

OBSERVACIONES SOBRE LA ESTRUCTURA LITERARIA DEL «ZORZAL» DE SEFERIS

Víctor IVÁNOVICH
Atenas

Para quien se plantea desde un punto de vista teórico la cuestión del peso específico que pueda tener el factor autobiográfico en la obra literaria, una verdad con valor axiomático me parece ser la de que el acontecimiento más importante en la biografía de un escritor es *la obra misma*.

De ahí se puede inferir que un terreno privilegiado donde podemos observar la acción de sus «demonios personales» —en el sentido que Mario Vargas Llosa¹ otorga a esta metáfora crítica— es precisamente el de los documentos «poiéticos»² en que el autor respectivo deja constancia de una reflexión teórico-práctica desarrollada paralelamente con el acto de escribir y formando parte integrante del mismo.

Después del dilatado período de formalismos teóricos estructuralistas, post- y metaestructuralistas que hemos venido atravesando en las últimas décadas, con la tiranía de la lectura intrínseca, la perspectiva «poiética» nos permite recapacitar sobre la relación entre la obra y su entorno biográfico, recuperar el caudal de vivencias y experiencias concretas, librescas o imaginarias, del poeta, en cuanto *écrivain* y/o *écrivain* (para referirnos desde un punto de vista reunificador a la famosa distinción operada por el grupo *Tel Quel*). Ello no significa que hayamos de volver a la estéril manía de las fuentes e influencias que hacía estragos entre los positivistas, ni muchísimo menos elevar la reflexión del autor sobre su propia obra al rango de interpretación única o siquiera privilegiada (incurriendo así en la «falacia de la intencionalidad» denunciada por el *New Criticism* norteamericano). Simplemente se tra-

¹ Ver M. Vargas Llosa: *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, págs.102-103.

² Ver R. Passeron: «La poiétique», en *Recherches Poiétiques*, vol.I, Paris, Editions Klincksieck, 1975, págs.11-23.

ta de buscar una articulación más equilibrada entre los «derechos» interpretativos del autor y aquéllos de cualquier lector, incluidos, pues, los del escritor como primer receptor de su obra. Es aquel punto mágico de simultánea transubstanciación, donde el hecho (auto) biográfico se convierte en materia «poiética», que viene a ser a la vez reflexión poética.

En las páginas que siguen me propongo ejemplificar los planteamientos anteriores en base al examen analítico de un autor griego moderno, el poeta Yorgos Seferis (1900-1971, Premio Nobel 1963).

Desde mediados de agosto hasta principios de diciembre de 1946, Yorgos Seferis, quien había retornado a su país hacía apenas un año y medio, y mientras en Grecia las llamaradas de la Guerra Mundial entroncaban con aquellas de la Guerra Civil, toma sus primeras vacaciones después de ocho años y las pasa en la isla de Poros, situada en el Golfo Sarónico, muy cerca de la costa de Argólida. Durante este período el poeta, liberado a fin del fardo burocrático de sus quehaceres diplomáticos, y aislándose deliberadamente del estruendo de la circunstancia sociopolítica, se entrega de lleno a la actividad creadora y compone la que en adelante será considerada su obra maestra, a saber, el poema relativamente extenso titulado *El «Zorzal»*, según el nombre de un barco hundido por los alemanes en 1941 en las aguas de Poros, cuya visión constituyó el núcleo generador de la obra respectiva.

El «Zorzal» se publicó por primera vez, en volumen, en 1947; la segunda edición apareció en 1950, incorporada en la también segunda edición de los *Poemas* (1924-1946), bajo el cuidado del profesor Y.P.Savidis (ediciones Icaros). Una feliz casualidad hace que para este poema dispongamos de dos importantísimos documentos «poiéticos»:

a) Un texto de tipo ensayístico titulado *Una escenificación para El «Zorzal»*³, que reviste la forma de una carta dirigida al amigo de Seferis, Yorgos Cachímbalis (famoso intelectual griego, héroe de *El coloso de Marusi* de Henry Miller). La epístola está fechada en «Ankara, a 27 de diciembre de 1949» y, en su versión publicada en volumen, está encabezada por una nota en la que el poeta aclara las circunstancias de su composición. Comprende una serie de explicaciones destinadas, según le pedía Cachímbalis, a facilitarle a un lector «de buena fe» el acercamiento al «Zorzal», e integradas, por otro lado, en una especie de guión (de ahí el título del ensayo), bajo el pretexto lúdico de que así «alguna vez no sería imposible que se representase *El «Zorzal»* en el cine».

