



Tópicos del Seminario

ISSN: 1665-1200

ses@siu.buap.mx

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
México

Ivanovici, Victor

La intertextualidad amorosa

Tópicos del Seminario, núm. 14, julio-diciembre, 2005, pp. 51-66

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Puebla, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59401404>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La intertextualidad amorosa

Victor Ivanovici
Universidad Aristóteles, Salónica

1. Sobre la influencia: la guerra y la paz

Unos veinte años antes de su muy sonado *Canon occidental* (1994), el estudioso norteamericano Harold Bloom se había ganado cierta notoriedad en los círculos académicos con *La angustia de influencia* (1973), una aproximación gnóstica y psicoanalítica al problema fundamental de la literatura comparada. Leída hoy en día, en paralelo —o más bien en complementariedad— con el reciente *bestseller* crítico del autor, la obra anterior resulta por lo menos igual de incitante, aunque, a todas luces, su verdadero alcance teórico no ha sido todavía valorado ni aprovechado debidamente.

Bloom contempla la evolución de la poesía moderna por el prisma de dos conceptos básicos: la *influencia* y el *canon*. Éste es un elenco de autores y libros de máxima capacidad de influencia; aquella vincula entre sí a poetas y, sobre todo, a sus poemas. En el plano intersubjetivo, la influencia da lugar a una situación que semeja mucho a la freudiana “novela familiar”, dominada por la pulsión (y a veces por la pasión) edípica, cuyo desenlace lógico es el parricidio. Los “poetas poderosos” (*strong poets*),

quienes protagonizan dicha novela, desarrollan contra sus no menos poderosos antecesores una competencia acérrima, una lucha sin cuartel cuya apuesta es adjudicarse un “espacio creativo” propio o, en una perspectiva de posteridad, entrar a formar parte del canon. Mas, para comprender cabalmente las relaciones imperantes en el seno de la familia poética, hay que observar que la batalla de la influencia se libra no tanto entre sujetos como entre textos. Sobre el terreno, el poema (llamémosle) filial, no contento con derrotar al paterno, literalmente lo fagocita, lo asimila sin resto ni rastro. Este nutricio botín constituye el caso de intertextualidad por antonomasia. Asimismo, el más dramático, pues “usurpar lo ajeno en provecho propio provoca una indecible angustia de influencia” (*anxiety of influence*). Para aliviarse de ella, el descendiente acude a una serie de mecanismos y estrategias defensivas, entre los cuales destaca la “lectura deformante” (*misreading*) a la que somete a su respectivo progenitor textual, con miras a una reescritura que borre las huellas de la contienda y así niegue la “deuda” de uno hacia el otro. Si lo consigue, el poema filial “conquista su angustia” y ocupa su merecido lugar entre las obras canónicas (Bloom, 1989 [1973]: 41 y ss.) y (Bloom, 1995 [1994]: 17 y ss.).

No hay que ser muy sagaz en cuestiones de filiación filosófica para advertir que en esta doctrina de la historia literaria se percibe el estruendoso eco de la nietzscheana voluntad y lucha por el poder (*Machtwille, Machtkampf*). Ahora bien, precisamente este aspecto belicista y autoritario de las teorías de Bloom —independientemente de cualquier pertinencia descriptiva y explicativa— pone en entredicho su *aceptabilidad*. Para quienes, utópicamente acaso, pensamos que la cultura (cuando no la vida en su conjunto) debería ser un mundo pacificado, tal reserva es parte de un inexcusable desafío de índole ética y deontológica, antes que epistemológica: el de hacer emerger en el campo respectivo paradigmas “irénicos” capaces de desplazar a los “polémicos” o “agonales”.

En este sentido, el pensador norteamericano de origen rumano Mihai Sp²riosu hace hincapié, por ejemplo, en la idea de que “paz” significa no tanto “ausencia de guerra”, como “una mentalidad y una conducta cuyo principio de coherencia ya no sea el poder”. La utopía de Sp²riosu incluye, asimismo, la visión del *limen*: “umbral y vía de paso” hacia mundos alternativos que trascienden las relaciones “polémicas”. Espacio por excelencia irénico, el *limen* acoge en su seno la literatura, en virtud de su “naturaleza lúdica” que es una hipóstasis privilegiada de la “liminalidad”; e incluso ejerce un fuerte magnetismo sobre el discurso filosófico y científico de la modernidad, donde el “juego” (*play*) y la “dimensión estética” van ocupando un lugar cada vez más importante (Sp²riosu, 1989 [1997]; 1992; 2004, *passim*).

