contra Egisto:

Es de ver cómo inculpan los hombres sin tregua a los dioses

achacándonos todos sus males. Y son ellos mismos

los que traen por sus propias locuras su exceso de penas.

Así Egisto, violando el destino, casó con la esposa

del Atrida y le dio muerte a él cuando a casa volvía. (Homero, *Odisea* 98; canto I, 32-36)

El *hypér morón* refiere entonces no sólo a la posibilidad de una acción libre, sino también al movimiento en contra del orden divino. Zeus señala cómo Egisto se rehúsa a aceptar la *móira theón* y realiza una acción *hyper móron*; concretamente, insiste en sostener una relación adúltera con Clitemestra, esposa de Agamenón, y en conspirar junto con esta en contra del rey y de los dioses. La acción libre, como señala el Olímpico, no lo libra del imperativo destino, sino que, por el contrario, lo obliga a hacerse responsable de sus actos al enfrentar *a posteriori* la muerte a manos de Orestes, hijo y vengador de Agamenón. Podemos, en suma, concluir con Savater, Argullol y Müller que ya desde Homero, distinguido representante del pensamiento antiguo, existe una noción de libertad en dialéctica con el destino:

No accedió a prevenir su desgracia, que bien le ordenamos

enviándole a Hermes, el gran celador Argifonte,

desistir de esa muerte y su asedio a la reina,

pues ello le traería la venganza por mano de Orestes Atrida

cuando fuese en edad y añorase la tierra paterna.

Pero Hermes no puedo cambiar las entrañas de Egisto,

aun queriéndolo bien, y él pagó de una vez sus maldades (98; canto I, 37-44).

I. «Interrupción» (1901)

«Interrupción», escrito por Constantino Cavafis en los inicios del nuevo siglo, pertenece a los poemas canónicos de su obra, esto es, a los ciento cincuenta y cuatro poemas que el poeta consideró acabados y que fueron publicados en su obra póstuma en Alejandría dos años después de su muerte. Hay que señalar que en vida el poeta publicó tan solo unos cuantos poemas en revista literarias, pues el gran conjunto de su obra circuló únicamente por medio de folletos u hojas sueltas entre familiares y conocidos. Además, fue un estricto curador de su obra poética pues, como afirma Pedro Bádenas de la Peña, «La criba a la que Cavafis sometió su producción fue muy minuciosa y, desde luego, puede afirmarse que lo que se ha conservado se ha debido a la voluntad deliberada del poeta» (28). En consecuencia, este poema pasó con certeza por un proceso riguroso de perfeccionamiento hasta alcanzar su forma definitiva y de tal suerte gozar de un lugar en la obra canónica del poeta.

Ahora bien, «Interrupción» no puede considerarse como «Ítaca», «Viaje nocturno de Príamo», «Los caballos de Aquiles», «Las exequias de Sarpedón» y «Troyanos», un poema homérico en sentido estricto, pues si Cavafis se sirve como fuente del «Himno II a Deméter», atribuido a Homero;¹¹ al mismo tiempo utiliza como referencia hipertextual la *Biblioteca mitológica* de Apolodoro. Las dos fuentes le facilitan a Cavafis la creación de una estructura comparativa con la que iguala dos mitos que, reducidos a su mínima

expresión, convertidos ambos en un único *mitema*, aluden a los trabajos que llevan a cabo los dioses con la intención de anular la condición mortal de un infante y a la indiscreta intervención de uno de sus progenitores malogrando en consecuencia los esfuerzos divinos. De un lado, están los esfuerzos de la diosa Deméter que, entristecida por el rapto de su hija Perséfone, abandonó los cielos, tomó la forma de una anciana y llegó a la mansión de Céleo, en Eleusis, donde fue acogida como nodriza de Demofonte, hijo del rey y de su esposa Metanira. La deidad, agradecida por la hospitalidad de la casa real, decidió concederle la inmortalidad al recién nacido. Bajo su cuidado,

Él crecía igual a un dios, sin tomar aliento, sin mamar la blanca leche. Deméter lo ungía de ambrosía, como si hubiese nacido de un dios, mientras soplabla suavemente sobre él y lo tenía en su regazo. Por las noches lo ocultaba en el vigor del fuego, como un tizón, a escondidas de sus padres. (Homero, «Himno II a Deméter» 73)

Por otra parte, Cavafis cita los trabajos que lleva adelante la diosa Tetis con su hijo Aquiles, fruto de su unión con Peleo, rey de Ftía. De esta manera lo narra Apolodoro: la hija del anciano dios de los mares «queriendo hacerlo inmortal, a escondidas de su marido por la noche lo ocultaba entre el fuego para destruir la porción mortal paterna del niño, y de día lo untaba con ambrosía» (184). En relación a lo anterior, el poema cavafiano desarrolla la isotopía del trabajo divino en tres de sus versos, en los que Deméter, en el palacio real de Eleusis, y Tetis, en el de Ftía, acometen la difícil labor de someter a los infantes al fuego — que era considerado una herramienta poderosa capaz de transformar y purificar lo que a él se sometía— y alimentarlos con néctar y ambrosía —el sustento de los dioses—, que habrían de despojarlos de su destino mortal: «En los palacios de Eleusis y Ftias / Démeter y Tetis se entregan a obras gigantescas / en medio de grandes llamas y humo» (Cavafis 22).

Ni Aquiles ni Demofonte son mencionados directamente en el poema, como tampoco es revelado explícitamente en él la intención de las diosas; más bien, todo ello queda proyectado en los versos por la relación hipertextual. En otras palabras, la significación en el poema se juega también en el orden paradigmático, esto es, con los significantes *in absentia* que son, sin embargo, evocados por los demás términos del mismo: los nombres de las dos diosas, las «obras gigantescas» que realizan, las «grandes llamas y humo» en medio de las cuales realizan su trabajo.

En segundo lugar, Cavafis desarrolla la isotopía de la interrupción humana, la cual da título al poema. Dice Homero aludiendo a la intervención de la esposa de Céleo: «Y [Deméter] lo habría hecho desconocedor de la vejez e inmortal si Metanira la de hermosa cintura en momentos de insensatez, al acecho de la noche, desde su alcoba fragante de incienso, no la hubiera espiado» (73). Al contemplar a su hijo en medio de las llamas y el humo denso, grita con desesperación. En cuanto a Aquiles, escribe Apolodoro: «Pero Peleo la vigilaba y, al ver al niño retorciéndose en el fuego, gritó» (184). La vigilancia del padre de Aquiles sobre las acciones de Tetis Vernant la explica en los siguientes términos:

La diosa Tetis no podía soportar que los siete hijos que tuvo antes de Aquiles fueran simples mortales como su padre. Así que, desde que nacían, intentaba hacerlos inmortales. Y los arrojaba al fuego para que les secase toda aquella humedad portadora de corrupción que hacía que los humanos no fueran una pura llama deslumbrante; pero en el fuego sus hijos se consumían y perecían. El pobre Peleo estaba destrozado. De manera que, cuando nace Aquiles, Peleo se dice que debe intentar salvarlo. En el momento en que su madre se dispone a arrojarle al fuego, interviene el padre y lo atrapa. («La guerra de Troya» 100-101).

En ambos casos, la interrupción humana, la de Metanira y Peleo, impide que los esfuerzos de las diosas lleguen a un buen fin. Cavafis lo expresa en los siguientes términos: «Mas siempre ha de llamar Metanira desde las estancias / reales, corriendo aterrorizada, / y siempre Peleo realiza su insensata intervención» (22). La intervención de Metanira provoca gran indignación en la diosa Deméter, mas no la de Peleo en la madre de Aquiles. Aquella en lugar de dirigir exclusivamente su enojo contra la esposa de Céleo, lo encamina hacia la humanidad: «¡Hombres ignorantes, ofuscados para prever el destino de lo bueno y lo malo que os acucia! También tú, efectivamente, por tus insensateces has causado un desastre irreparable» (Homero, «Himno II a Deméter» 74). La interrupción de ambos es tanto más grave si tenemos en cuenta que las cosas suelen acabar mal cuando un mortal contempla el mundo divino en su desnudez: es a la vez un privilegio extraordinario y un peligro del que no se sale ileso. Por esa razón, en los mitos referidos, esa observación impertinente de los trabajos divinos sujeta a Aquiles y a Demofonte definitivamente al tiempo mortal; ninguno de los dos infantes podrá escapar al encuentro con Átropos, la hilandera que corta bajo las órdenes de Zeus el hilo de vida de cada ser humano. En «Interrupción», con la intervención de los dos mortales, el tiempo finito e irreversible que gobierna la existencia humana se sobrepone al tiempo imperecedero en el que moran los dioses.

Es, ciertamente, el reproche de Deméter contra la ignorancia humana lo que da la tonalidad al poema. Las palabras de la diosa encuentran semejanza con aquellas en las que Zeus recrimina a los mortales atraer con sus acciones infortunios no decretados por el destino. Sin embargo, en «Interrupción», no es la madre de Perséfone, como sucede en Homero, la que recrimina el desconocimiento humano, sino una voz poética en primera persona del plural, un nosotros que designa genéricamente a la humanidad de la cual

aquella es portavoz. Dicen los primeros versos del poema «Criaturas perecederas e ignorantes, / interrumpimos el trabajo de los dioses» (22). Esta voz ha aceptado, pues, lo que en otro momento fue una recriminación divina hacia los mortales y, por ello, reprocha a los humanos su sujeción al tiempo que disminuye sus fuerzas y finalmente los conduce a la muerte, es decir, su condición de «criaturas perecederas»; y su estado de ceguera que les conocer *a priori* las consecuencias de sus acciones, esto es, su condición de «criaturas ignorantes». Dicho con mayor claridad, en contraste con los textos clásicos, el lugar de enunciación se ha desplazado en el poema cavafiano: aun cuando la enunciación de la voz poética señala la falta y los límites humanos, es la humanidad y no la divinidad la que tiene la palabra.

Como se puede ver en «Interrupción», los seres humanos no son marionetas que penden de los hilos divinos, sino que incluso pueden entrometerse e influir en el orden divino, realizando una acción *hyper móron*. Sin embargo, la unificación de los dos mitos referidos por Homero y Apolodoro en único *mitema* enfatiza con creces la disparidad entre la acción humana y la divina que ambos mitos manifestaban sutilmente por separado: la atención de la acción *hyper móron* —sea meditada o no— de Metanira y Peleo se antepone a la voluntad divina; ni Deméter ni Tetis, en su condición de diosas, pueden evitar el fracaso de sus trabajos a causa de la intervención humana. Si atendemos a la tradición, ese antagonismo con las deidades, que en el caso de Metanira surge de la incompreensión —no sabe que la nodriza es una diosa; no sabe que somete a su hijo a la acción del fuego no para que halle la muerte, sino para que este eximido de ella—, y en el de Peleo, de los fracasos precedentes de Tetis en proyectos similares al que lleva a cabo con Aquiles, expresa cuanto menos una fractura con la noción de distribución asimétrica del poder entre dioses y

humanos en el mundo clásico: si los humanos reconocen su dependencia con el mundo divino; los dioses, en su autonomía con respecto a lo humano, decretan para ellos unas leyes que les son exclusivas. En el poema cavafiano, ese poder asimétrico se resquebraja y, en cierto sentido, se invierte, pues son dos mortales, si bien pertenecientes a la nobleza, los que irrumpen en el mundo divino frustrando sus pretensiones.

II. «Deslealtad» (1904)

Al igual que «Interrupción», «Deslealtad» pertenece a los poemas canónicos de Cavafis, y como aquel no puede ser considerado un poema plenamente homérico; aun cuando hace referencia a la muerte temprana de Aquiles y al hecho, referido frecuentemente en la *Iliada* con la forma del presagio, de Apolo como el autor material de esta, «Deslealtad» establece una relación hipertextual directa con un pasaje final del «Libro II» de la *República* de Platón, el cual cita a la vez una obra perdida de Esquilo. A propósito de esto, Castillo afirma que: «Se trata, pues, de un motivo homérico, aunque recordado en el siglo I y visto a través de un texto esquileano» (254). Sin embargo, es el propio Cavafis quien señala la relación hipertextual al ubicar dicho pasaje como epígrafe del poema. En el «Libro II» de la *República* el discípulo de Sócrates examina los aspectos a tener en cuenta en la conformación de un Estado ideal. El análisis de dicha cuestión lleva al filósofo a preocuparse por la *paideia* y, en particular, por los mitos que son contados a los infantes; Platón llega a la conclusión de que los mitos deberán ser censurados cuando contradigan los principios de un Estado ideal, cuando transmitan a los jóvenes ideas opuestas a las ideales:

... debemos supervisar a los forjadores de mitos, y admitirlos cuando estén bien hechos y rechazarlos en caso contrario. Y persuadiremos a las ayas y a las madres a

que cuenten a los niños los mitos que hemos admitido, y con éstos modelaremos sus almas mucho más que sus cuerpos con las manos. Respecto a los que se cuentan ahora, habrá que rechazar la mayoría. (135; 377b-c).