³ Ver Y.Seferis: «Μιά σκηνοθεσία για την “Κίχλη”», en *Δοκιμές* tomo II, Atenas, Ediciones Icaros, 1981. En adelante: D1. La traducción de las citas es mía.

b) El diario del autor, para el período correspondiente a la escritura de dicho poema⁴, donde Seferis registra varios acontecimientos de orden estrictamente autobiográfico, vivencias, lecturas, etc., pero también una serie de tanteos y esbozos de la obra en estado naciente, reflexiones sobre su trabajo y pautas para el mismo, así como ciertas composiciones poéticas paralelas y de «arte menor» que acogen una parte del material desprendido del tronco principal de *El «Zorzal»*.

Resultaría apasionante una lectura cruzada del proyecto seferiano, tal como lo podemos desentrañar de las páginas del diario, su materialización final (y fatalmente parcial, en la medida en que el plan no precede a la praxis, sino que viene elaborado paralelamente con ésta y continuamente modificado por la misma) en el poema propiamente dicho, y la valoración *a posteriori* de los respectivos logros, en el ensayo citado, donde la obra misma se convierte en punto de arranque y proyecto para una nueva obra, elaborada en un nuevo lenguaje (el cinematográfico). De no haber quedado esta última en estado latente, podríamos imaginar tal cadena proseguirse al infinito; así, diremos que *El «Zorzal»* se constituye, en la intertextualidad interna que comprende el texto poético y su entorno, como intersección de por lo menos dos códigos: el *memorialístico* (diario) y el *ensayístico*, con la posibilidad de encarar la existencia de un tercero, el *cinematográfico*, inserto en el segundo. Considerando esta relación en una perspectiva dinámica, llegamos a la imagen de un *continuum* articulado, cuya representación esquemática sería la siguiente: *(auto)biografía* | *«poiética»* | *poética*, donde la «poiética» desempeña el papel de mediador entre los términos extremos. Naturalmente, como he venido sugiriendo en lo anterior, dicho módulo permanece abierto por ambos lados: al intercalar un nuevo momento «poiético» —la lectura del poema como incentivo para su «escenificación» filmica— entroncamos circularmente con la (auto)biografía, y una vez formada así la rueda, puede seguir girando indefinidamente, pues en verdad éste es el modelo y el funcionamiento real de la comunicación literaria basada en la dinámica de la escritura/lectura.

Sin duda alguna, ello nos llevaría demasiado lejos, más allá de los objetivos concretos de estas páginas. Por eso, me limitaré a esbozar un tal análisis, concentrándolo sobre un solo punto neurálgico de la obra. Pero antes es necesario describir, aunque sea de paso, la estructura de *El «Zorzal»*, en su nivel temático⁵.

⁴ En Y. Seferis: *Μέρες V*, Atenas, Ediciones Icaros, 1977, págs. 47-83. En adelante: D2. La traducción de las citas es mía.

⁵ Utilizo la versión castellana de Pedro Bádenas de la Peña, *Y. Seferis: Poesía completa*, Madrid, Alianza editorial, 1986, págs. 181-188. La numeración de los ver-

Para empezar, y siguiendo el autocomentario del autor, habría que aclarar que el Yo lírico pertenece en este poema a «un Ulises cualquiera»⁶ y que el escenario espacial e intertextual de la obra es la isla de Circe (ver *Odisea*, X y XI)⁷.

I. En la primera parte, *La casa junto al mar*, la temática dominante es la de la primera morada estable que encuentra el héroe después de un largo peregrinar, «el primer lujo» que le sale al paso, tendiéndole la trampa de la voluptuosidad. Sus compañeros caen en la trampa y se convierten en cerdos; Ulises disfruta de la voluptuosidad pero no sucumbe a ella, pues en su mente tiene «su propia casa», que el poeta metido a «guionista» designa como «*la luz*»⁸(entroncando así con el motivo final de la última parte). Este planteamiento «poiético»/poético (pues no sabemos qué hay en él de intencionalidad y reflexión paralelas a la escritura y qué es lo que ha añadido la interpretación posterior y distanciada: quizá la identificación puntual con los detalles de la obra homérica) tiene sus bases en la circunstancia (auto)biográfica de Seferis: «Galini» (el chalé de estilo victoriano donde se hospedaba el poeta durante su estancia en Poros) ... me dio por primera vez, después de muchos años la sensación de casa estable»⁹; por otro lado, la isla misma se presta a vivencias que justifican su ulterior parangón con la de Circe: «... hace diez años ... la llamaba alcoba de ramera. Tiene algo de Venecia: el canal, el desplazarse de una casa a otra en barca, el lujo, la indolencia, la tentación sensual (bosque de limoneros etc.) — un sitio para eximios amantes internacionales. Hay aquí algo de lugar cerrado, con muchos hechizos desde luego, algo de pozo de lujuria...»¹⁰.