En lo sucesivo, me propongo asumir por mi cuenta el reto irénico, vale decir retomar el tema bloomiano de la influencia y, desde el *bellum omnium contra omnes*, llevarlo hasta donde sea posible hacia una versión más pacífica. Mi tesis es que doblegar y saquear al antecesor no puede ser la única modalidad de hacerse con su acervo poético: para cautivarlo e incorporárselo, el poema filial utiliza muy a menudo y más propiamente las tretas, las armas y las artes de la seducción. La influencia seducida es, pues, resultado de un tipo especial de juego que, como el juego “a secas”, pertenece a la esfera de la “liminalidad”;¹ es, además, un umbral tras el cual se abre el territorio alternativo de una *intertextualidad amorosa*.

Sin embargo, como acabo de insinuar, semejante paradigma es irénico *ma non troppo*, o mejor dicho lo es dentro de lo que cabe, en la literatura como en la vida. Lo que ni aquí ni allá cabe es que el juego erótico, so pena de dejar de serlo, se salga del

¹ Sobre la base formal de que uno y otro se apoyan en “guiones” específicos. En este sentido no parece casual el que Mihai Sp²riosu, aun cuando distingue finamente entre diversos tipos de juegos (consúltese su excelente exploración del semantismo lúdico: Sp²riosu, 1997: 11-36), prefiera utilizar —con mayor frecuencia y en un sentido de generalidad— el vocablo *play*, que en inglés tiene fuertes connotaciones teatrales.

todo de un esquema de tipo “agonal”. Para empezar, el guión respectivo impone a uno de los “amantes” someter al otro y al segundo entregarse al primero; para acabar, una vez satisfecho el afán posesivo de éste y consumada la entrega de aquél, el “seductor” suele abandonar a su “víctima”. Es un drama mínimo e irrisorio, que en la vida parece mala literatura y en la literatura evoca la cursilería de la vida, pero que no obstante descansa sobre un nuevo acto de poder. Desde el punto de vista de la influencia, pacificarlo significa, a lo sumo, negociar con una y otra parte —y sin garantía alguna para cualquiera de ellas— un *sometimiento consentido*.

2. Elytis-Calvos: ¿quién seduce a quién?

Dedicaré la sección aplicativa de este ensayo al análisis de la cita amorosa que se dan dos poetas en el espacio de un poema. Los poetas son Odysseas Elytis (1911-1996), figura cimera de la modernidad griega y Premio Nobel de literatura (1979), y Andreas Calvos (1792-1869), autor de formación neoclásica y sensibilidad prerromántica, desestimado en su época, pero reivindicado por los modernistas del siglo XX. El poema es de Elytis y se titula *Asmátion*/ “Cántico”. Lo transcribo aquí en original y en versión española:²

A n e m ó e s s a k o r e e n é l i k e t h á l a s s a
p a r e t o k i t r o p o u m o u ' d o k e h o K a l b o s
d i k i á s o u h e c h r y s è m y r o d í a

M e t h á u r i o t h a ' r t h o u n t ' a l l a p o u l i á
t h a ' n a i p a l i e l a p h r è s t ò n b o u n ò n h o i g r a m m é s
m a b a r i à h e d i k é m o u k a r d í a

(Elytis, 1984)

² Para la transliteración de las citas en idioma original utilizo el sistema erásmico, el cual, si bien no refleja fielmente la fonética del griego moderno,

Muchacha de viento mar madura
toma esta cidra que me diera Calvos
y toda tuya sea su fragancia de *lumbre*

Pasado mañana vendrán otras aves
leves serán de nuevo las líneas de los montes
mas en mi corazón habrá *pesadumbre*.
(Elytis, 1994) ³