El filósofo propone, pues, dos principios acerca del modo correcto de hablar de los dioses. Inicialmente, dice, la deidad debe ser representada por el poeta cómo es verdaderamente, esto es, como causa solo del bien, y no del mal; por esa razón, rechaza, entre otros ejemplos, la idea expresada en la *Ilíada* de Zeus como dispensador de bienes y males: «En cuanto a que dios, que es bueno, se ha convertido en causante de males para alguien debemos oponernos por todos los medios a que sea dicho o escuchado en nuestro Estado, si pretendemos que esté regido por leyes adecuadas» (140; 380b). En segundo lugar, Platón afirma que deben mostrarse a los jóvenes dioses que se mantengan fieles a su forma verdadera, ya que todo lo que es excelente es lo que menor alteración admite, y si los dioses ya han alcanzado su forma más acabada, ¿qué podría llevarlos a presentarse de otra manera?: «... el dios es absolutamente simple y veraz tanto en sus hechos como en sus palabras, y él mismo no se transforma ni engaña a los demás por medio de una aparición o de discursos o del envío de signos, sea en vigilia o durante el sueño» (145; 382e). Estas dos leyes sobre el modo adecuado de discursar sobre los dioses conducen al filósofo a censurar diversos pasajes de la obra de Hesíodo, Homero y Esquilo —censura tanto más sorprendente cuanto que estos eran el fundamento de toda la mitología griega clásica— al considerar que presentan imágenes imprecisas e inadecuadas a la *paideia*. Platón es entonces representante de la desconfianza en el *mythos* que «adquiere una forma característica del vigor crítico de los pensadores de este tiempo» (García Gual, «Mitología y tradición poética» 49), aunque, como ya señalamos, acudiera en ocasiones a él como

medio de expresión de sus ideas. Dicho esto, el epígrafe de «Deslealtad» cita uno de los casos que el filósofo considera apropiado censurar, ya que en él se muestra a Apolo como un traidor, ya que levanta una falsa profecía en la boda de la diosa Tetis y el rey Peleo:

Aunque muchas cosas alabamos de Homero,
 sin embargo hay una en que no
 vamos a hacerlo... ni tampoco de Esquilo,
 cuando dice Tetis que Apolo cantando
 en sus bodas predijo: «una feliz
 fecundidad con una larga existencia libre
 de males. Tras afirmar que los dioses
 en todo serían bondadosos cuanto tocara
 mi destino, entonó el peán y me infundió
 ánimos. Y yo creía que la divina
 boca de Febo era sincera, de ahí brotan
 los oráculos. Mas éste que cantaba...
 éste mismo es quien mató a mi hijo». (ctd. en Cavafis 109)

Cavafis parece contravenir con premeditación los preceptos de Platón que ordenaban a los poetas mostrar una imagen idealizada de los dioses, pues, al revés de este, el poeta presenta un Apolo con doble rostro, primero falsamente dadivoso y luego despiadadamente cruel. Con todo, la deslealtad del hijo de Zeus queda anunciada desde el comienzo del poema: en su título y en su epígrafe. Por este motivo, el lector del poema puede ser comparado al espectador teatral de la Grecia clásica que acudía a observar la representación de una obra sabiendo de antemano su final, dado que, lo que en verdad tenía

importancia, era el tipo de ejecución artística que la obra presentaba de un mito suficientemente conocido, así como su carácter pedagógico (Zuleta 34). Completa esta idea Silván cuando afirma que el poema no pierde su efecto dramático, aunque se anuncie anticipadamente la deslealtad de Apolo, ya que «el efecto no lo produce tanto la historia misma, condensada, como su representación en el poema, la manera de tallarla en él» (269).

En cuanto al cuerpo del poema, este desarrolla estructuralmente el procedimiento de la *metis*, una forma de la astucia y del engaño practicada ampliamente por dioses y mortales en el mundo griego que permitía la afirmación sobre el otro. Es por ello que la *metis* causa una reacción ambigua: produce rechazo si el triunfador prevalece a causa de una estafa, si triunfa a causa de desatender las reglas del juego; y produce admiración si su praxis favorece la victoria del que menos probabilidades de vencer tenía.¹² Esencialmente, en la *metis* se adopta una máscara con la que se busca engañar al otro, creando para él una realidad ilusoria con la que se oculta la verdadera. Es, pues, un mecanismo que va de la apariencia a la verdad como dos realidades opuestas. La *metis* se completa cuando quien actúa por medio del disfraz se quita la máscara, revelando al otro el engaño del que ha sido objeto y su consecuente derrota. Veamos cómo se produce en el poema cavafiano la *metis* que el dios Apolo realiza con la diosa Tetis. El primer momento del engaño, es pues, el de la apariencia: a la boda de Tetis y Peleo asisten humanos y dioses, pues la boda celebra —forzadamente— la unión entre la diosa y el mortal. En la boda, «Las Musas se encargan de cantar el epitalamio, la canción de bodas, y cada dios trae un regalo. Peleo recibe una lanza de fresno, una armadura forjada por el propio Hefesto y dos caballos maravillosos e inmortales: Balio y Janto» (Vernant, «Guerra de Troya» 87). Así, cuando llega el momento para el dios Apolo de obsequiar su ofrenda, este los agasaja con una profecía que augura

múltiples bienes y una larga vida al fruto de su unión. Apolo presenta, pues, a Tetis y Peleo un destino próspero para Aquiles —es decir, de los dos toneles que yacen en el suelo de Zeus, este profetiza que el dios de dioses ha dispensado para su hijo solo bienaventuranzas—, tanto más certero cuanto que Apolo era en el mundo antiguo el dios de las profecías; su labor consistía en revelar a los mortales por medio sus oráculos la inflexible determinación de Zeus:

Cuando casaron a Tetis con Peleo,
 en medio del esplendido banquete nupcial,
 Apolo levantóse y a los novios deseo la dicha
 por el retoño que saldría de su unión.
 Dijo así: «Jamás le alcanzara mal alguno
 y tendrá una larga vida». (109)

Mas, la *metis* es efectiva únicamente cuando la realidad ilusoria es tomada por verdadera por quien es objeto del engaño. En este caso, como muestra Cavafis, Tetis cae en la trampa del dios, pues su alegría manifiesta su confianza en las palabras del dios. Sin embargo, la *metis* de Apolo no es inmediata, como otras referidas en la *Ilíada* o la *Odisea*, sino que ella se prolonga largamente, de tal manera que la diosa vive en los años venideros tomando por destino verdadero el falso sino de Aquiles profetizado por el dios; cuando la diosa ve crecer a su hijo con tal belleza y vigor, cree ver refrendadas en los hechos las palabras del profeta:

Cuando esto hubo dicho,
 Tetis se regocijo, pues las palabras
 de Apolo, que sabía de profecías,

garantía le parecieron para su hijo.

Y mientras Aquiles crecía y era

el orgullo de Tesalia por su hermosura,

Tetis recordaba las palabras del dios. (109)

Antes de descubrir el engaño del hijo de Zeus y de Leto en el cierre de «Deslealtad», antes de llegar al momento de máxima tensión del poema, esta se incrementa con los versos en los que se anuncia la muerte temprana de Aquiles al pie de los muros de Troya. La noticia es dada a Tetis por los ancianos, que hacen en el poema las veces de mensajeros, de portadores de malas noticias. De acuerdo con Plaza, la reacción de Tetis al enterarse de la muerte de su hijo se corresponde con la respuesta de las figuras femeninas que en la tragedia se rasgan las vestiduras en señal del dolor ante una penosa revelación (52):

Pero un día unos ancianos llegaron con noticias

y la muerte de Aquiles en Troya le contaron.

Tetis entonces rasgo sus purpureas vestiduras,

se arrancó y tiro al suelo

sus anillos y brazaletes. (109)

Tetis en su dolor no había cuestionado los vaticinios de Apolo, pero llega el momento obligado de la pregunta: si el héroe murió tan prontamente, «en la flor de la vida», ¿por qué Apolo, que ve el futuro, destinó múltiples bienes y una larga vida para su hijo? Este es, pues, el momento en el cual se presenta una discordancia entre lo real —la muerte a temprana edad del Périda— y la apariencia —el error al que la induce Febo al hacerle pensar que Aquiles conocería la vejez—:

Y en medio de su dolor el pasado le vino a la memoria;
pregunto qué hacia el sabio Apolo,
donde estaba aquel poeta que en el banquete
tantas maravillas hablaba, donde andaba el profeta
cuando en la flor de la vida mataron a su hijo. (109)

La solución a la anterior discordancia se resuelve fatalmente para Tetis con la segunda revelación de los ancianos. Si antes Apolo estaba ausente, casi indiferente, en el momento de la muerte de Aquiles, ahora es presentado por los mensajeros como el artífice de su caída. Se refrenda, con la noticia, la imagen de Apolo como un dios que hiere desde la distancia por medio del arco, símbolo de su poder distante, vengativo, certero y silencioso. A esto se suma, a modo de acotación, lo que señala García Gual: «.. el arco no es en la *Iliada* un arma noble, como la lanza o la espada, sino un instrumento poco noble (...). La intervención de Apolo —disparando la saeta o guiando su curso— es también un golpe bajo» («Aquiles» 85).¹³ La *metis* está, pues, completa; aunque su mecanismo ha sido desplegado largamente en el tiempo —desde la boda de Tetis y Peleo hasta la muerte del héroe en Troya—, finalmente, la apariencia ha pasado a ser vista como lo que es, una realidad ilusoria que indujo al engañado a un error, y lo verdadero ha dejado de estar oculto para afirmarse sobre el espejismo despiadadamente. Con todo, el engaño de Apolo no produce admiración, como puede hacerlo la *metis*, pues a partir de esta no ha prevalecido el que tenía menos probabilidades de triunfar y, por ello, la acción es vista en el poema cavaiano como desleal: «Y los ancianos le respondieron que Apolo / en persona a Troya había descendido / y que junto con los troyanos muerte a Aquiles había dado» (109-110). La deslealtad del dios que señala la voz poética y el reclamo angustiado de Tetis —que en

el poema cavaiano es presentada como madre del héroe, mas no como diosa— esbozan una relación crítica y refutadora de lo divino, y, por lo tanto, disruptiva con el mundo clásico si tenemos en cuenta que honrar a los dioses era la obligación principal de los mortales para con ellos y que, además, entre aquellos, existía una estructura jerárquica que ubicaba a la familia olímpica en la cúspide —de la que hace parte el dios Apolo en tanto hijo de Zeus— y que debía ser respetada.

El poema devela sutilmente en el último verso una posible razón de Apolo para actuar deslealmente con Tetis. En primer lugar, llama la atención el hecho de que la expresión profética de Apolo es siempre recelosa, ambigua y enigmática; pues no por otra razón era nombrado Loxias, el «oblicuo», el «torcido» (García Gual, «Familia olímpica» 110). Esa forma de revelar el futuro contrasta con la expresión cristalina —mas no verdadera— con la que pronostica una larga vida para Aquiles. En segundo lugar, la *Ilíada* deja ver claramente la inclinación del dios hacia los troyanos y su gran hostilidad hacia el héroe. Apolo protege cada vez que puede los muros de Troya.

Como se ve, la contradicción entre lo aparente y lo real se produce en el poema cavaiano a partir de la oposición entre dos destinos opuestos para Aquiles, que son, justamente, los dos polos sobre los que vacila la vida del héroe: una larga en la que le será posible conocer la vejez y una vida intensa y breve pero llena de gloria. Dicha contradicción, sostenida a lo largo del poema en el extenso período del cual se ocupa, contrasta con la propensión del tiempo mítico a suprimir las diferencias y hacer predominar lo regular y lo idéntico y, por el contrario, se acerca a la exploración de la inconsistencia que caracteriza al tiempo moderno. Las palabras gratas del dios no pueden cambiar la porción de destino que Zeus destinó al héroe: hallar su muerte en la famosa guerra; ese

destino es irrevocable y único, pero la *metis* de Apolo disfraza el sino real con uno aparente, originando con dicho gesto una dualidad —y un movimiento— entre el primero y el segundo. Este movimiento, sobre el cual se estructura el poema, lo aproxima al horizonte moderno, en la medida en que este hace de la mudanza, la variedad, la caducidad y la contradicción su principio fundamental.

III. «Cuando el centinela vio la luz» (1900)

A diferencia de «Interrupción» y «Deslealtad», este poema no pertenece a la obra canónica de Cavafis. Bádenas, traductor y estudioso del trabajo del poeta, afirma que en general la calidad de los poemas no recopilados por el autor es muy desigual, y muchos de ellos no se pueden comparar con la perfección y belleza de los que pertenecen a su obra canónica (30), pues, de acuerdo con Cavafis, estos no habían hallado todavía su forma definitiva. «Cuando el centinela vio la luz» desarrolla también un motivo homérico,¹⁴ aunque visto directamente a partir del prólogo de «Agamenón», una tragedia de Esquilo. Esta es la primera obra de la *Orestíada* y, a grandes rasgos, cuenta el regreso a su patria del rey de Micenas una vez ha concluido la expedición vengativa a Troya, solo para hallar allí prontamente la muerte a manos de Clitemestra, su esposa, que buscaba castigarlo por el sacrificio de su hija Ifigenia. El poema de Cavafis narra únicamente el momento inicial de la tragedia, aunque con ello la deja anunciada: a un centinela le ha sido encomendada la tarea de vigilar el horizonte en busca de la señal que indicaría el fin de la guerra de Troya y, en consecuencia, el comienzo del fin del Atrida Agamenón. Así, mediante una serie de atalayas situadas a varios kilómetros de distancia las unas de las otras, pero dispuestas de tal manera que la primera —y la hoguera que brillara en ella comunicando la esperada señal— pudiera ser observada

por la siguiente y así sucesivamente, la noticia viajaría a cientos de kilómetros de distancia en pocos minutos: la guerra de Troya ha terminado y, por tanto, los aqueos retornan a su hogar. De acuerdo con Esquilo, esta forma de comunicación permitió que Clitemestra, esposa de Agamenón, recibiera la noticia de la caída de Troya la misma noche en que se produjo.