Todo ello tiene su reflejo en el texto, tanto el motivo de la «casa»: *Las casas que tenía me las quitaron. Ocurrió/ que fueron años bisiestos: guerras, devastación, exilios (I, 1-2) y No sé mucho de casas,/ recuerdo sus gozos y sus penas/ cuando me detengo alguna vez en mi camino; incluso/ alguna vez junto al mar, en alcobas vacías/ con una cama de hierro, sin nada mío,/ contemplando la araña crepuscular pienso/ que alguien está a punto de llegar... (I, 22-28)*, como aquél de la sensualidad envolvente: *... una mujer de mirada chispeante y fino talle,/ de regreso de puertos meridionales,/ Esmirna, Rodas, Siracusa, Alejandria,/ de ciuda-*

sos pertenece a la edición original, Y.Seferis: *Ποιήματα* Atenas, Ediciones Icaros, 1974, págs.219-229.

⁶ D1, pág.31.

⁷ D1, págs.32 y sigs.

⁸ D1, pág.34.

⁹ D1, pág.34.

¹⁰ D2, pág.47.

des cerradas como cálidos postigos,| con perfume de frutos dorados y de hierbas (I, 33-37).

II. La segunda parte de *El «Zorzal»* lleva el título de *El voluptuoso Elpenor*. El poeta prosigue aquí la identificación del escenario de su obra con el de la *Odisea*. Elpenor era uno de los compañeros de Ulises, «ni muy valiente, ni muy cuerdo» (... οὔτε τι λίην / ἄλκιμος ἐν πολέμῳ οὔτε φρεσὶν ἤσιν ἀρηρώς: *Od.X*, 552-553), quien se mató al caer del techo de la casa de Circe, donde había subido y se había dormido, borracho, cuando el héroe convocó a sus hombres para emprender el viaje hacia Hades. Las circunstancias de su muerte: por el «indecible (goce del) vino» (ἀθέσφατος οἴνος *Od.* XI, 61) inducen al poeta a pensar que «Elpenor no sabía dominar sus impulsos carnales», que al recobrar su aspecto humano luego de haber pasado por el avatar porcino, «Elpenor no pudo olvidar aquella lujuria» y que por tanto «Su retorno es hacia la porqueriza». ¹¹ En el texto poético, las referencias homéricas vienen brevemente resumidas, con una leve variación, en los siguientes dos versos: *Tenia el aspecto de Elpenor antes de caer| y matarse, pero no estaba borracho* (II, 4-5); en cuanto a la voluptuosidad que domina su carácter, ella resulta en esta parte, la más dramatizada o, si se quiere, cinematográfica del poema, de su diálogo con la mujer —presumiblemente Circe— que le acompaña. El Elpenor seferiano le declara torpemente su amor o mejor dicho el deseo sensual que siente por ella, con argumentos relacionados con el tiempo y la irremisible corrupción que produce en los cuerpos —como en las estatuas—, perorata que, nos dice el autocomentario, tiene el mismo significado que la análoga exhortación de Ronsard: *Pour qui gardes-tu tes yeux| Et ton sein délicieux,| Ton front, ta lèvre jumelle?| En veux-tu baisser Pluton| Là bas, après que Charon| T'aura mise en sa nacelle?... etc.*

La mujer mientras tanto, cuyos instintos «miran a otro lado: hacia Ulises» ¹², juega con él como una consumada *alumeuse*, para abandonarlo al final y dirigirse ... *hacia la playa luminosa| donde el oleaje ahoga el ruido de la radio* (II, 59-60) y donde presumiblemente la espera el otro hombre. El fragmento finaliza con la voz de la «radio» (II, 61-92), que refleja «en tono ligero y juguetón las mismas ideas del paso del tiempo, de la tiranía de la memoria y la corrupción, que había enunciado Elpenor» ¹³.

La raíz (auto)biográfica de estos temas reside desde luego en la misma ambivalencia de la actitud vivencial del poeta hacia Poros y la

¹¹ DI, pág.37.

¹² DI, pág.37.

¹³ DI, pág.46.

«poiética» hacia la isla de Circe (casa/tentación sensual), que engendra una simétrica ambivalencia hacia la figura de Elpenor —el tipo humano más propenso a identificarse con tal «cronotopo» (como diría Bajtin)—, y sobre todo hacia el «lado-Elpenor» que hay en todos nosotros: «... Elpenor soy yo, tal como Bouvard o Pécuchet son Flaubert. Participo de este carácter, así como todo hombre participa de sus criaturas... Hay veces que siento compasión por él, como decía, mas la mayoría de las veces impugno fuertemente la molicie que él representa y que la sentimos a nuestro alrededor como las aguas estancadas»¹⁴.