Este breve texto representa un caso clarísimo de administración pacífica de la influencia. Libre de toda angustia al respecto, Elytis la declara de buenas a primeras, a saber, hace de ella el *tema* de su poema, alegorizándolo apenas bajo la forma de un protocolo amoroso. Además, no se plantea refundir la influencia dentro de su propia escritura hasta hacerla desaparecer, sino, por el contrario, exhibe las huellas textuales de su deuda con Calvos. Es verdad que el poeta las desconecta del contexto al que pertenecían inicialmente, para injertarlas en su propio contexto. Sin embargo, esto se produce sin menoscabo alguno de su especificidad: por un lado las huellas respectivas participan indudablemente del *encanto de Calvos*, y por otro lado precisamente este factor, su “encanto” o capacidad de seducción, es el que las hace funcionar dentro del ritual erótico que evoca el poema de Elytis.

Dada, pues, la atmósfera indudablemente elytiana de “Cántico” y dado, asimismo, su igual de indudable sabor calviano, cabe preguntarse: ¿cómo es posible que un mismo resultado estilístico aúne dos ingredientes tan distintos? Y más allá de ello: ¿puede ser considerada esta pieza propiamente un poema “filial”? ¿quién seduce a quién dentro de la respectiva intertextualidad amorosa?

tiene, sin embargo, la ventaja de resultar familiar al lector occidental que posee una mínima cultura clásica. Las traducciones de “Cántico” y demás versos de Elytis y Calvos que se citan a continuación son mías. Las bastardillas pertenecen al autor, en tanto que ciertas intervenciones de índole gráfica sobre el texto griego, también mías, obedecen al propósito de relevar visualmente determinados datos y características, de los cuales hablaré en adelante.

³ Versión mejorada.

Una posible respuesta a la primera y la segunda pregunta se esboza en términos de poder, a partir de la aparente paradoja de que el *strong poet* (como diría Harold Bloom), al tiempo que escoge a sus ancestros, es también escogido por ellos. Fusionarse con el antecesor constituye para el descendiente una modalidad de negar su deuda con aquél, e incluso de convertirlo en su deudor, en tanto lo perpetúa a través de una especie de escritura “a cuatro manos”. En cambio, la tercera interrogante cabe contestarla en términos irénicos: probablemente, las partes implicadas en el juego influyente *se seducen una a otra*, lo cual representa la forma de influencia más adelantada por la vía de su pacificación. Sobra decir que esto demuestra la adscripción de tal fenómeno al *limen*, ya que por su propia naturaleza lo liminal implica un continuo ir más allá (cf. Sp²riosu, 2002: 172).

Sin embargo, las anteriores no pasan de ser dos hipótesis interpretativas. La explicación cabal del encuentro de los dos poetas debe rastrearse en el plano del *modus operandi* elytiano.

3. La labor de influencia: *Clinamen*

Veamos en primer término cuáles son los elementos de lenguaje de Calvos que la escritura de Elytis encuentra *in situ*. Se trata de *myrodía* (“fragancia”) y *kardía* (“corazón”), dos palabras o mejor dicho dos ecos de la peculiar modalidad idiomática del antecesor.⁴ En realidad, son los más patentes pero no los únicos ele-

⁴ Nacido en la isla de Zante, antigua posesión veneciana, Calvos era prácticamente bilingüe. Sus obras primerizas —poesía, prosa y tragedias neoclásicas a la Alfieri— las compuso en italiano, idioma en que se había educado: una opción nada extraña para la época y el círculo intelectual del poeta, ya que también fue la de su coterráneo y, por algún tiempo, amigo Ugo Foscolo. Bajo el impacto emocional de la Revolución griega de liberación nacional (1821-1830), Calvos volvió a la lengua materna, pero no a su variante vernácula ni a la cultista, sino que se forjó un idiolecto poético original, con el empeño de “otorgar un sentido más puro a las palabras de la tribu” (como diría más tarde Mallarmé). La respectiva alcación lingüística (entre ciertos rasgos

mentos de este tipo; el poeta les reserva una posición (diríase) privilegiada, poniéndola de manifiesto mediante un triple guiño de ojo al lector. Las dos voces, pues: 1º, ocupan la posición final en los versos últimos de cada estrofa;⁵ 2º, vienen impresas con bastardillas y separadas de las demás palabras por blancos mayores de los normales; y 3º, también destacan acústicamente, gracias a la rima que las vincula entre sí. Al lado de tales señales epidérmicas de la influencia, hay otras, menos evidentes, como por ejemplo, la morfología de los sustantivos *myrod-ía* y *kard-ía*, que constituye algo así como una “huella mnémica” (Freud: *Erinnerungsspur*) (cf. Laplanche-Pontalis, 1990, *sub voce*): una vez que la lectura la haya “cargado” de energía psíquica (*Besetzung*), se activa la memoria de su desprendimiento del conjunto lingüístico calviano.