En «Cuando el centinela vio la luz», a partir de una voz en primera persona a la que podemos identificar con un súbdito de Agamenón, se cuenta el momento en que un guardián ubicado en el techo de la casa real otea el horizonte en busca de la esperada señal que llegaría desde el Aracneo, la atalaya anterior a la del palacio. La espera es penosa, así lo hace saber la voz poética, pues condena al centinela a una vigilancia sin descanso y que se prolonga largamente, pues el paso de los días ya ha sumado diez años: «Invierno y verano pasaba el centinela / al acecho en el tejado de los Atridas» (235) y «Es agotador mirar a lo lejos / noche y día, con calor y con frío, / si hay fuego en el Aracneo» (235). De pronto, en medio del lamento, el vigilante observa la esperada señal: una gran luz se proyecta en la distancia y este comprende que es el signo que ha estado esperando: «Anuncia ahora / buenas nuevas. Vio a lo lejos fuego encendido» (235) y «Apareció al fin / la señal anhelada» (235).

Curiosamente, la luz, pese a ser largamente anhelada, produce una significación ambigua en la voz poética: «Cuando llega / la felicidad, la alegría que procura / es menor de lo esperado» (235). Primero, y como es evidente, ella significa el fin de la expectación: «Y [el centinela] se alegra; es el final de sus desvelos» (235) y «... está claro, / al menos esto he ganado: se acabó la espera / y la vigilia» (235). Pero, por otro lado, la luz indica no solo el fin de la guerra, sino también la reanudación del mecanismo trágico que, atendiendo al

curso de los acontecimientos, recae en manos de Clitemestra. La voz poética parece por consiguiente hablar desde el lugar de enunciación de un saber con respecto al futuro, aunque dicho saber no sea exclusivo, pues, como ella afirma: «Mucho va a sucederles / a los Atridas. Uno, sin ser muy sabio, / puede figurárselo, ahora que el centinela / vio la luz» (235). En otros términos, por medio de una prolepsis enunciativa la voz poética anuncia las desgracias predestinadas a los Atridas: el encuentro de Agamenón con su destino, ahora que el centinela ha visto la luz, es inevitable; pero dicha sentencia no incluye solo al rey, pues es sabido que Orestes vengará la muerte de su padre asesinando a Clitemestra, su madre. Pero, desde otra perspectiva, si el saber de la voz poética es más profano, podría hacer referencia a un hecho más simple: la relación adúltera de Clitemestra con Egisto, situación que con certeza desencadenaría en el palacio con la llegada de Agamenón unos pocos inconvenientes cuando menos. A favor de esta hipótesis, dice el vigía en el «Agamenón» de Esquilo:

Un buey enorme pisa mi lengua. El propio palacio, si voz tuviera, podría decirlo con la mayor claridad, porque yo tengo el propósito de hablar del asunto sólo a quienes ya están informados, pero lo tengo olvidado para los que lo ignoran. (374)

Con todo, la voz poética persiste en señalar la ambigüedad de la luz a partir de otra comparación. La luz es buena porque trae consigo noticias de la gloria que los aqueos han conquistado en la guerra de Troya: «No hay que exagerar. / Buena es la luz y buenos los que llegan; / buenos también sus dichos y sus hechos / e igual de bueno cuanto deseamos» (235). Pero, verdaderamente, de esta gloria con mayúsculas no participan quienes escuchan a los guerreros, ya que estos por no tener «Ares en el pecho» fueron eximidos de la expedición vengadora y, por tanto, desconocen lo Necesario, lo Único y lo Grande. A partir

de la refrendación del lugar ordinario de los súbditos de Agamenón, el grandioso relato de los héroes no los asombra más de lo que ya los asombraba, pues ellos encuentran lo extraordinario en todas partes: «Muchos serán, seguro, mucho lo que cuenten. / A nosotros nos toca escuchar. Pero no nos sonreirá / lo Necesario, lo Único, lo Grande. / Pues necesario, único y grande enseguida / lo encuentra todo uno cualquiera de nosotros» (236).

El cambio de lo grandilocuente a lo cotidiano propuesto por la voz poética desde su lugar de subordinación propone otro tipo de relación de los individuos con el relato mítico, ya que aun cuando aquella plantea un antagonismo entre un pasado prestigioso —el de la guerra de la cual los aqueos salen triunfantes— y un presente ordinario, quienes escuchan el relato mítico no lo «viven» y no consideran posible su reactualización. Dicho de otra manera, el pasado prestigioso de los héroes aqueos pierde su lugar en el tiempo corriente de los súbditos de Agamenón.

Por otra parte, en cuanto a la noción de destino, «Cuando el centinela vio la luz» interesa especialmente por la reanudación del mecanismo trágico señalado por la hoguera que refulge en el Aracneo, y puesto en pausa nada más por la coyuntura de la guerra. Como descendientes de Tántalo, ni Agamenón, ni Clitemestra, ni Egisto pueden evadir la porción de destino que los dioses les otorgaron, de tal suerte que cada uno de los Atridas enfrentará sucesivamente su propio encuentro con el destino. Así como la luz avanza de atalaya en atalaya hasta el palacio de Agamenón, el destino funesto de los Atridas se propaga de generación en generación hasta hallar su culminación en la figura de Orestes.

IV. LA MUERTE

El tiempo es la estructura existencial en la cual se desenvuelve la vida humana; esto quiere decir que el ser humano vive su presente con las huellas del tiempo pasado y con la proyección a un tiempo venidero. Así como en el pasado descubre su condición de arrojado al mundo, en el futuro, ese tiempo inexplorado, halla como límite suyo un acontecimiento absoluto: la muerte. En los términos de Heidegger, al ser humano mientras está siendo le corresponde un todavía-no que habrá de ser y que supone para él la posibilidad siempre inminente de no existir más: «La muerte es la posibilidad de la radical imposibilidad de existir» (271) y forma parte de su estar-en-el-mundo, aun cuando en el *modo impropio de estar vuelto hacia la muerte* se la encubra como posibilidad: «Se sabe de la muerte cierta, y sin embargo, no se “está” propiamente en ella» (277). Por el contrario, en el *modo propio de estar vuelto hacia la muerte*: «... el Dasein, mientras está siendo, ya es constantemente su no-todavía, (...) es siempre ya su fin. El terminar a que se refiere la muerte no significa un haber-llegado-a-fin del Dasein, sino un *estar vuelto hacia el fin*» (266); por ello, cuando el ser humano se proyecta hacia su propia muerte, lo hace hacia la posibilidad de su imposibilidad de existir: «Mientras el Dasein, en cuanto ente, es, jamás habrá alcanzado su “integridad”. Pero si la alcanza, este logro se convierte en la absoluta pérdida del estar-en-el-mundo» (257-258). Concretamente, el filósofo alemán caracteriza *el modo propio de estar vuelto hacia la muerte* de la siguiente manera:

El concepto ontológico-existencial plenario de la muerte puede definirse ahora por medio de las siguientes determinaciones: *la muerte, como fin del Dasein, es la posibilidad más propia, irrespectiva, cierta y como tal indeterminada, e insuperable*

del Dasein. La muerte, como fin del Dasein, es en el estar vuelto de éste hacia su fin. (278)

La muerte es la posibilidad *más propia* porque «estar vuelto hacia esta posibilidad le abre al Dasein su *más propio* poder-ser» (282), lo pone de cara a la confrontación con su modo de existencia; es *irrespetiva* porque la muerte no se puede delegar en nadie, nadie nos puede sustituir, «nadie puede tomarle al otro su morir» (261); es *cierta* dado que el ser humano la toma como una posibilidad verdadera; es *indeterminada* en la medida en que ella acontece de manera repentina y, por último, es *insuperable*, dado que marca la existencia humana con el signo de la finitud. Esta inscripción del ser humano en un tiempo finito hace de él un ser-para-la-muerte. Por esa razón, cuando el ser humano se desprende como una hoja seca del árbol de la vida y cae al suelo y se marchita, se separa de igual modo del asilo del tiempo: quien muere no tiene ya futuro, pero tampoco pasado ni presente.

Extrañamente, es también a causa del tiempo, cuyo recorrido es continuo e inagotable, que el ser humano puede concebir la muerte no como una aniquilación total de sus posibilidades, sino como una suerte de transformación que le permite la prolongación de su existencia de forma paralela a la del tiempo. En «El inmortal», Jorge Luis Borges explora esta ilusión humana a través de un relato en primera persona en que se nos habla de un duro viaje en busca de la superación de la muerte, y más tarde, conseguida esta, en la búsqueda no menos trabajosa y ardua de la muerte misma. Lo anterior lleva a Borges a postular la siguiente tesis: «Homero compuso la Odisea; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la *Odisea*. Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres» (541). Es así como se llega a la propuesta filosófica borgeana: es la muerte la que lanza al ser humano a

elegir, en tanto ser abierto, entre sus muchos posibles y, por tanto, a imposibilitar con su elección la mayoría de ellos; por eso, en la inmortalidad, la singularidad se disuelve, ya que no hay un acontecimiento absoluto que limite esa apertura del ser.

Esta última perspectiva —la de una existencia *post mortem*—, asociada al tiempo mítico de las sociedades tradicionales, da, sin embargo, otra explicación a la condición mortal del ser humano. Como vimos con Mircea Eliade en el capítulo I, el mito es origen y fundamento del mundo presente; es decir, todo lo que determina el ahora halla explicación en el tiempo originario del mito: si el ser humano es mortal, lo es a causa de las acciones que los seres extraordinarios del tiempo primordial llevaron a cabo y que tuvieron como consecuencia la fatalidad que marca a los seres humanos del presente. En palabras del filósofo rumano, el ser humano

es mortal porque algo ha pasado in *illo tempore*. Si eso no hubiera sucedido, el hombre no sería mortal: habría podido existir indefinidamente como las piedras, o habría podido cambiar periódicamente de piel como las serpientes y, por ende, hubiera sido capaz de renovar su vida, es decir, de recomenzarla indefinidamente.

(*Mito y realidad* 14)

Aun con lo anterior, la lógica que distingue al tiempo mítico implica una proximidad entre la vida y la muerte, pues para las sociedades tradicionales esta última constituye una suerte de transición a través de la cual se accede a un estado nuevo del ser. En este sentido, la muerte es una especie de nacimiento; es el comienzo de una vida nueva, si bien no con las mismas condiciones de la anterior. Particularmente, en el mundo homérico, la muerte encauzaba a una existencia reducida en el espacio sombrío del Hades, un reino habitado por pálidas sombras, desposeídas de toda fuerza y vitalidad. Por tal razón,

cuando Odiseo desciende al Hades y cruza palabras con Aquiles, este le dice que «más querría ser siervo en el campo / de cualquier labrador sin caudal y de corta despensa / que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron» (*Odisea* 279; canto XI, 489-491). Para los griegos antiguos el paso del mundo de los vivos al mundo de los muertos tiene un sentido único, salvo contadas excepciones. Solo ciertos individuos extraordinarios como Odiseo, Orfeo o Heracles pudieron realizar el camino inverso, aquel que va del reino del Hades al de la vida.

Por otra parte, en la sociedad griega antigua se señala con insistencia que es la condición mortal del ser humano la que traza una distancia entre este y el mundo divino. A diferencia de los dioses, el ser humano lleva instalado en su corazón el sello de lo perecedero. El tiempo, contenido en las entrañas del ser humano, realiza pacientemente la labor de encaminar a las criaturas de lo efímero hacia las sombras de la muerte; esto hace que transite por sucesivos estadios de ascenso y declive que paso a paso lo conducen a su morada final. Por ende, si todo en él es provisional, las potencias vitales que los mortales reconocen como positivas —la fuerza, la agilidad, el poder— permanecen de manera fugaz en un estado de plenitud; a la inversa, los dioses, que no están como los humanos sujetos a la muerte, prolongan su existencia tanto como la del tiempo y poseen en abundancia dichas potencias vitales (Vernant, «Mortales e inmortales» 20-22).