III. La tercera y última parte del poema, *El naufragio del «Zorzal»*, corresponde, dentro del esquema homérico seguido por Seferis, a la *Nékya* —descenso de los muertos— descrita en la undécima rapsodia de la *Odisea*. Aconsejados por Circe, Ulises y sus compañeros abandonan la isla de la diosa —con tanta premura «allende el Océano de profundo cauce, adonde se halla la ciudad del pueblo cimerio» (... *πείραθ' ἴκανε βαθυρρόου Ὀκεανοῖο. / ἔνθα δὲ Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμος τε πόλις τε Od. XI, 13-14*). Allí el héroe ofrece sacrificios a los difuntos y convoca la sombra del profeta tebano Tiresias, quien a continuación le predice un exitoso sí, aunque muy azaroso viaje de retorno a la patria, así como los demás trances por los que ha de pasar en su vida.

En el poema seferiano, igual que en el homérico (ver *Od. XI, 51 y ss.*: *Πρώτη δὲ ψυχὴ Ἑλπήνορος ἦλθεν ἑταίρου...* etc.), la primera aparición incorpórea que acude ante el oficiante del sacrificio es la del compañero recién fallecido: «Este tronco que daba frescor a mi frente/ cuando el mediodía abrasaba mis venas/ florecerá en manos extrañas. Toma, te lo regalo: / es un tallo de limonero, ¿ves?...» (III, 1-4)¹⁵.

Sigue la visión del barco hundido, el «Zorzal», que constituye un nudo de peculiar espesura, que concentra y «pone en abismo» (como diría Gide) la continuidad y circularidad aludidas al comienzo de estas páginas, entre (auto)biografía, «poiética» y poética. La imagen tiene su punto de arranque en un pasaje del diario de Seferis (fecha: *Viernes, 16 de agosto*): «Por la mañana tomamos la barca y fuimos a bañarnos alrededor de Dascalió. Entre el islote y la costa, hundido el *Zorzal*. Sólo la chimenea supera con unos dedos la superficie. Lo hundieron para que no lo cogieran los alemanes; me dicen. Lo escrutamos desde arriba. El agua ligeramente encrespada y los reflejos de los rayos del sol, hacían que el barquito hundido —se veía bastante claro— con su arboladura rota, se ondulara como bandera, o una pálida imagen dentro del espíritu»¹⁶. El autocomentario nos proporciona datos importantísi-

¹⁴ D1, pág.41.

¹⁵ Para la identificación de esta primera voz con la de Elpenor, ver D2, pág.51.

¹⁶ D2, pág.51.

mos: uno de índole poética, pues constituye una interpretación *a posteriori*; «Digamos que la negra nave (ver *Od. X*, 502: *νή μελαίνη*) es el «Zorzal»»; otro a todas luces de tipo «poiético» ya que, como veremos, el poeta modificó la imagen inicial de conformidad con la intuición tenida sobre la marcha: «Veo la arboladura como flechas de señalización indicando el camino: hacia la «morada de los sueños». Aquí tiene lugar el oráculo de los muertos»¹⁷. Transcribo ahora el pasaje correspondiente del poema, subrayando con una línea continua los elementos textuales que proceden del diario, y con una interrumpida los que nos vienen del ensayo:

Oí esa voz
 mientras escrutaba el mar por divisar
 un barco que hundieron hace años;
 se llamaba «Zorzal». Un naufragio menor. La arboladura
rota se ondulaba oblicua en el fondo, como tentáculos
 o recuerdo de sueños señalando el casco
pálido morro de un gran cetáceo muerto
 apagado en el agua. Reinaba una calma inmensa.

(III, 4-11).

Finalmente, después del proemio y la presentación del escenario, ante el altar se oye *la voz del anciano* (III, 17), momento culminante de la *nekyomanteia* seferiana que conduce al héroe lírico hacia la visión de su «casa» recobrada, término del *νόστος* que, según hemos anticipado, es para el poeta la «luz». Aquí, el autor introduce una nueva variación «poiética» respecto del guión homérico, reemplazando al tebano Tiresias con «una figura... más humana: el justo»¹⁸, a saber con el Sócrates de la *Apología*. Ello resulta claramente del hecho de que en dicho punto el autor parafrasea pasajes del texto platónico. Transcribo a continuación los versos seferianos, subrayando los fragmentos que, a mi juicio, aluden a la *Apología de Sócrates*, y ofreciendo luego sus «fuentes» concretas:

«Si me condenáis a beber la cicuta, os lo agradezco,
 vuestra justicia será la mía. ¿Adonde iría
vagando, como canto rodado, por tierras extrañas? (a)
 Prefiero la muerte:
sólo el dios sabe a quién le aguarda lo mejor». (b)

(III, 20-24).

¹⁷ D1, pág.51.

¹⁸ D1, pág.52.