Esto es, más o menos, lo que en un primer momento había intuido sobre la naturaleza del juego influencial que se lleva a cabo entre Elytis y Calvos. Más tarde, la lectura de un ensayo crítico de tema afín al mío (Papantonakis, 1991: 789 y nota 3) me remitió nuevamente a las fuentes, para descubrir que dicho juego era más amplio y más puntual de lo que sospechaba al principio. En concreto, además de *myrodía* y *kardía*, la intertextualidad en cuestión incluye las palabras *anemóessa* (“de viento”), *thálassa* (“mar”), *kitro* (“cidra”) y (mou) *doke* (“(me) dio”) (que he transcrito con caracteres gráficos espaciados). Todas proceden directa o indirectamente de la oda *Ho Philópatris*/“El Patriota” de Calvos (estrofas I y XVIII):

dialectales de las Islas jónicas, una sintaxis románica y un léxico de cariz arcaizante) es inconfundible e inmediatamente reconocible por el lector griego de poesía. Aquí en concreto, *myrod-ía* es un fonetismo de Zante, para el ngr. *standard* *myrod-iá*, en tanto que *kard-ía* es la forma que tiene en griego clásico el vocablo moderno *kard-iá*. Hay que aclarar sin embargo que, de los dos vocablos, el nombre de “eco” tan sólo corresponde, rigurosamente hablando, a *kard-ía*; *myrod-ía* tiene una procedencia textual determinada, siendo por tanto una “cita” *sui generis*.

⁵ El lector notará que, por exigencias de la rima, esto no se mantiene en mi versión española.

Ô philtate patrís,
ô thaumasía nesos
Zákynthe: sy mou *édokas*
ten *pnoên* kai tou Apóllonos
ta *chrysá dôra*.

(...)

Moschobolaei to klema sou,
ô philtate patrís mou,
kai ploutizei to *pélagos*
apò ten *myrodían*
tôn *chrysôn kitron*.

Oh amada patria,
isla maravillosa
de Zante, tú me diste el
aliento, y de Apolo
los áureos dones.

(...)

Perfumadas tus vides,
oh amada patria mía;
y la mar se enriquece
con la lumbre fragante
de tus doradas cidras.

(Calvos, 1824)

Aquí comienza propiamente lo que Harold Bloom llamaría la “lectura deformante” o “revisionista”, destinada, en principio, a ocultar la deuda con el antecesor poético. Sólo que Elytis no nutre tal propósito, ya que tampoco la angustia de influencia parece atormentarle sobremanera. Diríase, más bien, que el material textual calviano interactúa con el elytiano en el juego de la seducción mutua, exactamente como el contenido latente del sueño interactúa con su contenido manifiesto en la labor de interpretación. Prefiero, pues, por analogía con los mecanismos y la terminología psicoanalíticos, llamar a este tipo de reciprocidad *labor de influencia*.

Naturalmente, el proceso es harto complejo y se despliega sobre múltiples planos. En primera instancia, la labor de influencia reviste el aspecto de una “leve desviación” en la lectura del poema paterno y un pequeño “ademán correctivo” hacia el poema propio; se trata del menos polémico tipo de *misreading*, que Bloom (1989: 51) registra bajo el lucreciano rótulo de *Clinamen*. Elytis lo utiliza en un sentido puramente lingüístico, como “procesamiento de texto” que consiste en dos operaciones fundamentales: a) *conmutaciones* operadas sobre el eje paradigmático o “de la selección” y b) *permutaciones* sobre el sintagmático o “eje de la combinación”.