Ahora bien, únicamente la cultura podía hacer perdurar en lo simbólico el recuerdo de un ser humano excepcional que, pese a serlo, está como los demás destinado a perecer: «... la palabra poética, al celebrar las hazañas de los guerreros de antaño, los arranca del anonimato de una muerte donde, en la noche del Hades, se desvanece el común de los mortales» (Vernant, «Mortales e inmortales» 32). Pero, paradójicamente, esa gloria

inmortal se conquista solamente por medio de la muerte. Esta es definitoria del estatuto de héroe, pues a través de ella se confirma su condición sobrehumana. En palabras de Eliade, «Los héroes se aproximan a la condición divina gracias a su muerte, pues gozan de una existencia ulterior ilimitada» («Olímpicos y héroes» 368). En la *Ilíada*, la guerra de Troya constituye el escenario para la recurrente aparición de la muerte; pero esta no acaece para el héroe en el ocaso de su vida, en el espacio doméstico, sino en el apogeo de su juventud y en el campo de batalla.

Los griegos antiguos forjaron el ideal de «la bella muerte», de la muerte gloriosa, esa que ocurre en el cenit de la vida, cuando el héroe posee en máxima potencia los valores que conforman la *areté*, y a través de la cual alcanza una fama imperecedera que hará que sea recordado por las generaciones futuras. La cultura griega arcaica hizo de aquel que ha alcanzado la condición de héroe objeto de alabanza, de un relato que narra, en forma de canto épico, ese destino por todos admirado. «Gracias al canto celebrador de sus hazañas y a la gloria imperecedera que ello implica, éste ignora la senectud, del mismo modo en que escapa a la aniquilación de la muerte tanto como le está permitido a un hombre» (Vernant, «Bella muerte» 60). Es sabido que Aquiles, figura característica de este ideal de «la bella muerte», renuncia a conocer la vejez —pero igualmente el desvanecimiento de su potencia vital— a cambio de conquistar con su muerte prematura la gloria inmortal. En resumen, «la muerte heroica sorprende al combatiente cuando se encuentra en la cima, en su *akmé*, como hombre ya realizado por completo (...), absolutamente intactas sus potencias vitales y exento de cualquier forma de decrepitud» (Vernant, «Bella muerte» 60).

Con todo, en el mundo griego el ingreso al Hades, la confirmación del estatuto de muerto, solo es posible llevarla a cabo por medio de los ritos funerarios. Esto explica la

aguda preocupación de los héroes homéricos por el destino de su cadáver en el campo de batalla, pues el trato que este reciba abrirá o cerrará para ellos las puertas del reino Hades. Por este motivo, cuando cae un héroe en el campo de batalla, se arma un intenso combate alrededor de su cuerpo. Así lo señala Jean-Pierre Vernant en «La bella muerte y el cadáver ultrajado»: los enemigos del héroe caído buscan apoderarse del cadáver con el fin de cerrar al adversario el estatuto de muerto glorioso —y no solo su ingreso al Hades—: para ello, además de apartarlo del fuego ritual, buscan «ensuciar de polvo y barro el cuerpo ensangrentado, desgarrar su piel para que pierda su aspecto singular, su limpieza de rasgos, su color y brillo, su forma característica al mismo tiempo que su figura humana, haciéndolo así irreconocible» (74). En ocasiones, como otra forma de ultraje, descuartizan el cadáver y «arrojan el cuerpo como pasto de los perros, los pájaros y los peces» (75-76). Con este tipo de prácticas, consiguen que el héroe se quede sin sepultura y sin restos funerarios localizables a partir de los cuales instaure relaciones con su comunidad; así, expulsado del Hades, el héroe se encuentra a la vez excluido del mundo de los vivos. Lo anterior permite concluir que en la perspectiva heroica no basta con arrebatarse la vida al enemigo, sino que además se busca impedirle realizar el ideal de «la bella muerte».

Pero también los compañeros de lucha batallan por el cuerpo sin vida del héroe para que este pueda alcanzar la gloria inmortal que se obtiene por medio de la concreción del ideal de «la bella muerte»; para ello, el héroe caído en el campo de batalla debe recibir los honores que le corresponden: con ese fin se embellece su cuerpo, se resalta su juventud y se le hace arder en la hoguera, cuyas llamas devoran todo aquello sujeto a corrupción, dejando únicamente sin consumir sus blancos huesos (72-73). En la *Ilíada*, el temor de no alcanzar la bella muerte es evocado a partir de las figuras de Sarpedón, Patroclo y Héctor. En los dos

primeros casos, cuando Sarpedón muere a manos de Patroclo y cuando este cae por la pica que Héctor introduce en su cuerpo, se forma un intenso combate entre aqueos y troyanos alrededor de los cadáveres. Sarpedón, estando ya herido de muerte, manifiesta a Glauco, amigo suyo, la preocupación por el destino de su cuerpo:

Insta primero a los príncipes de los licios,
recorriendo el frente por doquier, a luchar por Sarpedón;
y luego, bátete tú mismo con el bronce en defensa mía.
Pues para ti seré un constante escarnio y un oprobio
todos los días para siempre, si los aqueos me
despojan de las armas y caigo en el recinto de las naves. (361; canto XVI, 495-500)

Patroclo, por el contrario, llama a los aqueos a tomar el cuerpo de Sarpedón:
... Yace el hombre que irrumpió primero en el muro de los aqueos,
Sarpedón. Ojalá podamos capturar el cadáver y ultrajarlo,
quitarle las armas de los hombros y a algún compañero suyo
que acuda en su defensa doblegarlo con el despiadado bronce. (363; canto XVI, 558-
561)

Más tarde, ya muerto Patroclo, Aquiles manifiesta a su madre una preocupación similar a la de Sarpedón por el cadáver del hijo de Menecio, pues teme que penetren en su cuerpo las moscas a través de las heridas abiertas por el bronce, que se críen allí gusanos y se corrompa su piel. La diosa lo tranquiliza diciéndole: «Incluso si sigue yaciendo hasta que se cumpla un año, / la piel permanecerá todo el tiempo inalterable o aún mejor» (420; canto XIX, 23-33). Un trato similar al del cadáver de Patroclo lo recibe el de Héctor: si Aquiles, apoderado de este, lo ata a su carro para arrastrarlo y cubrirlo de polvo; el dios Apolo lo

protege de todo tipo de corrupción. Según Vernant, en la *Iliada* es común que el cuerpo del guerrero sea salvaguardado por la intervención divina del ensañamiento del enemigo («Bella muerte» 79). Finalmente, el mismo Patroclo le pide a Aquiles en sueños que lo entierre cuanto antes para así ingresar prontamente a la morada de Hades:

Lejos de sí me retienen las almas, las sombras de los difuntos,
que no me permiten unirme a ellas al otro lado del río,
y en vano vago por la mansión, de vastas puertas, del Hades.

Dame también la mano, lo pido por piedad. Pues ya no volveré
a regresar del Hades cuando me hagáis partícipe del fuego. (489; canto XXIII, 71-76).

Desde un punto de vista histórico, el ideal de «la bella muerte» se enmarca en lo que Philippe Ariès llama la *muerte domesticada* —la actitud ante la muerte más antigua, la más duradera y la más extendida— y sintetiza en la expresión «moriremos todos» (24). Se trataba de una concepción colectiva del destino que hacía familiar, próxima y cercana a la muerte, pues esta era una ley ineludible que todos admitían. Además, la idea según la cual todos los seres humanos hallan tras la muerte la misma escena reforzaba el sentido general que tenía esta actitud ante la muerte; para los griegos antiguos el destino común de los mortales era abismarse en la oscuridad del Hades. Esta concepción supone, pues, una supervivencia debilitada del ser humano más allá de la muerte: esta «constituye el reconocimiento, por parte de cada cual, de un Destino en el que su propia personalidad no queda aniquilada, sino adormecida» (99).

A continuación, en *Historia de la muerte en Occidente*, el historiador francés analiza una serie de fenómenos que «introducirán dentro de la antigua idea de destino

colectivo de la especie, la preocupación por la singularidad de cada individuo» (44). De acuerdo con Ariès, desde el siglo XII al siglo XIV, periodo en el que se sentarán las bases de la sociedad moderna, surgirá una actitud más personal e íntima con relación a la muerte — *la propia muerte*—, que pone el acento en la biografía y la responsabilidad individual, y que en atención a estas a la hora de la muerte otorga un destino diferente a cada ser humano: la biografía personal señala para el moribundo como morada final o bien el cielo o bien el infierno. Por lo anterior, la muerte comienza a tornarse problemática y adopta lentamente un aspecto lejano y más dramático. A partir del siglo XVIII, adquiere un sentido nuevo: se la exalta, se la dramatiza, pero al mismo tiempo cada cual se ocupa menos de su propia muerte y mucho más de la del otro, «la muerte romántica, retórica, es, en primer lugar, *la muerte del otro*» (63); asimismo supone una ruptura, una transgresión, una separación del ser humano del orden habitual, racional y monótono al mundo irracional y caótico de la muerte (63-65), cosa que hace que los supervivientes manifiesten una «intolerancia nueva» a la separación.

Finalmente, Ariès llama *la muerte vedada* a la actitud ante la muerte que comienza a dominar hacia la segunda mitad del siglo XIX: el sentimiento de familiaridad con la muerte desaparece y esta se hace innombrable y objeto de tabú. En los términos de Heidegger el encubrimiento de la muerte es tan persistente en la cotidianidad que incluso las personas cercanas al moribundo se esfuerzan por persuadirlo con la idea de que se librará de la muerte; de esa manera, ocultan el carácter de posibilidad irrespectiva e insuperable de la muerte (273). «El cotidiano estar vuelto hacia la muerte es (...) un continuo *huir ante ella*. El estar *vuelto hacia el fin* tiene la modalidad de un esquivar este fin, dándole otro sentido, comprendiéndolo impropriamente y encubriéndolo» (Heidegger 274). *La muerte vedada*

halla explicación en la consolidada consciencia de la individualidad y en la fortalecida desmitificación del mundo moderno. Para la perspectiva moderna, a diferencia de la mítica, el tiempo concedido a los mortales es finito y conduce irremediabilmente a la muerte. En esta no hay una transformación del individuo, un cambio de estado, sino una aniquilación de su ser. La muerte no es más el acontecimiento que abre las puertas a otra vida; es, por el contrario, el hecho que pone fin a la existencia del ser humano y el que le cierra las puertas de la única vida que le es posible (González 204).

I. «Los funerales de Sarpedón» (1908)

Este poema de Cavafis tiene dos versiones, una escrita en 1898 y otra reescrita en 1908, en la cual el poeta modera la tendencia dramática de la primera versión. Según Sandra Plaza el poeta alejandrino compone «Los funerales de Sarpedón» basado en la traducción de la *Ilíada* que realizó Alexander Pope y, por esa razón, el resultado de esto es un primer poema con un mayor carácter descriptivo y un exceso de adjetivos que serán depurados en la versión posterior (44). Además, señala la misma autora, el poema de 1898 es más próximo a la *Ilíada*, ya que en dicha versión Cavafis usa expresiones semejantes a las de Homero: a modo de ejemplo, describe detalladamente el tipo de ultraje que los aqueos pretenden realizar sobre el cadáver de Sarpedón, esto es, dándoselo de comer a los perros y a las aves de rapiña. En el poema de 1908 el poeta prescinde de las anteriores especificaciones y condensa todos los elementos homéricos en solo un par de versos (47). Las dos versiones de este poema —tan distantes en el tiempo— son una clara prueba del trabajo que desplegó el poeta sobre algunos de sus poemas, labor que cesó solo cuando Cavafis consideró que el poema halló su forma final.

En las siguientes páginas, analizaremos la versión de «Los funerales de Sarpedón» de 1908 por ser la que Cavafis incluyó en su obra canónica. Este poema es extenso en comparación con el conjunto de la obra cavafiana y abarca los sucesos narrados en el canto XVI de la *Ilíada* posteriores a la muerte de Sarpedón. Este héroe era hijo de Zeus y el dirigente de los licios, que combatían al lado de los troyanos en la guerra. Si bien García Gual apunta que las muertes de Héctor y de Patroclo son los dos sucesos decisivos en el entramado de la obra épica; entre las muchas que se presentan en la guerra de Troya la de Sarpedón alcanza gran resonancia trágica, pues precede como un augurio funesto a la de Patroclo («Sarpedón» 117). Pero todavía más importante es el hecho de que la caída del héroe recuerda que también los inmortales se acogen a la ley suprema de la muerte. Canta Homero que Zeus observa desde el Olimpo con atención el combate entre los dos guerreros —Sarpedón y Patroclo—, pues sabe que la muerte amenaza a su hijo:

¡Ay de mí! Sarpedón, el más caro para mí de los hombres,
 decreta el destino que sucumba a manos de Patroclo Menecíada.
 Entre dos ardientes deseos se debate mi corazón en las mientes:
 arrebatarlo vivo, alejarlo de la lacrimógena lucha
 y depositarlo en el pingüe pueblo de Licia,
 o hacerlo ya sucumbir a manos del Menecíada. (359-360; canto XVI, 433-438)

Solamente la intervención de Zeus podría salvar a Sarpedón de la muerte, pero Hera, su esposa, al saber de las intenciones del dios le objeta: «¿A un hombre mortal y desde hace tiempo abocado a su sino / pretendes sustraer de la entristecedora muerte? / Hazlo, mas no te lo aprobamos todos los demás dioses» (360; canto XVI, 441-443). Y a continuación le aconseja que lo deje sucumbir en la batalla, pero a cambio, cuando el

aliento vital lo abandone, envíe a Hypnos —el Sueño—y Thanatos —la Muerte— para que lo transporten a Licia y allí reciba los correspondientes honores, pues, dice la diosa, «ese es el privilegio de los que mueren» (360; canto XVI, 457). Por más que Sarpedón sea para Zeus «el más caro de los hombres», no puede salvarlo de la muerte, ya que como dios de la Justicia debe mostrarse imparcial (García Gual, «Sarpedón» 124). De hecho, a diferencia de dioses como Hera, Atenea, Afrodita y Apolo, Zeus no toma partido ni por aqueos ni troyanos en el conflicto bélico. Y es que si los héroes encabezan la acción bélica en la épica griega, esta es observada con extremo interés por los dioses; en ocasiones también intervienen en la batalla, ya sea infundiéndole ánimo a sus héroes predilectos, prestándoles cualquier tipo ayuda o enfrentándose directamente contra el bando enemigo (García Gual, «Sarpedón» 123).