El fragmento (a) se refiere a la propuesta que se le hizo a Sócrates, de evitar la pena capital saliendo de Atenas exiliado, y que el filósofo rebatió con el siguiente argumento: *καλὸς οὖν ἂν μοι ὁ βίος εἴη ἐξελευσθῆναι τῆλικῶδε ἀνθρώπων ἄλλην ἐξ ἄλλης πόλεως ἀμειβομένῳ καὶ ἐξελευσθῆναι ζῆν* (*Apol.* 37 d: «Hermosa vida me aguardaría, por otro lado, saliendo para el exilio a mi edad, cambiando las ciudades una tras otra y siendo echado de todas ellas»). El (b) es traducción casi literal del segundo período de la última frase: *ἀλλὰ γὰρ ἤδη ὥρα ἀπιέναι, ἔμοι μὲν ἀποθανομένῳ, ὑμῖν δὲ βιωσομένοις. ὁπότεροι δὲ ἡμῶν ἔρχονται ἐπὶ ἄμεινον πρᾶγμα, ἀδελον παντὶ πλὴν ἢ τῷ θεῷ* (*Apol.* 42 a: «Pero ya es tiempo de partir: yo para morir y vosotros para vivir; cuál de nosotros va para mejor, nadie lo sabe, salvo el dios»).

Como siempre, la razón de tal variación se encuentra en el complejo (auto)biográfico/«poiético»/poético: «Estoy pensando en todo ello mientras trato ahora de comprender por qué se dio en *El «Zorzal»* esta sustitución de Tiresias por Sócrates. Mi primera respuesta es la siguiente: porque en otro lado veía yo los tonos que necesitaba el conjunto que intentaba finalizar; el tebano ni siquiera se me ocurrió. Luego —desde un punto de vista autobiográfico— porque la *Apología* es uno de los textos que más influyeron en mi vida; quizá debido a que mi generación creció y vivió en la época de la injusticia. Tercero, porque tengo un sentimiento muy orgánico que identifica la humanidad con la naturaleza helénica»¹⁹.

Hasta el momento no hay contradicción alguna entre la interpretación auctorial —vista como «poiética»/poética, con su fundamento (auto)biográfico— y aquella del lector —como punto de arranque para una nueva «poiética»/poética, basada a su vez en un fondo vivencial, es decir en una (auto)biografía—, de conformidad con la dinámica dual aludida en un famoso aforismo de Jean Ricardou: *Ecrire c'est se faire aussitôt lecteur. Lire c'est se faire aussitôt écrivain*. Ello se debe, desde luego, a la postura correcta que adopta el propio autor. Al pedirle, por ejemplo, ayudar al «lector de buena fe» a comprender *El «Zorzal»*, orientar su «horizonte de expectativa» (como diría Robert Jaus), Seferis lo hace situándose en el mismo horizonte: «me he puesto —no tenía más remedio— la máscara de un lector más o menos suficiente; el peso de mi interpretación no podría ser mayor»²⁰. Incluso los «secretos de laboratorio» que saca a relucir, verbigracia, los distintos estratos intertextuales contenidos en su obra, los considera un «acervo común de todos nosotros»²¹.

¹⁹ D1, pág.54.

²⁰ D1, pág.30.

²¹ D1, pág.48.

Sin embargo, en el punto crucial del poema que es la *nekyomanteía* («oráculo de los muertos»), los caminos tan oportunamente identificados del escritor y el lector se separan bruscamente. El motivo es la figura de Sócrates como vehículo del mensaje del *nostos*, a la que Seferis, como hemos visto, atribuía tanta importancia. De pronto, este «intruso» en el esquema homérico que utiliza el autor, ya que sustituye allí al «titular» que es el profeta Tiresias, parece correr el peligro de ser él mismo desplazado. Así, bajo la fecha «Domingo, 6 de julio» (1947), encontramos en el diario del poeta la siguiente anotación: «Carta de Romilly Jenkins sobre *El «Zorzal»*. Se pregunta si al escribir el verso:

«*Si me condenáis a beber la cicuta*²², *os lo agradezco... tenía presente la «terrific line» de Lear: If you have poison for me, I will drink it.»*

Debe hacer diez años que no he vuelto a leer el *King Lear*, y, por más que me esfuerce, no encuentro que me haya quedado en algún rincón de la memoria este verso. La frase de *El «Zorzal»* es una referencia intencional a la *Apología de Sócrates*, y la conexión con el inglés la siento como una desviación; no pertenece en absoluto a mi significado²³. Pese a la premura con que sale a defender la presencia del «justo» en su obra, el poeta está lejos de caer en la «falacia de la intencionalidad», es decir de prohibir terminantemente cualquier otra interpretación; bien al contrario, la admite en principio, ya que las anteriores consideraciones terminan con la conclusión conciliadora: «Y sin embargo el lector suficiente tiene sus derechos»²⁴. La fórmula subrayada, que procede de los *Ensayos* de Montaigne —*suffisant lecteur*— es la misma que emplea el autor con referencia a sí mismo en la *Escenificación...* de 1949, y demuestra cautela con que procede Seferis tanto identificándose con dicho lector como discrepando de él.