- a) La primera operación consiste en algunos cambios mínimos:
- * de persona: *édokas* → (é) d o k e (2^a a 3^a);
 - * de número y caso: *kitron* → k i t r o (gen. pl. a ac. sg.) - *chrysà/chrysôn* → c h r y s è (ac. pl./gen. pl. a nom. sg.)⁶ - *myrodian* → m y r o d í a (ac. sg. a nom. sg.);
 - * sustitución sinonímica (simple): *pélagos* → t h á l a s s a ; y
 - * sustitución sinonímica + cambio de categoría gramatical: *pnoé(n)* (“soplo”, “aliento”) → *ánemos (“viento”) → a n e m ó e s s a (“de viento”)⁷ (el sustantivo, reemplazado tácitamente por un simil-sinónimo, se convierte en adjetivo).
- b) La segunda desarticula el orden sintáctico y luego lo recompone, creando con los mismos elementos combinaciones cualitativamente novedosas.
- * Así, por ejemplo, *myrodian tôn chrysôn kitron* → pare to *kitro* (...) *dikiá sou he chrysè myrodia*: la desviación del texto filial respecto del paterno conduce desde un sentido literal, apenas potenciado por el convencional epíteto ornante,⁸ a una metáfora sinestésica (visual y olfativa), cuya audacia remite a la modalidad estilística del Simbolismo y el post-simbolismo.

⁶ En mi versión de “Cántico”, *chrysè myrodia* aparece como “fragancia de lumbré”, por necesidades de la rima, y en la de “El patriota”, *myrodian tôn chrysôn kitron* pasa a “lumbré fragante de tus doradas cidras”, por razones de congruencia con la versión anterior.

⁷ No he encontrado en castellano un derivado adjetival de “viento” que satisfaga las exigencias de una traducción poética (*ventosa o *aventada, que eventualmente se adecuarían semánticamente al contexto, acarrear connotaciones indeseadas).

⁸ La audacia de la imagen calviana reside en el verbo *ploutizei* (“se enriquece”), cuya polisemia se transmite al contexto “apò ten myrodian tôn chryssôn kitron”, en concreto al adjetivo, obligándonos así a marchar en cuerda floja, entre el sentido literal “frutas *de oro*” y el metafórico “frutas *color oro*”. (Mi versión “la lumbré fragante de tus doradas cidras” no tiene más remedio que ocultar esta polisemia).

4. La labor de influencia: *Tessera*

Como hemos visto, la labor de influencia comienza por unas pocas (e intrascendentes, diríase) intervenciones, que son otras tantas desviaciones de Elytis, respecto del lenguaje poético de Calvos. Poco a poco, tal procesamiento de texto se profundiza e intensifica, hasta que el *Clinamen* lingüístico desemboca en la “traducción” de este lenguaje al idioma poético filial. Por ejemplo, en *chrysè myrodía* el material calviano, de índole tradicional, no tiene más remedio que adoptar el código de la estética moderna (sinestesia), mientras que *anemóessa* (como transformación de *pnoè*) es sólo a medias un estilema calviano: su otra mitad traduce en imagen un yacimiento arquetípico común a ambos autores.⁹

Semejante traducción del poeta anterior al idiolecto del más reciente nos hace entrever el acogedor espacio de la “intertextualidad amorosa”, que aloja tanto a Calvos como a Elytis.¹⁰ Tal rasgo se vuelve aún más patente a la hora de pasar del procesamiento de texto a un procesamiento “intencional” de la influencia. Para comprender su funcionamiento, la traducción sigue siendo un buen análogo. El axioma básico de la traductología postula que es preciso “des-idiomatizar” el texto de salida, en la lengua de salida, para luego poder “re-idiomatizarlo” como texto-meta, en la lengua-meta; de igual manera, la labor de influencia comienza por emancipar el material previo de la intención original, y acaba recontextualizándolo dentro de una nueva intencionalidad creativa, que proyecta y desarrolla a la inicial. Harold Bloom llama este tipo de “revisionismo”, *Tessera* (palabra que

⁹ Se trata, por cierto, de aquella región de la psique habitada y estructurada por la imaginación “elemental” (objeto predilecto de los estudios de Gaston Bachelard).