De modo que una lanza mortífera desprendida de los brazos de Patroclo cruzó con firmeza la distancia que la separaba de su objetivo —pues la guiaban las parcas de la muerte—y el «término de la vida» le cubrió los ojos al querido hijo de Zeus. Apolo, cumpliendo las órdenes del Crónida, bañó en las corrientes del río el cuerpo sin vida de Sarpedón, lo ungió con ambrosía y lo vistió con inmortales atuendos; después, los «hermanos gemelos», el Sueño y la Muerte, lo llevaron hasta su patria donde recibió los honores debidos. A propósito de ello, y como señalamos al inicio de este capítulo, los dioses impiden que el mortal que ha alcanzado la condición de héroe sufra ultrajes indebidos a manos de su enemigo y, además, garantizan que el honor que le corresponde según su talante le sea dado.

Veamos ahora el poema de Cavafis, «Los funerales de Sarpedón». El poeta relata únicamente los sucesos que prosiguen a la muerte del héroe; estos son: la conmoción de

Zeus por la muerte de su hijo, al cual no pudo salvar de la ley inexorable; el ultraje de los aqueos al cuerpo sin vida de aquel; los cuidados fúnebres que le dispensa Febo Apolo y la imponente imagen de Sarpedón que resulta tras estos; la intervención del Sueño y de la Muerte, que transportan su cuerpo exánime a la lejana Licia; y, finalmente, los ritos funerarios que su pueblo realiza en su nombre. Los primeros versos hacen referencia a una «honda pena» que embarga a Zeus por la muerte de Sarpedón; sin embargo, la *Ilíada* no hace referencia a un dolor profundo por parte del dios; más bien señala que su ánimo se debate entre dos opciones: salvar a su hijo de su destino o entregarlo definitivamente a la muerte. De esta manera, Cavafis humaniza la figura de Zeus al atribuirle una aflicción que el dios homérico no conoce:

Honda pena embarga a Zeus. Sarpedón
 ha caído ante Patroclo; y ahora toma
 Menoitiades y los aqueos su cuerpo
 para mancillarlo. (31)

Y:

Cuán triste Zeus se muestra.
 Su amado hijo —aunque lo haya dejado
 perecer; así era la Ley—
 al menos en la muerte será honrado. (31)

Como en Homero, Cavafis relata en los siguientes versos los cuidados fúnebres que Apolo —por orden de Zeus— ofrece a Sarpedón para que pueda realizar el ideal de «la bella muerte»: «Y para ello envía a Febo a la llanura / con instrucciones para el cuidado de su cuerpo» (31). El cadáver debe ser embellecido, pues se busca que este cause asombro y

admiración en quienes lo observan; para esto, se lava con agua para limpiarlo de todo aquello que lo contamina, se cuida su piel para que adquiriera resplandor, se cubre su cuerpo con telas preciosas; todo ello con el fin de eternizar en la mirada del otro la imagen de la que gozaba el héroe al momento de morir. La belleza y la juventud de Sarpedón alcanzan su cúspide por el hecho de haber expulsado para siempre el desgaste que el tiempo realiza sobre el cuerpo humano:

El cadáver del héroe reverente, dolorosamente

levanta Febo y hasta el río transporta.

Lava el polvo y la sangre;

cierra las terribles heridas hasta no dejar

rastro alguno de muerte; y con espléndidos

ropajes del Olimpo lo viste.

A su piel retorna la blancura, y con peine de perlas

quita la oscuridad de sus cabellos.

Compone los hermosos miembros y lo acuesta. (31)

Para reforzar la concreción del ideal de «la bella muerte», Cavafis confiere a la figura del guerrero caído en batalla la cualidad de hombre victorioso. A primera vista, el poema parece un simple intento de traducción de la escena homérica, pero este contiene algunos de los motivos que Cavafis frecuentemente usa en su poética. Esos elementos de la poética cavafiana son: el amor por el detalle, la preocupación por la edad de los personajes, la obsesión por la juventud aparente o real. En síntesis, el poeta alejandrino incorpora en el poema algunos elementos presentes en Homero y agrega otros más cercanos a su propia poética: particularmente, ofrece una imagen de Sarpedón al momento de su muerte.

Por otro lado, Kamperi señala que la comparación cavafiana de Sarpedón con un atleta tiene un ligero matiz erótico, característica que sorprende ante todo porque se trata de un poema fúnebre (19). Lo anterior se explica si tenemos en cuenta lo que propone Philippe Ariès sobre la actitud ante la muerte que él denomina *la muerte del otro*: dice el historiador francés que en esta la muerte adquiere el sentido de una ruptura, la cual surgió en el mundo de las fantasías eróticas y pasó luego al mundo de los hechos reales, pero, al hacerlo, el sentido erótico fue sublimado y reducido a la belleza. «El muerto no será deseable, como en las novelas de terror, pero será admirable por su belleza: es la muerte que llamaremos romántica» (65). Pero, sobre todo, de acuerdo con Bataille, la belleza del muerto debilita en los sobrevivientes el aspecto terrorífico de la muerte, pues si de un lado el cadáver de un semejante es la «imagen de su destino», del otro, en la descomposición del cadáver se observa una fuerza temible y agresiva que solo se apacigua cuando se encuentra con los blancos huesos («Prohibición» 49 y ss.):

Ahora parece un joven atleta orgulloso en su carro
 —en la gloria de la juventud—
 descansando tras haber obtenido una victoria,
 carro de oro de velocísimos
 corceles en una famosa competición. (31)

En las estrofas finales del poema, Cavafis refiere la intervención del Sueño y de la Muerte, que el imaginario griego presenta en ocasiones como dos figuras enfrentadas: la una dulce, la otra implacable; y en otras como dos personajes semejantes: el morir es próximo al soñar; el sueño es una pequeña muerte y la muerte solo un gran sueño: «Una vez Febo hubo cumplido / su encargo, llamó a los dos hermanos, Sueño y Muerte,

ordenándoles / llevar el cuerpo a Licia, tierra feliz» (32). Estas dos figuras favorecen el cumplimiento de las honras fúnebres en la patria de Sarpedón, lugar donde los honores serán mayores en la medida en que son ofrecidos por los miembros de su comunidad:

Y hacia esa rica tierra de Licia
ambos hermanos se dirigen,
Sueño y Muerte, y deteniéndose
ante las puertas de la real casa
el cuerpo cubierto de gloria entregan,
retomando a sus otros trabajos y cuidados. (32)

Por último, además del canto que habrá de recordarlo, pervive del héroe el túmulo o sepultura que los sobrevivientes disponen para sus restos. A partir de este, el muerto perpetúa sus relaciones con su comunidad que recordará, generación tras generación, su nombre y sus hazañas. En conclusión, Cavafis utiliza aspectos de la obra homérica para crear con ellos, en los intersticios, un nuevo espacio temático en el cual no solo señala con precisión los cuidados fúnebres que el héroe recibe tras su muerte, sino que propone una imagen todavía más idealizada de Sarpedón, incluyendo además un matiz erótico no presente en la obra de Homero, pero sí cercano a la relación entre muerte y erotismo que Ariès vincula con el romanticismo. Al establecer dicha relación, la muerte adquiere más un sentido de ruptura que de continuidad, pues, como señalamos en las páginas iniciales, ella es considerada una suerte de transgresión que arranca al ser humano de su cotidianidad:

Cuando en la casa fuera recibido, dio comienzo
con procesiones, honores y lamentos,
y abundantes libaciones de las sagradas cráteras,

y todo lo adecuado, el triste entierro;
 después expertos artífices de la ciudad
 y famosos escritores
 construyen el túmulo y la estela. (32)

II. «Los caballos de Aquiles» (1898)

Este poema de Cavafis, escrito en 1898, pertenece como «Los funerales de Sarpedón» y «Troyanos» a su obra canónica. Es una elaboración del poeta de la famosa escena del canto XVII de la *Iliada* en la que los caballos inmortales de Aquiles lloran por la muerte de Patroclo. En ese canto, Homero relata la gran contienda que se arma alrededor del cuerpo del escudero: de un lado los aqueos quieren defender el cuerpo sin vida de Patroclo con el ánimo de presentarlo ante el Pelida; y del otro, los troyanos pelean por él «para segar la cabeza de los hombros con el agudo bronce / y entregárselo, después de sacarlo, a las perras troyanas» (378; canto XXII, 126-127). En estos términos se llaman a la lucha:

Con las encastradas lanzas abrazadas, en torno del cadáver
 chocaban sin tregua ni desmayo y se aniquilaban encarnizadamente,
 y así repetía cada uno de los aqueos, de bronceíneas túnicas:

«¡Amigos! Nada glorioso es para nosotros regresar
 a las huecas naves. ¡Que antes aquí mismo la negra tierra
 nos trague a todos! Eso sería para nosotros mucho mejor
 que dejarlo en poder de los troyanos, domadores de caballos,
 para que lo arrastren a su ciudad y se alcen con la gloria».

También decían así los troyanos:

«¡Amigos! Aunque el destino sea sucumbir junto a ese hombre todos juntos, que nadie ceje aun en el combate». (387; canto XVII, 412-422)

Homero menciona que en medio de la lucha por el cuerpo un duro estruendo atravesó el «proceloso éter». Eran los caballos de Aquiles que lejos de la lucha lloraban por la muerte de su auriga. Por más que Automedonte «los picaba una y otra vez azotándolos con la veloz fusta / y les hablaba con muchas zalamerías y muchos dicterios, / ni querían regresar a las naves, al espacioso Helesponto, / ni querían entrar en el combate en pos de los aqueos» (387; canto XVII, 430-433), sino que permanecían imperturbables con las cabezas en el suelo mientras las cálidas lágrimas rodaban por sus párpados y caían al suelo. Desde lo alto, Zeus contempla la escena y lamenta haber entregado los caballos, «incólumes a la vejez y a la muerte», como regalo al mortal Peleo en su boda con Tetis, «pues nada hay sin duda más misero que el hombre / de todo cuanto camina y respira sobre la tierra» (388; canto XVII, 444-445). Acto seguido, el dios de dioses les infunde furia en las rodillas y en el ánimo para que salven a Automedonte del combate y lo transporten a las naves.

Como hemos señalado, el sometimiento a la muerte de los humanos es la frontera que traza su diferencia con los dioses; el cuerpo humano, a diferencia del de las deidades, alberga la muerte en su intimidad, y, por tanto, se consume y fenece. Esa realidad imperativa sobrecoge a los inmortales, que poco o nada pueden hacer por los mortales para evitar su encuentro con el destino. Si bien algunos dioses, como Tetis con Aquiles o Démeter con Demofonte, buscan anular la condición mortal de estos —aunque en ambos casos sin éxito—, la gran mayoría de los humanos está sujeta a la ley inexorable de la

muerte: el tiempo del que gozan en el mundo de los vivos es finito, pues lo que permanece después de su fin no es más que una sombra en el abismo del Hades.