Adoptando tal criterio, el poeta reconoce tácitamente el principio de la multidimensional *intertextualidad* del texto: en otras palabras, el respectivo verso podría satisfacer tanto la referencia a la *Apología de Sócrates* como al *Rey Lear*. Es solamente desde la perspectiva del lector griego, y como tal, que el autor señala dicha obra platónica como la intertextualidad más probable en este caso concreto («Y ello lo hago constar con toda la precisión posible, pues traduzco casi literalmente

²² En este punto hay que manifestar que la versión castellana es levemente especificativa: al usar el término «cicuta», Pedro Bádenas de la Peña remite unívocamente a Sócrates. El original utiliza la palabra *pharmáki*, a saber «veneno», que posee una mayor amplitud semántica y por tanto se presta a referentes más variados.

²³ D2, pág.101.

²⁴ D2, pág.101.

ciertas frases de la *Apología*)²⁵, simplemente porque incluye elementos que constituyen componentes culturales de nuestro tiempo «horizonte de expectativa» (el «acervo común» aludido en otro lado). En cuanto a la «realización» de la alusión shakesperiana por Romilly Jenkins, ello se debe tan sólo a la «refracción» de la intención primaria (cualquiera que haya sido ella) dentro del «horizonte de expectativa» de un lector anglosajón.

Deberemos remitirnos al *Glosario* de la segunda (1950) y la tercera (1962) edición de los *Poemas* de Seferis, para verle comentar el lugar respectivo...(III, 20) en un tono autoritario, que excluye cualquier participación del lector en el proceso de producción de significado: «Me preguntaron si tenía presente el verso del *King Lear* «If you have poison for me I will drink it»; *no* (s.n.); si lo hubiese recordado habría cambiado mi texto. No hay nada de furia («great rage») en la «serena, inmovible, casi», en la firme voz del viejo de *El «Zorzal»*. En lo *único* (s.n.) que pensé fue en la *Apología*, tal como resulta de la cita que sigue»²⁶.

¿Cuándo tiene razón el poeta? ¿Cuando reconoce los derechos del «lector suficiente» y simplemente yuxtapone su propia lectura «suficiente» o cuando proyecta *a posteriori* su supuesta y exclusiva intención elevándola al rango de interpretación privilegiada? Dicho de otro modo: ¿cómo situarnos respecto de esta contradicción seferiana que amenaza romper la cadena y/o detener la rueda de la (auto)biografía/«poiética»/poética?

A mi modo de ver la respuesta es que la valoración de la visión del autor sobre su propia obra debe necesariamente pasar por la crítica y, en la medida de lo posible, la «destrucción» (como diría Derrida) de la «falacia de la intencionalidad».

Desde luego, este problema se presta a un amplio y matizado debate teórico. Sin embargo, ello nos llevaría una vez más demasiado lejos de los objetivos limitados del presente trabajo. De manera que, ciñéndome al título que encabeza estas páginas, trataré de que la crítica de Seferis la haga Seferis mismo, y a través de sus propios textos. Intentaré así demostrar que, pese a lo bien sentado de la identificación de la «voz del viejo» con aquélla del Sócrates que va a morir, un «factor —digamos— shakesperiano» se insinuó inicialmente en el proceso «poiético» de elaboración del poema, quedando luego oculto por la dinámica temática de la sustitución de Tiresias por el «justo» ateniense, y que la posibilidad de asociar el lugar respectivo con el verso del *Rey*

²⁵ D1, pág.52.

²⁶ Ver edición original, pág.334.

Lear es la última huella o *tracce* (en términos derridianos) de cierta virtualidad efectivamente existente en una fase inicial.

Para explorar tal proceso que, naturalmente, no puede ser consciente, tenemos la suerte de disponer, a través del diario del poeta, de un material *onírico*: la transcripción de un sueño que me parece ser el eslabón orgánico entre la (auto)biografía y la «poiética» o entre las zonas oscuras y aquéllas claras de la creación.