¹⁰ Ciertas connotaciones muy divertidas nos muestran que la dimensión erótica del proceso está presente desde el nivel de la terminología, ya que en algunas lenguas europeas (p. ej. en rumano), en la jerga de la *Belle époque*, “traducir” significaba “practicar el adulterio”.

en cierto sociolecto artesanal significa “pieza de un mosaico”, y en lenguaje místico, símbolo de reconocimiento entre iniciados): “Un poeta complementa ‘a contrapelo’ a su ancestro, al leer el poema paterno (...) como si el antecesor no hubiese logrado avanzar lo suficiente” (Bloom, 1989: 51).

Una vez más Elytis nos da de ello una versión irénica, que tiene que ver con la “seducción de la influencia”. Siente, además, la necesidad de poner de manifiesto su *modus operandi*, y a estos efectos procede (como ya he anticipado) a su tematización. Para retomar un ejemplo de los ya examinados, cuando el adjetivo *anemóessa* se cita con el sustantivo *kore*, su encuentro redundante en una aparición incuestionablemente elytiana.¹¹ A esta presencia personificada, intensa y concreta (llamémosla “hija del viento”, para recordar a las nervalianas “hijas del fuego”), la “cidra” calviana se le ofrece como *gage d’amour*. Está claro, pues, que la figura femenina en cuestión viene atraída hacia un nuevo guión intencional, el de una *seducción amorosa*, para cuyas metas también trabaja el encanto de Calvos. A su vez, tal guión alegoriza (¡“tematiza”!) la seducción mutua entre los dos poetas. En concreto, la inserción del parámetro calviano en el contexto elytiano no es sino el corolario lógico de una lectura de Calvos llevada antaño a cabo por el teórico Elytis: prendado de la “audacia lírica” del ancestro, el descendiente se había propuesto entonces librar a su antecesor de ciertas tareas insustanciales y circunstanciales y devolvernos “la verdadera fisonomía de Andreas Calvos”.¹²

¹¹ La “muchacha de viento” pertenece, sin lugar a dudas, a una larga serie, que incluye, entre otras, a “Marina, la de las rocas”, con su “peinado de la *tempestad*” (*Orientaciones*); a “esta flor de la *tormenta* y [...] del amor” (*Monograma*); o a “aquellas pequeñas sirvientas”, cuyos “cabellos sueltos”, “sabían desplegarse” “con la inteligencia del viento” (*Elegías de la piedra exterior*) (Elytis 2002, *passim*). Amén de ello, no hay que olvidar que tales complejos verbales remiten a una “dinámica del aire” de la cual también participa Calvos (cf. G. Papantonakis, *op. cit.*).

¹² Como ya he dicho, Calvos abandonó el italiano y resolvió escribir en adelante sólo en griego, a partir de la conmoción que le produjo el levantamiento de

De cuán eficaz puede ser semejante estrategia nos convence la “mar madura”, un sintagma formado, igual que el anterior, de un elemento textual calviano procesado o “traducido” (*pélagos* → *thálassa*), al que se añade un segundo, más específicamente elytiano (*enélíke*). Dicha estructura atestigua tal grado de asimilación intencional, que se convierte en vehículo de una intertextualidad puramente elytiana, mediante la cual el poeta interactúa con algunas de sus fases anteriores —creativas y sobre todo existenciales y vivenciales. En concreto, la “mar madura” —avatar gemelo de la “muchacha de viento”— llama y responde en contrapunto a otra: una “pequeña mar verdosa de apenas trece años” que Elytis mismo había celebrado otrora.

Si mi hipótesis se sostiene aunque sea mínimamente, entonces una nueva luz viene a alumbrar desde un ángulo inesperado el significado del poema que estamos analizando aquí. Para empezar, el contrapunto entre los dos textos se transfiere al interior de “Cántico” y opone —también de forma contrapuntística— la primera estrofa a la segunda, esto es el guión de seducción a un guión de separación:

Pasado mañana vendrán otras aves
leves serán de nuevo las líneas de los montes
mas en mi corazón habrá *pesadumbre*.