«Los caballos de Aquiles», en tanto poema narrativo, tiene una estructura ilativa en la que verso a verso Cavafis relata el episodio del llanto de los dos caballos inmortales: Janto y Balio. Castillo y Plaza consideran que el poema es una adaptación literal del componente mítico en Homero y, en efecto, en el poema hay una similitud considerable al episodio relatado en el canto XVII, pero tomado en su literalidad el poema cavafiano plantea también algunas diferencias. Este hace referencia a la muerte de Patroclo en la flor de la vida: el compañero de Aquiles muere en el campo de batalla en plena juventud, contando con la integridad de sus fuerzas y habiendo demostrado un valor supremo en el campo de batalla. Pero el llanto de los caballos, manifestación frecuente en los sobrevivientes al héroe, se acompaña en el poema cavafiano de un sentimiento inexistente en Homero: la ira contra el «trabajo de la muerte» —y no contra quien la ha propiciado— expresa, cuanto menos, una intolerancia significativa y en cierta medida nueva ante esa realidad ineludible que domina la condición humana:

Cuando vieron muerto a Patroclo,
 que tan valeroso, fuerte y joven fuera,
 a llorar rompieron los caballos de Aquiles;
 de ira se llenó su inmortal naturaleza
 a la vista de este trabajo de la muerte. (111)

A diferencia de los caballos de Homero que, de acuerdo con este, «permanecían imperturbables con el carro, de bello contorno, desde que fijaron las cabezas en el suelo» (387; canto XVII, 436-437), la respuesta del Janto y Balio cavafianos ante la muerte de

Patroclo es muy activa: sacuden la cabeza, agitan las crines, dan golpes al suelo y, como los caballos homéricos, vierten lágrimas por sus párpados. Su actitud ante la muerte resulta atípica si tenemos en cuenta que el mito opera como un escudo que la hace comprensible y justificable; en otras palabras, la relación familiar, próxima y atenuada —*la muerte domesticada*— del tiempo mítico se encuentra alterada en los caballos inmortales y, por el contrario, su respuesta halla mayor cercanía con la conmoción de los sobrevivientes, con la no aceptación apacible de la muerte, actitud que el historiador Philippe Ariès identifica con la muerte romántica, *la muerte del otro*. Además, es llamativo que la voz poética nombre como destino del héroe la «Nada inmensa» y no las puertas del Hades —expresión usual en Homero—, pues, ciertamente, hay una distancia conceptual entre ambas; mientras que en la Nada ninguna cosa de lo humano pervive —ni el ser, ni el tiempo—; en el Hades persiste la pálida sombra del que alguna vez fue. Por último, como señala Plaza, los guiones incluidos por Cavafis obligan al lector a hacer pausas y centran la atención en la nueva condición de Patroclo: «aniquilado», «carne ahora envilecida», «perdido ya su espíritu», «indefenso», «sin aliento», características que avivan la turbación de los caballos ante el poder de la muerte (41-42):

Sus testas sacudían y las largas crines agitaban,
 la tierra herían con sus patas y por Patroclo
 lloraban, que exánime sentían —aniquilado—
 carne ahora envilecida —perdido ya su espíritu—
 indefenso —sin aliento—
 vuelto de la vida a la Nada inmensa. (111)

En cambio, la disertación de Zeus que Cavafis recrea en el poema sí tiene una mayor semejanza con la de Homero: el poeta alejandrino narra cómo el Olímpico se conmueve por las lágrimas de los caballos y lamenta haberlos donado a Peleo en su matrimonio; afirma que al haberlo hecho, esas criaturas divinas, desconocedoras de la muerte y la vejez, quedaron impregnadas de la atmósfera trágica que rodea al mundo humano. Como advierte Plaza, Cavafis pretende recalcar los efectos de la coexistencia de los caballos divinos con los mortales, ya que por esa razón experimentan la misma tristeza de los sobrevivientes ante las invariables imposiciones del destino (Plaza 42)

Las lágrimas vio Zeus de los caballos
 inmortales y llenóse de tristeza. «En la boda de Peleo
 —dijo— no debí obrar tan a la ligera;
 ¡mejor no os hubiera regalado, corceles míos,
 desdichados! ¿Qué buscabais allí abajo
 entre esa misera humanidad, juguete del destino?
 Vosotros, a los que ni acecha la muerte ni la vejez,
 las efímeras desgracias os atormentan. En sus sufrimientos
 os envolvieron los humanos.» —Sin embargo,
 las dos nobles bestias, por la perpetua contingencia
 de la muerte, su llanto derramaban. (112)

III. «Troyanos» (1900)

«Troyanos» pertenece a la obra canónica de Constantino Cavafis y es uno de sus poemas más célebres. Este propone una relación hipertextual con algunos fragmentos del canto XXII

de la *Ilíada*, conocido en la antigüedad como «la muerte de Héctor». Recordemos, escuetamente, lo que sucede en este canto: los troyanos se encuentran resguardados tras las murallas de su ciudad, con excepción del hijo de Príamo. Desde la torre, el padre y la madre de Héctor se dirigen a su hijo con insistentes ruegos para que halle refugio en las murallas, y evite el enfrentamiento con Aquiles, pues de lo contrario, le dice el padre a su hijo: «... pronto alcanzarás el destino, / doblegado por el Pelida, pues en verdad él es muy superior» (471; canto XXII 39-40). También la madre se dirige a Héctor evocando el temor, tan referido en la *Ilíada*, de que no pueda participar del fuego ritual:

... ¡No te enfrentes a ese en duelo!

¡El cruel! Pues si te mata, yo ya no te podré

llorar en el lecho, querido retoño a quien yo di a luz,

ni tampoco tu esposa, de rica dote; y muy lejos de las dos,

junto a las naves argivas, te devorarán los rápidos perros. (473; canto XXII, 85-89)

Héctor no atiende a los ruegos ni de Príamo ni de Hécuba; por el contrario, se propone entablar batalla con el hijo de Tetis, mas en cuanto lo observa en su magnificencia, «fue presa del temblor y ya no soportó / seguir allí, sino que dejó atrás las puertas y echó a huir» (475; canto XXII, 135-136). Tres vueltas dieron ambos héroes a la ciudad de Troya — en rápida persecución, uno detrás del otro— antes de que el troyano, por decreto de las parcas de la muerte puesta en la balanza por Zeus, tuviera que detenerse y afrontar su destino:

Pero cuando ya por cuarta vez llegaron a los manantiales,

entonces el padre de los dioses desplegó la aurea balanza,

puso en ella dos parcas de la muerte, de intensos dolores,

la de Aquiles y la de Héctor, domador de caballos;
 la cogió por el centro y la suspendió; y el día fatal de Héctor
 inclino su peso y descendió al Hades; y Apolo lo abandonó. (477; canto XXII, 208-213)

Ya en presencia de su enemigo, Héctor le propone un pacto que cuente con la garantía de los dioses, según el cual ninguno de los dos ultrajará el cadáver de quien resulte vencido; tan solo será permitido despojar al enemigo de sus armas. Aquiles le responde con una negativa: «¡Héctor! ¡No me hables, maldito, de pactos!» (477; canto XXII, 208-213). Por otra parte, Atenea —diosa propicia a los aqueos—, para producir de una vez por todas el duelo entre los dos héroes interviene; toma la figura de Deífobo, príncipe troyano, hermano de Héctor, haciéndole creer que aquel ha ido allí para ayudarlo y los insta a enfrentarse a Aquiles. Cuando el Priámida se encuentra en medio del combate contra aquel, llama a Deífobo buscando apoyo, pero no halla respuesta a su alrededor, y entonces, «Héctor comprendió en su corazón» (479; canto XXII, 296) que los dioses lo llamaban a la muerte, que era su destino morir allí, a manos de Aquiles. Notemos que aunque Héctor no puede cambiar la porción de destino que le asignaron los dioses, sí depende de él la realización de su condición de héroe, «hacer de su muerte una forma de gloria imperecedera, convertir esa carga común a todas las criaturas sujetas a la mortalidad en un bien que le sea exclusivo y cuyo brillo le pertenezca para siempre» (Vernant, «Bella muerte» (45). Y concluye sus pensamientos diciéndose: «¡Que al menos no perezca sin esfuerzo y sin gloria / sino tras una proeza cuya fama llegue a los hombres futuros» (480; canto XXII, 304-305).

Entonces Aquiles arroja su lanza a Héctor y falla; este hace lo mismo, y da en el blanco, pero su lanza no puede penetrar la armadura de aquel; finalmente el Pelida hunde su pica en un pliegue de la armadura que protege al troyano. Antes de morir Héctor le solicita a Aquiles nuevamente la consideración por su cadáver, pero este le garantiza rotundamente que «Los perros y las aves de rapiña se repartirán entero tu cuerpo» (481; canto XXII, 354). Como principal defensor de la ciudad, la muerte de Héctor tiene un lugar capital en el *epos* homérico, pues ella anuncia a la par la caída de Troya, la victoria de los aqueos y el final de la guerra. Por ello, al verlo de bruces en el polvo,

... Su madre

se mesó los cabellos, arrojó el nítido velo lejos

y prorrumpió en muy elevados llantos al ver a su hijo.

También su padre emitió un lastimero gemido, y las gentes

por la ciudad eran presa de llantos y de lamentos. (483; canto XXII, 405-409).

Si bien cuando Héctor acepta su muerte actúa como los demás héroes animado por el ideal de «la bella muerte», García Gual reconoce al hijo de Príamo como el más extemporáneo de todos los héroes de la *Iliada*, ya que no combate por demostrar ni su coraje ni su superioridad en la lucha ni por hacerse a ningún botín, sino por defender su ciudad, por su amor a Troya (García Gual, «Héctor» 111). Su distancia con los demás héroes homéricos se puede ver claramente en el hecho de que, en el contexto de la *Iliada*, Héctor es el único que le propone a su adversario pactos de respeto por el cadáver.

Por otra parte, en «Troyanos», Cavafis establece una cercanía entre el presente del poema —1900— y el pasado constituido por la obra homérica. A través de una estructura textual que se sostiene a lo largo del poema en la que A es como B, el poeta acerca tanto

como es posible el relato mítico al tiempo moderno para mostrar cómo el pasado puede hallar un lugar en el presente, en el aquí y el ahora de la enunciación del poema. De acuerdo con Sandra Plaza, en este poema «el poeta alejandrino se separa completamente de su antigua concepción literaria para adentrarse en las ideas que van a marcar un punto de inflexión en sus próximas composiciones, es decir, la repercusión que los hechos pasados tienen en el presente» (53). Ahora bien, la comparación, que, por lo demás, es una figura literaria recurrente en Homero, se establece en los dos primeros versos del poema cavafiano: «Desventurados son nuestros esfuerzos; / inútiles como aquellos de los troyanos» (24) y se reafirma, igualmente, en el primer verso de la tercera estrofa: «Nuestros esfuerzos son como los de los troyanos» (24). Anotemos además que Cavafis hace uso de la metonimia en el poema al comparar «nuestros esfuerzos» con los troyanos y no con el héroe que se enfrenta en el canto XXII a Aquiles: Héctor. A pesar de la valentía que manifiestan a lo largo de todo el poema, los troyanos representan en la *Iliada* a los vencidos, pues la guerra concluye con su derrota.

El poema de Cavafis equipara implícitamente la vida de cada ser humano a un campo de batalla, en donde, cada avance, cada pequeño triunfo, ofrece al combatiente la ilusión de la victoria —como sucedió a los troyanos—: «Conseguimos un pequeño éxito; ganamos / un poco de confianza; y la esperanza / y el valor renacen» (24); batalla también en la que se confía en que con persistente voluntad se podrá vencer al enemigo: «Pensamos que con decisión y con audacia / podríamos cambiar el curso del destino, / y miramos fuera del campo de batalla» (24). Pero, así como los troyanos, para «nosotros» —el «nosotros» del poema designa genéricamente la humanidad en la cual se incluye la voz poética como portavoz de aquella—, la victoria es inalcanzable, pues «siempre algo sucede que nos

frustra / Aquiles surge de la tumba ante nosotros / y acobardan sus gritos nuestros ánimos» (24). Aunque el sentido de la figura de Aquiles no es completamente claro —este puede representar tanto a un enemigo interno como a uno externo— lo cierto es que el hijo de Tetis y Peleo se presenta como una figura hostil y aterradora (Kamperi 29). Esto significa que, en el horizonte del poema, en la vida como en el campo de batalla siempre se presentará ante nosotros, como Aquiles para los troyanos —o para Héctor—, un obstáculo *insuperable* —en los términos de Clément Rosset—, que no podremos vencer y que excede, por mucho, nuestras fuerzas. Por ello:

cuando el esfuerzo supremo llega,
 audacia y decisión se desvanecen,
 se turba y paraliza nuestra alma;
 y alrededor corremos de los muros
 buscando salvación en la huida. (24)

Pero a pesar de buscar la salvación —para Heidegger la huida sería una modalidad impropia del estar *vuelto hacia la muerte* del ser humano—, el obstáculo es *irremediable* porque no deja otro camino posible e *irreconciliable* porque ese fracaso se convierte en nuestra derrota universal. Así lo manifiesta el poema en la estrofa final: «Sin embargo qué cierta es la derrota» (24). Tan cierta es que «Arriba / en las murallas, ha empezado ya la elegía. / Lloran la memoria y la pasión de nuestros días. / Amargamente Príamo y Écuba lloran por nosotros» (24). Si bien el poema parece aludir abstractamente a los acontecimientos del canto XXII de la *Iliada* —por ejemplo, la esperanza de vencer la guerra que brota en los troyanos con cada pequeña victoria, el temor que produce Aquiles a Héctor y que provoca su huida alrededor de las murallas de Troya, y, finalmente, la derrota

absoluta y el llanto de los sobrevivientes—, el ideal de «la bella muerte», tan presente en todos los héroes homéricos incluyendo a Héctor, desaparece del poema cavafiano. Lo que se mantiene indemne, aunque magnificado por la ausencia de ese ideal, es la noción de una fatalidad ineludible que anticipa el final trágico: la muerte de Héctor, y, en consecuencia, en el horizonte del poema cavafiano, la destrucción de toda esperanza humana. Notemos, además, que el poema está exento de todo carácter mítico: ni el mundo divino ni la condición heroica hacen presencia en el poema, y los elementos homéricos que permanecen en este están plenamente humanizados: los troyanos representan a la humanidad y Aquiles aquello que se interpone inevitablemente para evitar todo triunfo, para hacer inútiles la voluntad y la acción de los seres humanos. Como se ve en «Troyanos», a diferencia del universo homérico, si no está presente el ideal heroico, que ofrece al héroe una vida más allá de la muerte en el canto de los poetas, no hay salto posible ni continuidad sobre la muerte, no hay manera de sobreponerse a ella. Si el poema incrementa su carácter dramático lo hace en función del poder magnificado y absoluto que alcanza la muerte en el poema, pues ya no hay un más allá de ella.