Así, el día «Domingo, 13 de octubre» (1946), Seferis apunta lo siguiente: «Desperté —por primera vez después de años— con un sueño que me llenó de alegría. Creo que desde el verano del 40 todos mis sueños no eran más que pesadillas de servicio». Sigue la descripción de una escena bastante incoherente, un diferendo en la vía pública protagonizado por unos militares norteamericanos, y situado en París o en Londres. Finalizado el episodio, «...la multitud y los vehículos se dispersan, y me encuentro de pronto en una orilla del Támesis o en Vene-cia, entre comediantes vestidos con trajes de colorines (verdes, rojos y blancos), quienes están bajando hacia el agua, diríase para embarcarse, de un buen humor inimaginable. Un indescribible alivio conmueve mi corazón. Despierto precisamente al decir: «¡Finalmente, heme aquí en el mundo de Shakespeare!»²⁷ (el subrayado continuo es de Seferis, los interrumpidos son míos). Tan sólo el final del sueño es suficiente para demostrar que el dramaturgo isabelino sí andaba rondando el psiquismo del poeta griego durante el período en que éste componía *El «Zorzal»*. Pero ésta es todavía una «prueba indirecta»; el indicio realmente fehaciente sería establecer una relación o conexión entre el *texto* del poema y las imágenes oníricas. Sin pretender aquí psicoanalizar a Seferis, considero que de real utilidad a este propósito es el modelo interpretativo freudiano, con sus «asociaciones libres» que vinculan el «contenido manifiesto» del sueño al material psíquico llamado «contenido latente» (haciendo la salvedad de que aquí no sabemos, ni nos importa demasiado, cuál de los dos conjuntos significativos —el onírico o el poético— puede ser calificado de «latente» y cuál de «manifiesto»).

Comenzaré con los elementos más claros y transparentes cuyo tránsito de un contenido a otro se hace apenas disfrazado:

a) El agua, elemento predilecto de Seferis y de gran peso simbólico en el fragmento que analizamos, ya que el *descensus ad Inferos* se realiza aquí a través del ambiente marino, convirtiéndose así en *katádysis* («submersión»); el hecho de que en vez de mar en el sueño tenemos un río o un canal es una operación típica de *desplazamiento* mediante la

²⁷ D2, págs.60-61.

cual el «trabajo onírico» cambia los acentos afectivos al pasar del contenido latente al manifiesto.

b) En el mismo orden de ideas el embarque alude directamente al viaje marítimo que el héroe hace y sus hombres emprenden en el texto homérico hacia el lugar donde ha de producirse la *nekylia*, e indirectamente a la «negra nave» que fuera su vehículo y que en el poema aparece como imagen de los despojos del «Zorzal». ¿Sería acaso una exageración ver en el «buen humor inimaginable» de los que se embarcan un nuevo desplazamiento que encubre —y delata— la aprensión que sienten los compañeros de Ulises en circunstancias semejantes? Harto es sabido, tanto en el psicoanálisis como en las interpretaciones «ingenuas» del sueño, que los presagios oníricos muchas veces significan precisamente lo contrario de lo que dicen.

c) En todo caso, el mismo clima afectivo se transmite también al sujeto implícito del sueño: «Un indescriptible alivio...» etc., para desembocar finalmente en el texto poético bajo la forma de la «calma inmensa» (III, 11) que precede «la voz del viejo». Siendo como es la adjetivación de tono homogéneamente superlativo («inimaginable»-«indescriptible»-«inmensa»), tengo la impresión de que la gradación emocional que nos ofrecen las tres ocurrencias, y que va desde lo subjetivo a lo objetivo («buen humor»-«alivio»-«calma»), podría parangonarse con otra de las operaciones del «trabajo onírico», a saber con aquélla que se llama *elaboración secundaria* (la que se ejerce directamente sobre las imágenes patentes y que en nuestro caso tiene como meta el poema propiamente dicho).

d) Por último, la *bajada* hacia el agua de los personajes de la escena citada tiene presumiblemente relación con el «descenso» que, según el autocomentario seferiano, constituye el tono característico de las primeras dos partes de *El «Zorzal»*²⁸. El que una cuestión de escritura venga representada/actualizada como acción representa —nuevamente en términos de «trabajo onírico»— la *dramatización* de esta problemática «poética».

Más difícil de relacionar con la obra o su entorno es el «complejo» compuesto de elementos como Venecia, los comediantes y el mundo de Shakespeare. Aquí el desvío por una zona de vivencias (auto)biográficas propiamente dichas se vuelve obligatorio, quedando así, una vez más, demostrada la continuidad entre dicha zona y la de los procesos

²⁸ D1, pág.49.

«poiético»-poéticos. La dificultad reside en que en cuanto al material auxiliar que necesitamos a fin de establecer la conexión entre el sueño y el poema, existe el riesgo de atribuir al autor nuestras propias «asociaciones libres» de carácter deductivo. Asumiendo —pues no hay más remedio— estas merma del rigor filológico, nos consolaremos con la idea de que aún dicho riesgo tiene su lugar, en la «poiética» de la lectura, y nos apoyaremos en la lógica del sentido común contra los eventuales deslices arbitrarios.