Luego, a través de esta dinámica doble, “madura” se revela como un rasgo característico tanto del objeto erótico como de su relación amorosa con el Yo que ejerce activamente la seducción.

sus compatriotas contra la tiranía (1821). El acontecimiento respectivo le impulsó, asimismo, una temática casi exclusivamente patriótica (aunque no patriotera). Según Elytis —en un extenso ensayo de 1941-1942 (escrito, pues, en plena Ocupación!)— la opción respectiva fue un gran error, ya que la auténtica vocación de Calvos era un metaforismo sumamente audaz que, bien mirado, hace de él un precursor del Modernismo y (casi-casi) del Surrealismo (cf. Elytis, 1987: 47-112). Véase, también, mi propio análisis del ensayo elytiano (Ivanovici, 2000: 141-154).

Finalmente, un tercer contrapunto hace contrastar tal relación con el guión imperante en “Pequeña mar verdosa”. Allí, la seducción significaba, ante todo, *aprendizaje*:

Pequeña mar verdosa de apenas trece años
 Qué más quisiera yo que adoptarte
 Te enviaría a estudiar en Jonia (...)
 Pequeña mar verdosa de apenas trece años
 Con tu cuellito blanco y la cinta en el pelo (...)
 Y con un soplo de Cierzo y un poco de Levante
 De ola en ola a mí tú volverías
 Para yacer contigo ilegalmente
 y hallar en lo profundo de tu abrazo
 Astillas pétreas las palabras de los Dioses
 Astillas pétreas los fragmentos de Heráclito

El Árbol-luz y la decimotercera belleza (1971) (Elytis, 2002: 213).

Aquí, la pedagogía amorosa que ha traído la *madurez* culmina con un gesto iniciático: “toma esta cidra” —y así toca a su fin, puesto que la aprendiz ha hecho suya la “fragancia de lumbre”, la quintaesencia del Eros.¹³

Finalmente, el péndulo poético describe un movimiento de retorno: el contrapunto se instala una vez más en el corazón mismo de “Cántico”, revistiendo el aspecto de la oposición entre lo *ligero* (“aves”, “líneas de los montes”) y lo *pesado* (“mi corazón”). De un lado tenemos, pues la *gaya ciencia* del amor ya maduro, que en adelante podrá “volar” por su cuenta (eso nos dice el símbolo de las “*otras* aves”); del otro, la redonda sabiduría otoñal, incapaz —con todo ello— de apartar la melancolía, ya que con “*pesadumbre*” en el corazón, el maestro y autor de este pequeño milagro se está quedando cada vez más rezagado...¹⁴

¹³ Nótese que el “aprendizaje” (erótico) trasciende en sentido irénico la “seducción” propiamente dicha, y la “separación” (al cerrarse el ciclo pedagógico) supera en el mismo sentido el “abandono” como acto de poder.

¹⁴ A la luz de ello, la textura prosódica del poema adquiere un matiz, diríase, “figurativo”. Si comparamos verso por verso la primera estrofa (en segunda

5. La seducción como Arte poética

Hable de lo que hablare, la Poesía habla, por último, *de ella misma*; hable con quien hablare, al fin y a la postre habla *consigo misma*. Su mensaje está constituido de signos narcisísticos que anhelan hacerse visibles como tales, en vez de desaparecer en la transparencia del significado. Por lo demás, ¿no es ésta la esencia de la “función poética”, según Jakobson? En resumidas cuentas, nada nos impide —y todo nos impone— interpretar el guión amoroso, que informa y conforma este poema, *también* como Arte poética.

Atemos cabos. Desde este punto de vista, el primer movimiento del poema, que escenifica una estrategia de seducción de la influencia, denota en clave alegórica o simbólica el aprendizaje de Elytis cerca de Calvos. Simétricamente, el segundo movimiento, el de la separación, debe simbolizar, pues, la emancipación influyente del descendiente, al haber ya asimilado creativamente las enseñanzas del antecesor. Una vez más, hay que subrayar aquí

persona) con la segunda estrofa (centrada sobre la primera), veremos que en ésta algunos de los principales acentos rítmicos, y a veces también la cesura, retroceden una sílaba, como si el Yo *diese un paso atrás*:

A.1. *A - ne - mó - es - sa kó - re // e - né - li - ke thá - las - sa*

B.1. *Me - thaú - ri - o thár - thoun // táI - la pou - liá*

- 3ª y 6ª del primer hemistiquio —la cesura después de la 7ª— 2ª y 5ª después de la cesura

- 2ª y 5ª del primer hemistiquio —la cesura después de la 6ª— 1ª y 4ª después de la cesura

A.2. *Pa - re to kí - tro // pou mou - do - keo Kal - bos*

B.2. *tha - nai pá - lie - la - phres // tôn - bou - nôn - hoi - gram - més*

- 4ª del primer hemistiquio

- 3ª del primer hemistiquio

A.3. *di - kia souhe chry - se // my - ro - dí - a*

B.3. *ma ba - ria he di - ke mou // kar - dí - a*

- 3ª después de la cesura

- 2ª después de la cesura

la ecuanimidad elytiana: es como si, de alguna manera, el poeta se desdoblara y contemplase el libre y ligero volar de su propia escritura ya madura, con la mirada de su melancólico y apesadumbrado precursor.

Pero coloquemos el poema de Elytis en su contexto natural, es decir en la serie evolutiva de su obra. Comprobaremos así que el teatro de operaciones que la magia elytiana resucitó tan vívidamente ante nosotros, es, en rigor, un *espacio de la memoria*. A la hora del repaso y el balance, el poeta evoca procesos que hace tiempo ha agotado, a fin de rendir con ello homenaje al gran vencido.

En el fresco que celebra la victoria, el enfrentamiento de ambos, si hubo tal, se ve ahora como un abrazo fraterno.

Referencias bibliográficas

1. Los textos

CALVOS, Andreas (1824), “Ho Philópatris” [“El patriota”], en *He Lyra*, Ginebra.

ELYTIS, Odysseas (1984), “Asmation” [“Cántico”], en *Hemerológio hénos athéatou Apriliou* [Diario de un abril nunca visto], Atenas: Hypsilon. [Versión en español: VV.AA., *Once poetas griegos*, México: El Tucán de Virginia, 1994]. Las demás citas elytianas proceden de Elytis (2002), *Poïesi* [Poesía (completa)], Atenas: Ikaros.

2. Referencias teóricas y críticas

BLOOM, Harold (1973), *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. (Libro consultado en traducción al griego de Dem. Demeroulis, Atenas: Agra, 1989).

_____ (1994), *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. (Libro consultado en traducción al español de Damián Alou, Barcelona: Anagrama/Argumentos, 1995).

ELYTIS, Odysseas (1987), “He alethinè physiognomía kai he lyrikè tolme tou Andrea Kalbou” [“La verdadera fisonomía y la audacia lírica de Andreas Calvos”], en *Anoichtà chartiá* [*Las cartas bocarriba*], 3a. edición, Atenas: Ikaros.

IVANOVICI, Victor (2000), “Ho Elytis anagnostes tou Kalbou” (kai he diamórphosi tou neoterikoú “kanoana” sten kritiké) [“Elytis lector de Calvos” (y la configuración del “canon” moderno en la crítica)], ponencia leída en el Congreso Internacional sobre Elytis (Cos, 25 a 29 de junio de 1994), en *Odysseas Elytis. Ho poietès kai hoi hellenikès politismikès axies* [*Odysseas Elytis. El poeta y los valores culturales helénicos*]. Actas de dicho Congreso, Atenas: Gobostes.

LAPLANCHE, J. y J. B. PONTALIS, (1990), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris: Presses Universitaires de France.

PAPANTONAKIS, G. (1991), “He dinamikè tou aera sten kalbikè poiesi kai sten elytikè kosmographía” [“La dinámica del aire en la poesía de Calvos y en la cosmografía elytiana”], *He lexi*, núm. 106, Atenas, noviembre-diciembre.

SPĂRIOUSU, Mihai (1989), *Doinyssus Reborn: Play and the Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse*. (Libro consultado en traducción rumana de Ov. Verdes, Bucarest: Univers, 1997).

_____ (1992), “Play, Liminality and Literary Discourse”, *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. Universidad de Zaragoza, núm. 3.

_____ (2004), *Global Intelligence and Human Development. Towards and Ecology of Global Learning*. MIT Press.