Conclusiones

El diálogo permanente con el pasado es uno de los rasgos precursores de la poesía de Constantino Cavafis (1863-1933), pues dicha relación se encontrará más tarde en los poetas neogriegos, como Yorgos Seferis (1900-1971) y Odiseas Elitis (1911-1996), y, asimismo, en poetas extrahelénicos como T. S. Eliot (1888-1965) y Ezra Pound (1885-1972) (Castillo 251). Pero, atendiendo a los hallazgos de esta investigación, y en pugna con cierta tendencia que piensa a Cavafis como un poeta vuelto hacia el pasado y ajeno a las preocupaciones de su tiempo, como un hombre que vivió en la Alejandría de fines del siglo XIX y comienzos del XX, pero que espiritualmente habitó la patria de Odiseo, es más pertinente observarlo, en su posición poética y epistemológica, del mismo modo que al «ángel de la historia» de Walter Benjamín, el cual fija la mirada en el ayer para entender la realidad del presente. Dicho con mayor claridad por Castillo, «Cavafis pertenece a ambas ciudades, la histórica y poética y la real y "actual"» (276).

Particularmente, el estar vuelto hacia el pasado por parte del poeta se comprende ante todo a la luz de su relación con el mundo griego, «con la larga vida y pasión tres veces milenaria del helenismo, con una vasta y proteica tradición histórica y literaria no interrumpida desde los tiempos homéricos» (Castillo 251). En lo que se refiere a los poemas homéricos (1893-1911) de Cavafis, hemos corroborado que no se trata solamente de indagar por el lugar del pasado en el presente —es decir, de hacer explícita la continuidad entre el uno y el otro—, sino de que el mundo griego sea capaz de expresar, como resultado del proceso de transmutación del poema, una visión del presente del poeta, una perspectiva del mundo moderno en la que la circularidad y regularidad del tiempo

mítico ha dado paso a la instauración de un tiempo lineal, irreversible y heterogéneo. Aun cuando todos los poemas homéricos de Cavafis, en una dimensión u otra, ponen al descubierto su horizonte histórico, no todos ellos son igualmente disruptivos con la tradición griega clásica y, en particular, con la visión del tiempo presente en ambos horizontes.

Teniendo en cuenta el objetivo de la investigación, a saber, analizar de qué manera los poemas del ciclo homérico (1893-1911) de Constantino Cavafis proponen una ruptura con la visión del tiempo mítico propia de la tradición griega clásica, a través de tres categorías de análisis: el viaje, el destino y la muerte, podemos afirmar lo siguiente: del conjunto de poemas estudiados a través de la perspectiva del viaje, «Ítaca» (1911) es el texto poético moderno por excelencia: si en Homero el trayecto del héroe —cuyo movimiento es circular— inicia y concluye en la patria de Odiseo conforme a la voluntad de los dioses, en el poema cavafiano el viajero está sediento de aventura y, en consecuencia, mantiene a distancia su fin —por ello su movimiento es lineal—. En el poema «Segunda odisea» (1984), el poeta alejandrino materializa la inversión del relato mítico a partir de la oposición entre dos isotopías: la del hogar y la del viaje. El Odiseo cavafiano, después de regresar de la guerra de Troya, se fuga del mundo cerrado, estable, seguro que constituye su patria, Ítaca, hacia el espacio abierto, dinámico y mudable del mar. Y, finalmente, con relación a «Viaje nocturno de Príamo» (1893), la ruptura con el tiempo circular tiene lugar, primero, porque el Príamo de Cavafis no sigue el recorrido mítico —separación del mundo, viaje y retorno— que sí realiza el rey troyano en Homero, sino tan solo el primer momento del viaje mitológico: la inmersión del héroe en el espacio

de la noche, y, segundo, porque el orden divino desaparece del poema cavafiano dejando al rey en soledad y de cara a la aventura.

Por otro lado, en cuanto a las obras estudiadas en la categoría de destino, en «Interrupción» (1901), a diferencia de los textos clásicos, el lugar de enunciación del poema se desplaza del mundo divino al humano, pero, todavía más importante, en el poema cavafiano el poder asimétrico entre dioses y mortales se resquebraja y, en cierto sentido, se invierte, pues son los mortales quienes intervienen en el mundo divino para frustrar sus pretensiones. En «Deslealtad» (1904), la escisión con el tiempo mítico se comprende a la luz del procedimiento de la *metis* que Apolo realiza contra Tetis, en la cual el dios disfraza el destino real de Aquiles —morir a temprana edad— con uno aparente —tener una larga vida—; la *metis* plantea, en consecuencia, un movimiento entre los dos sinos del héroe que acerca al poema a la indagación moderna de la contradicción y la inconsistencia y que lo distancia de la regularidad y la identidad del tiempo mítico. Por último, la voz poética de «Cuando el centinela vio la luz» (1900) rechaza las grandes perspectivas asociadas al relato mítico, pues la voz poética del poema no considera posible la reactualización del pasado prestigioso de los héroes en el presente ordinario; es decir, en el poema de Cavafis se fractura la relación de semejanza entre pasado y presente propia del tiempo mítico.

Para finalizar, en lo que se refiere a los poemas estudiados a partir de la perspectiva de la muerte, en «Los funerales de Sarpedón» (1908), Cavafis humaniza la figura de Zeus al atribuirle un dolor que no manifiesta el dios homérico y, además, incluye en el poema algunos de los rasgos característicos de la poética cavafiana, como la exaltación de la belleza y la idealización de la juventud, aspectos que le otorgan un matiz erótico no presente en Homero a la figura de Sarpedón, y que, por tanto, acercan en el poema tanto

como es posible el erotismo y la muerte, una apuesta claramente romántica. En «Los caballos de Aquiles» (1898), la actitud ante la muerte del Janto y Balio de Cavafis se distancia de la relación familiar, próxima y atenuada con la muerte del tiempo mítico que manifiestan los caballos homéricos y, en cambio, se aproxima a la conmoción de los sobrevivientes, a la no aceptación apacible de la muerte, a la actitud que el historiador Philippe Ariès identifica con la muerte romántica, *la muerte del otro*, muerte en la que el mito ha dejado de operar como un escudo que mitiga el dolor por la separación.

Finalmente, «Troyanos» (1900) está exento de todo carácter mítico: ni el mundo divino ni la condición heroica hacen presencia en el poema y, además, los elementos homéricos que permanecen en este están plenamente humanizados; por esa razón, el carácter dramático del poema se incrementa, pues la muerte adquiere un poder absoluto, ya no hay para el héroe un ideal o un más allá que pacifiquen su encuentro con esta.

Aun cuando nuestro propósito principal buscó develar los rasgos modernos de la poética cavafiana, la investigación realizada aporta a una necesidad identificada por Mikaela Alikí Kamperi, en «The Homeric element in Cavafy's poetry: three examples» (2014), que consiste en revisar el vínculo entre Cavafis y Homero, bien sea en la totalidad de los poemas homéricos o en las obras no abordadas por su investigación, considerando que dicha relación fue el componente principal de sus primeros poemas. Por otro lado, un estudio más ambicioso podría ocuparse de la presencia del horizonte moderno en los poemas de Cavafis sobre la Grecia posclásica, pues, aunque estos son un objeto de estudio frecuentemente abordado por los críticos de su obra, su enfoque tiende a privilegiar la tradición sobre la ruptura; es decir, estos trabajos anteponen la mirada sobre la continuidad de la Grecia posclásica en dichos poemas a la exploración del cisma que podría leerse en

ellos en vista de que fueron escritos a siglos de diferencia de los hechos a los que hacen referencia.

Notas

¹ Según Paz, el cristianismo fracturó la concepción cíclica del tiempo e instauró la visión de uno finito e irreversible al afirmar la unicidad de los acontecimientos, al asegurar que todo cuanto sucede, sucede solo una vez, y que, en consecuencia, no hay relación de semejanza entre el pasado, el presente y el futuro. Además, el carácter lineal de la temporalidad que introduce el cristianismo se acentuó por el hecho de que ubicó al final del tiempo histórico la eternidad, ese tiempo perfecto y consumado que es a la vez su anulación, un eterno presente («Tradición de la ruptura» 27-37).

² De acuerdo con Marshall Berman en «Todo lo sólido se desvanece en el aire: Marx, el modernismo y la modernización», para el pensador alemán no existe un cisma entre los procesos socioeconómicos que dieron lugar a la modernidad (en otras palabras, el capitalismo) y la modernidad como forma particular de existencia, como tradición, como cultura; ambos fenómenos conservan una gran unidad en el análisis de Marx.

³ Sin embargo, no se puede perder de vista que si Marx reconoce la transformación constante como un rasgo definitorio del mundo moderno, no por ello deja de señalar las estructuras de poder que se mantienen sobre ese cambio superficial, a saber, las relaciones de explotación entre burgueses y proletarios.

⁴ Odiseo cegó a Polifemo, el cíclope, hijo Poseidón, dios de los mares, clavando en su único ojo una estaca. Por esa razón, Poseidón, hizo que el héroe permaneciera errático lejos de su patria.

⁵ Aunque «Ítaca» podría incluirse igualmente en el conjunto de poemas de la obra de Cavafis que se clasifican como lírico-filosóficos. Este tipo de subgénero lírico se

caracteriza por enlazar poesía y pensamiento en una sola forma expresiva, incluso aunque estas, como reconoce Zambrano, «se enfrentan con toda gravedad en nuestra cultura» (13).

⁶ El llanto de Odiseo por hallarse lejos de Ítaca es referido en numerosas ocasiones a lo largo y ancho del poema homérico. Sean ejemplos de ello los siguientes fragmentos: «... [Calipso] caminó por su parte a buscar al magnánimo Ulises. / Encontrólo sentado en el mismo cantil; no acababa / de secarse en sus ojos el llanto, se le iba la vida / en gemir por su hogar» (173-174; canto v, 150-153); Odiseo «lloraba pensando en su patria, / y arrastraba sus pies por la orilla del mar estruendoso / dando largos suspiros» (307; canto XIII, 219-221).

⁷ Las llamas del octavo círculo expresan bien la ley del contrapaso: ocultando su identidad, albergan las almas de aquellos que en vida obraron de manera oculta. Conforme a Virgilio, Diomedes y Odiseo expiaban su culpa en igual llama porque obraron de esa forma conjuntamente cuando provocaron la caída de Ilión con la construcción de un caballo de madera en el cual se ocultaron; en la ocasión en que se hicieron pasar por mercaderes para exhibir a Aquiles, cuya madre lo encubría tras los ropajes de una mujer con la intención de evitar que su hijo fuera a la guerra de Troya; y, finalmente, en el momento en que robaron el Paladio, la estatua en honor a Atenea que se encontraba en Troya, entrando a la ciudad subrepticamente.

⁸ Joseph Campbell explica que en los mitos o en los cuentos populares se encuentra también el caso de la llamada a la aventura que no obtiene respuesta del interpelado. En este canto de la *Ilíada* vemos en Hécuba, la esposa de Príamo, la figura que intenta disuadir a Príamo de atender la llamada de la diosa Iris a nombre de Zeus.

⁹ Caracterizamos de enigmático esta voz porque a lo largo del poema no deja otros rastros que permitan ubicar su identidad con precisión. Sin embargo, sabemos de estas cosas: primero, que él, como los demás en Troya, la lloran, y, segundo, que pese a tomar parte en el dolor a causa de Troya, posee el poder de narrar con una marcada objetividad la escena en la que un apurado Príamo avanza por la llanura con la intención de rescatar los restos morales de su hijo.

¹⁰ Sin embargo, como recuerda Anne Müller, también los dioses están sometidos al poder distributivo de la *moira*, pues a cada uno de estos se le concedió la región que le correspondía según su rango y honor. La *moira* es, pues, un poder abstracto de repartos y dominios que también tiene jurisdicción en el orden divino. A modo de ejemplo, recordemos el reparto de los hijos de Cronos que, después de vencer a los Titanes y encerrarlos en el Tártaro, « echaron a suertes el poder y Zeus obtuvo el dominio del cielo, Posidón el del mar y Plutón el del Hades » (Apolodoro 42).

¹¹ No obstante, es importante anotar que « Seguir llamando homéricos a los himnos que componen esta heterogénea colección es una de tantas convenciones mantenidas por comodidad. En efecto, poco o casi nada tienen en común con Homero esta serie de composiciones ... » (Bernabé 9).

¹² Así sucede entre Zeus y Prometeo. Aquel había decidido negar el fuego a los mortales, causándoles con ello grandes necesidades, de suerte que Prometeo, para recuperarlo, se ingenió una treta: subió al cielo con una planta en la mano, un tallo de hinojo, en el cual introdujo una semilla del fuego de Zeus que, gracias a la diferencia característica entre el interior y el exterior del hinojo (seco por dentro y húmedo por fuera),

pudo transportar el fuego de nuevo a la tierra sin provocar la sospecha de los dioses. De esa manera, por medio de la astucia, Prometeo consigue el fuego para la humanidad en contra de la voluntad del Crónida.