Para el elemento Venecia tenemos un apoyo textual —tanto en el diario como en el autocomentario seferianos— en la analogía que encontraba el poeta entre la ciudad del Adriático y la isla de Poros. La transformación de dicha virtualidad en una imagen actual, en otras palabras, el paso del sentido figurado al propio, representa un *desplazamiento* con función recordatoria (como si el inconsciente declarase: «Estoy en Poros, donde ha de nacer mi poema»). Por otro lado, Venecia constituye el escenario imaginario de muchas obras de Shakespeare (*The Merchant of Venice*, *Othello* etc.), por tanto participa de su mundo, y su asimilación con la isla griega puede significar un espaldarazo al proyecto de quien en ésta había hallado un refugio creativo. La concentración de ambas líneas semánticas en el mismo símbolo es un rasgo de la operación onírica de *condensación*. Otro tanto se puede decir del «Támesis»: una alusión a la patria de Shakespeare, cuya vinculación con la ciudad italiana se hace no a través del «o», como lo transcribe Seferis en estado ya de vigilia, sino más bien de un «y». (El sueño, nos instruye Freud, sustituye siempre la relación de disyunción por una conjunción). Venecia, finalmente, es famosa por su esplendorosa y abigarrada vida festiva; de ahí la escena carnavalesca protagonizada por comediantes vestidos de colorines. Su presencia delata nuevamente al soñador el mundo de Shakespeare, pero esta vez explícita y globalmente (después de detallarse/dispersarse en componentes alusivos). Tal mundo remite metonímicamente al teatro y simbólica o metafóricamente al teatro de la creación que está gestándose en la psique del autor. De ahí también el sentimiento de alegría que invade su alma, demasiado tiempo castigada tan sólo por «pesadillas de servicio».

Claro que todo ello puede parecer una mera especulación, más o menos ingeniosa. Afortunadamente, aquí la filología recobra sus derechos, proporcionándonos al menos ciertas pruebas indirectas. El primer indicio del proceso de elaboración de *El «Zorzal»* durante la estancia de Seferis en Poros lo constituyen las *Notas para un poema*, fechadas —es verdad— en «mayo-junio», pero transcritas en el diario el «Lunes, 7 de octubre», es decir sólo una semana antes del sueño «shakespeariano». Al lado de fragmentos que pasan como tales, o más o menos procesados, a la obra, encontramos dos que ostentan una asom-

brosa semejanza con la visión onírica. El primero representa una escena de Carnaval: *Compañeros que bailáis enmascarados* (es decir como los antiguos comediantes, n.n.) / *en una cumbre otrora hollada por la destrucción/ y que jugáis con cintas de colores/ bailando, admiradlos, el cuadril* (traducción mía)²⁹. El segundo es una breve fulguración, en términos que volveremos a encontrar casi textualmente en el sueño: *Pequeños abanicos de otros tiempos/ o colorines en los trajes de los comediantes que apenas recordamos/ alguna vez destellan*» (ibid.)³⁰. Estos elementos vendrán incorporados por la «labor onírica» en lo que llamaría el complejo «poiético» *Venecia-Shakespeare*.

¿Y el *Rey Lear*? Por primera vez lo encontramos aludido, en una forma según mi opinión todavía no contaminada por el factor «socrático», apenas dos días después de la memorable noche del 13 de octubre! Se trata de un pequeño «croquis» poético transcrito en el diario después de una anotación que versa sobre el poder absorbente del paisaje: *Y el viento me susurraba en la luz de los relámpagos/ de aquella noche otoñal/ mientras se me clavaban las cumbres de la Dormida/ cual pincho que empieza a volverse candente, en la memoria:/ y si me condenáis a beber veneno, muchas gracias./ vuestra justicia será mi justicia, adónde iría*³¹.

Este elemento parece haber sufrido, en el texto seferiano, una doble operación: de inscripción, y luego de obliteración. Desligado de su contexto inicial, fue primero atraído por el «factor shakesperiano» —cuya hipóstasis «poiética» ha quedado, espero, probada—, en base a la analogía (o condensación onírica) entre Lear y el personaje Tiresias, impuesto al poeta por el modelo homérico (la justificación de dicha analogía reside en el rasgo de la ceguera, que comparten ambos héroes). Ulteriormente, ya que el autor se planteó la sustitución del profeta tebano por Sócrates, el verso respectivo fue conservado, pues «cubría» el nuevo conjunto significado, pero se le suprimió el contexto shakesperiano porque podía remitir por analogía a Tiresias.

Todo ello, desde luego, no pasa de ser una hipótesis sólo parcialmente demostrada y demostrable.

Si embargo, aún así, el riesgo asumido merece la pena, con tal de haber arrojado siquiera una tenue luz sobre los fascinantes misterios de la creación.

²⁹ D2, pág.54.

³⁰ D2, pág.56.

³¹ D2, pág.63.