¹³ La muerte de Aquiles en la guerra de Troya no es narrada en ningún texto épico antiguo, pero es anunciada en repetidas ocasiones en la *Ilíada*. Sean ejemplo de ello los siguientes fragmentos: primero, en boca del propio héroe que afirma haber conocido su destino por medio de su madre. Nótese, además, que en la *Ilíada* Tetis no ignora la muerte temprana de Aquiles ni la participación de Apolo en esta: «Más ningún descendiente de Urano es a mi juicio tan culpable / como mi madre, que me ha hechizado con sus mentiras / al asegurarme que bajo la muralla de los aguerridos troyanos / perecería por causa de los raudos dardos de Apolo» (524; canto XXI, 274-278). En segundo lugar, Héctor, cuando está a punto de descender al Hades, le dice a Aquiles: «Cuídate ahora que no me convierta en motivo de cólera / de los dioses contra ti el día en que Paris y Febo Apolo te / hagan perecer, a pesar de tu valor, en las puertas Esceas» (481; canto XXII, 358-360).

¹⁴ García Gual lo resume acertadamente: «En cuatro pasajes distintos recuerda la *Odisea* cómo Clitemnestra fue seducida por Egisto y dio muerte a su esposo Agamenón cuando este, rey de Micenas, regresó victorioso de la guerra de Troya —en el canto I, versos 35-43, es el mismo Zeus quien recuerda el crimen de Egisto; en III, 262-308, es Menelao quien refiere a Telémaco la terrible muerte de Agamenón, emboscado en su propio palacio; en XI, versos 405 y siguientes, es el propio Agamenón, es decir, su fantasmal *psyché* que en el mundo de los muertos acude a entrevistarse con Ulises, quien narra el asesinato; y en el último canto de la *Odisea*, XXIV, 192-202, de nuevo el espíritu

del muerto rey de Micenas vuelve a recordarnos su triste y sangriento final, en un lamento muy póstumo—» («Clitemnestra» 144).

Referencias

- Agamben, Giorgio. «¿Qué es lo contemporáneo?». *Desnudez*. Traducido por Cristina Sardoy, Adriana Hidalgo editora, 2011, pp. 17-29.
- Apolodoro. «Libro III». *Biblioteca*. Traducido por Margarita Rodríguez, Gredos, 1985, pp. 135-198.
- Argullol, Rafael. «El Héroe y el Único». *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del romanticismo*. Acantilado, 2008, pp. 255-328.
- . «Héroes románticos: el nómada». *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del romanticismo*. Acantilado, 2008, pp. 438-445.
- Ariès, Philippe. «Las actitudes frente a la muerte». *Historia de la muerte en Occidente*. Traducido por Francisco Carbajo y Richard Perrin, Editorial Acantilado, 2000, pp. 21-101.
- Bádenas de la Peña, Pedro. Introducción. *Poesía completa*, por C. P. Cavafis, traducido por Pedro Bádenas de la Peña, Alianza Editorial, 1989, 19-32.
- Bataille, Georges. «La prohibición vinculada a la muerte». *El erotismo*. Traducido por Antoni Vicens, Tusquets Editores, 1997, pp. 44-52.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducido por Bolívar Echeverría, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.
- Berman, Marshall. «La modernidad: ayer, hoy y mañana». *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI Editores, 1989, pp. 1-27.
- . «Todo lo sólido se desvanece en el aire: Marx, el modernismo y la modernización». *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI Editores, 1989, pp. 81-128.

- Bernabé, Alberto. Introducción. *Himnos homéricos*, por Homero, traducido por Alberto Bernabé, Gredos, 1978, pp. 9-34.
- Borges, Jorge Luis. «El inmortal». *Obras completas*, editado por Carlos Frías. 14va ed., Emecé Editores, 1974, pp. 533-544.
- . «Pierre Menard, autor del Quijote». *Obras completas*, editado por Carlos Frías. 14va ed., Emecé Editores, 1974, pp. 444-450.
- . «Pensamiento y poesía». *Arte poética: seis conferencias*. Crítica, 2010, pp. 97-117.
- Campbell, Joseph. «La aventura del héroe». *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Traducido por Josefina Hernández, Fondo de Cultura Económica, 1959, pp. 53-229.
- Castillo, Miguel. «El sentido de la greicidad en Kavafis». *Byzantion Nea Hellás*, no. 7-8, 1985, pp. 251-298, <https://byzantion.uchile.cl/index.php/RBNH/article/view/48695>.
- Constantino, Cavafis. «Cuando el centinela vio la luz». *Poesías completas*. Traducido por Pedro Bádenas de la Peña, Alianza Editorial, 1989, pp. 235-235.
- . «Deslealtad». *Poesías completas*. Traducido por Pedro Bádenas de la Peña, Alianza Editorial, 1989, pp. 109-110.
- . «Interrupción». *Poesías completas*. Traducido por José María Álvarez, Hiperión, 2014, pp. 22.
- . «Ítaca». *Poesías completas*. Traducido por Pedro Bádenas de la Peña, Alianza Editorial, 1989, pp. 60-61.
- . «Los corceles de Aquiles». *Poesías completas*. Traducido por Pedro Bádenas de la Peña, Alianza Editorial, 1989, pp. 111-112.

- . «Los funerales de Sarpedón». *Poesías completas*. Traducido por José María Álvarez, Hiperión, 2014, pp. 31-32.
- . «Troyanos». *Poesías completas*. Traducido por José María Álvarez, Hiperión, 2014, pp. 24.
- . «Viaje nocturno de Príamo». *Poesías completas*. Traducido por José María Álvarez, Hiperión, 2014, pp. 200-201.
- Dante. «Canto XXVI». *Comedia*. Acantilado, 2018, pp. 230-237.
- Díez del Corral, Luis. Introducción. *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, por Luis Díez del Corral, Gredos, 1957, pp. 9-29.
- . «El mito antiguo y la antigüedad como mito». *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Gredos, 1957, pp. 9-29.
- . «Persistencia y transformación del mito clásico». *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Gredos, 1957, pp. 67-104.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Traducido por Ricardo Anaya, Emecé Editores, 2001.
- . «Los olímpicos y los héroes». *Historia de las creencias religiosas I*. Traducido por Jesús Valiente Malla, Paidós, 1999, pp. 341-371.
- . *Mito y realidad*. Traducido por Luis Gil, Editorial Labor, 1991.
- Eliot, T. S. «La tradición y el talento individual». *Ensayos escogidos*, Universidad Autónoma de México, 2000, pp.17-29.
- Esquilo. «Agamenón». *Tragedias*. Traducido por Bernardo Perea, Gredos, 1993, pp. 368-440.

- Ette, Ottmar. «Recorrido». *Literatura en movimiento: espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 23-67.
- Fernández, Olaya. «Cronos y las moiras. Lecturas de la temporalidad en la mitología griega». *Pensamiento*, vol. 70, no. 263, 2014, pp. 307-322.
- Gadamer, Hans-Georg. «Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica». *Verdad y método*. Vol. 1, Ediciones Sígueme, 1999, pp. 331-414.
- . «Mito y logos». *Mito y razón*. Traducido por José Francisco Zuñiga, Paidós, 1999, pp. 23-28.
- García Gual, Carlos. «Clitemestra». *La muerte de los héroes*, Turner, 2016, pp. 144-150.
- . «Héctor». *La muerte de los héroes*, Turner, 2016, pp. 110-117.
- . «La familia olímpica». *Introducción a la mitología griega*, Alianza Editorial, 2004, pp. 66-71.
- . «Mito y literatura». *Mitos, viajes, héroes*, por Carlos García Gual. Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 9-28.
- . «Mitología y tradición poética». *Introducción a la mitología griega*, Alianza Editorial, 2004, pp. 45-56.
- . «Mito y literatura». *Mitos, viajes, héroes*, por Carlos García Gual. Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 9-28.
- . Prólogo. *Ilíada*, por Homero. Gredos, 2018, pp. 7-28.
- . «Sarpedón». *La muerte de los héroes*, Turner, 2016, pp. 117-124.

- Giddens, Anthony. «Los contornos de la modernidad reciente». *Modernidad e identidad del yo*. Traducido por José Luis Gil, Ediciones Península, 1997, pp. 21-50.
- Gómez, Francisco. «Relatos de viaje en Grecia». *Indagación: revista de historia y arte*, no. 2, 1996, pp. 15-33.
- González, Carlos Mario. «Pensar la muerte». *Cuadernos del CEEZ para la Reflexión y la Crítica*, no. 3, 2018, pp. 179-247.
- Heidegger, Martin. «La posibilidad del estar-entero del Dasein y el estar vuelto hacia la muerte». *Ser y tiempo*. Traducido por Jorge Eduardo Rivera, Editorial Universitaria, 1997, pp. 257-286.
- Homero. «Himno II a Deméter». *Himnos homéricos*. Traducido por Alberto Bernabé, Gredos, 1978, pp. 43-83.
- . *Iliada*. Traducido por Emilio Crespo, Gredos, 2018.
- . *Odisea*. Traducido por José Manuel Pabón, Gredos, 1993.
- Jaeger, Werner. «Homero el educador». *Paideia*. Traducido por Joaquín Xirau, Paidós, 1999, pp. 67-83.
- Jusdanis, Gregory. Introducción. *The poetics of Cavafy. Textuality, Eroticism, History*, por Gregory Jusdanis, Princeton University Press, 1987, pp. x-xxii.
- . «Tradition». *The poetics of Cavafy. Textuality, Eroticism, History*, Princeton University Press, 1987, pp. 136-155.
- Kamperi, Mikaela Alikí. «The Homeric element in Cavafy's poetry: three examples». Tesis, Universidad de Lund, 2014, <https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/4359487>.

- Marx, Karl. *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*. Traducido por Elisa Chuliá, Alianza Editorial, 2003.
- . *Manifiesto del Partido Comunista*. Libros Hidalgo, 2010.
- Mendelsohn, Daniel. «Cavafy's Homer». *The Hudson Review*, vol. 74, no. 4, 2022, pp. 611-628.
- Morales, Alicia. «Más allá de Ítaca: la "Segunda odisea" de Cavafis». *Estudios Románicos*, vol. 16-17, 2008, pp. 747-763.
- Moreno, José Antonio. «Tradición y ruptura en la poesía neohelénica». *Philologia hispalensis*, no. 7, 1992, pp. 331-344.
- Mukarovsky, Jan. «El arte como hecho sígnico». *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*. Traducido por Jarmila Jandová y Emil Volek, Universidad Nacional de Colombia, 2020, pp. 88-95.
- Müller, Moira Anne. «Moira. Destino y libertad en el pensamiento antiguo». Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona, 2015.
- Paz, Octavio. «La revuelta del futuro». *Los hijos de limo*. Biblioteca de Bolsillo, 1990, pp. 39-63.
- . «La tradición de la ruptura». *Los hijos de limo*. Biblioteca de Bolsillo, 1990, pp. 15-37.
- Plaza, Sandra. «Cavafis, un poeta para la historia de Grecia». Monografía de grado, Universidad de Cádiz, 2017.
- Platón. «Libro II». *República*. Traducido por Conrado Eggers, Gredos, 1998, pp. 104-146.
- Reyes, Alfonso. «El presagio de América». *Obras completas*, tomo II, Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 11-62.

- Rodríguez, Francisco. «El héroe trágico». *Cuadernos de la Fundación Pastor*, no. 6, 1962, pp. 11-35.
- Rosset, Clément. *La filosofía trágica*. Traducido por Ariel Dilon, El cuenco de Plata, 2010.
- Ruiz, Laura, *et al.* «El destino homérico: una *móira* polisémica». *A Homero lo trajo el mar. Navegando en la Odisea*. Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2020, pp. 105-126.
- Savater, Fernando. «Tragedia y libertad». *La tarea del héroe*, Destino, 2000, pp. 75-100.
- Silván, Alfonso. «Mitos e historia: “Deslealtad”, lectura y lección de Cavafis». *Revista de Estudios Bizantinos y Neogriegos*, no. 20, 1999, pp. 263-275.
- Vernant, Jean-Pierre. «La bella muerte y el cadáver ultrajado». *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia*. Traducido por Javier Palacio, Paidós, 2001, pp. 44-80.
- . «La guerra de Troya». *El universo, los dioses, los hombres*. Traducido por Joaquín Jordá, Anagrama, 2000, pp. 82-103.
- . «Mortales e inmortales: el cuerpo divino». *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia*. Traducido por Javier Palacio, Paidós, 2001, pp. 13-43.
- Yourcenar, Marguerite. «Presentación crítica de Constantino Cavafis». *A beneficio de inventario*. Traducido por Emma Calatayud, Alfaguara, 1987, pp. 187-232.
- Zambrano, María. «Pensamiento y poesía». *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 13-25.
- Zuleta, Estanislao. «Edipo como drama del pensador». *Revista Universidad de Antioquia*, no. 319, 2015, pp. 34-43.