

CONSTANTINO CAVAFY

UN CANTO A LA MEMORIA

“La lenta cristalización del poema en Cavafy tiende a alejarlo infinitamente de la impresión inmediata. Estamos frente a lo opuesto al arrebato, al impulso, en el dominio de la concentración más egocéntrica y del más avaro atesoramiento”. Con estas palabras Marguerite Yourcenar caracteriza psicológica y biográficamente al poeta.

Constantino Cavafy nació el 29 de abril de 1863 en Alejandría de Egipto, noveno y último hijo de padres griegos (Pietro y Cariclea Fotiadi) originarios de Estambul. Su familia, que pertenecía a la acomodada burguesía comercial, sufrió un quebranto económico en 1876 (el padre se había muerto en el 70) y vivió la mayor parte del tiempo en el exterior (Liverpool, Estambul) hasta octubre de 1885. Desde 1892, el poeta, ya conocido por una notable actividad periodística y literaria, estuvo empleado en Alejandría en el Ministerio de Obras Públicas, en el servicio de Irrigación, donde permaneció con progresivos ascensos en su carrera y en su sueldo hasta 1922; desarrolló también, de 1894 a 1902, la actividad de agente de cambio. Hizo pocos viajes: a París en 1897, a Atenas en 1901, en 1903 (cuando Gregorio Xenopulos reveló su talento poético en un memorable artículo) y en 1905. Sus familiares fueron sucesivamente segados por la muerte. Desde 1907 vivió en su patria, en la calle Lepsius 10, en la acolchada soledad de una casa iluminada por velas y poblada por fantasmas: visiones lúcidas que emergían de sus muchos libros o de una sangre saturada de escalofríos ambiguos. Él mismo esboza el ámbito cotidiano de su propia existencia, interiorizada por el sentimiento y por el arte, en el poema *En el mismo lugar* (1929). Apuntes autobiográficos todavía poco conocidos, cartas y testimonios documentan una precoz homosexualidad, a veces psicológicamente traumática. La notoriedad internacional (que data de un ensayo de E. M. Forster) y una pendenciera, violenta, larga polémica alejandrina y ateniense rodearon el nombre de Cavafy sobre todo de 1919 hasta la muerte. Esta sobrevino el 29 de abril de 1933 en Alejandría, después de una operación a la garganta sufrida por el poeta en Atenas en julio de 1932.

No sirve de mucho seguir el mito o la novela de los años tempranos o maduros del hombre Cavafy, ni adentrarse en el cúmulo del anecdótico para entresacar imágenes auténticas o rebatir tendenciosas denigraciones. Lo cierto es que el hombre aparece tenazmente fiel a su personaje, ocupado en una especie de asidua representación, entre bromas hirientes y encaprichadas enajenaciones. Podemos apenas observar lo sugerente de las penumbras de las que se rodea y la póstuma sobrevivencia del gran viejo, una especie de *numen loci*, en el aire de la metrópoli. Advertida con respeto por Forster, su presencia prestigiosa en la Alejandría más secreta emerge todavía, ya a distancia de decenios, de una afortunada novela de Durrell: “sentir por todas partes la presencia

del viejo que se difunde por el recinto de las calles oscuras con el olor de aquellos versos que había destilado de sus experiencias amorosas escuálidas pero fértiles; amores (...) todavía vivos en un poema, por la ponderada ternura con la cual había sabido asir el instante inminente y fijar sus colores”.

En la cristalización de un pasado biográfico e histórico, circunscrito a momentos ejemplares y semejantes, radica la coartada y la perennidad de Cavafy: el suyo es un canto severo y firme de la memoria, rescatado de un mundo al que gravan fatales condenas. Por eso allí el tema de la condena es central. El destino se presenta a veces como una ley inexorable de caducidad y de rapiña por parte del tiempo (y a ello concurre la vejez del poeta, activo entre sus cuarenta y sus setenta años). Pero la suerte se encarna precozmente en hipótesis simbólicas, extraídas de mitos conocidísimos:

Sueño, nuestros esfuerzos de desventurados,
sueño, nuestros esfuerzos, los esfuerzos de los troyanos.
Algún éxito, algún confiado empeño:
entonces empezamos
a retomar coraje, a nutrir esperanzas.
Pero algo surge siempre y nos detiene.
Despunta Aquiles ante nosotros tras el foso
y con enormes gritos nos aterra

Aquiles es lo imprevisto que troncha: “nuestra alma se trastorna y desfallece”. Todo intento de fuga es vano: “nuestro fin es seguro”. Y cualquier previsión es imposible (*Fin*).

En el poema *La ciudad* la condena está dramatizada con una austera medida, en la dialéctica oposición de dos voces internas:

Dices: “Iré hacia otra tierra, hacia otro mar.
Tiene que haber mejor ciudad que ésta.
...
No encontrarás tierras nuevas ni nuevos mares.
La ciudad irá detrás de ti...
...
La vida que trizaste en este cubil
breve, en toda la tierra, en todos los mares la perdiste.

El “cubil breve” era una habitación sin ventanas, una sepultura de hombre vivo rodeada de muros altos y grandes (tema que también aparecerá en Gide). La tentación de la aventura lo induce a algún impulso animoso (Ítaca, el sueño que vence a la realidad ofrece el hermoso viaje donde “andar agrada”); pero, en la cárcel oscura, compañera de los “días pesados” espera el hastío (*Monotonía*). La virtud es una máscara de mentiras echada sobre el rostro por el ansia de defenderse que arraiga en el corazón humano. Solo una oscura

dignidad pone una luz en el mundo de las condenas. Cuando la menoscabada vida que queda contempla la vida que huye (los armoniosos sonidos de los instrumentos y los cantos de las bacantes hacen sensible en la noche el esfumarse del dios que abandona a Antonio, según el relato de Plutarco), sube del corazón un saludo que ya no es reclamo ni llanto: "y saluda a la Alejandría que pierdes". Pero si la generosidad de una lucha sostenida contra fuerzas poderosas con la clara conciencia de la derrota es a veces exaltada (en los combatientes de la Liga aquea o en los Trescientos de las Termópilas que preven la traición de Efilto), los "hermosos gestos" son más a menudo escarnecidos (los espartanos, ausentes por principio, del ejército panhelénico de Alejandro, son vistos como torpes) y el heroísmo es desmantelado por lo que tiene de irracional: es el caso de los *Idus de marzo*, con la exhortación dirigida a César ("lee rápido/ el grave escrito que te dirige Artemidoro").

El hombre que echa por tierra la grandeza en nombre de la cautela es el mismo hombre que se encierra dentro de una cáscara, que renuncia. Aparta la vista de la fila de velas apagadas (los años de vida) que se alarga a lo lejos, denuncia su condición de prisionero en la oscuridad, pero teme al sol: "Quizás será la luz otra tortura. Quién sabe qué nuevas cosas mostrará". Sin embargo, por la madurada conciencia de un rechazo, de un *no*, por la obstinada adhesión al decreto del destino, por un último margen de libertad que sirve sólo para troncharlo, el aislado, el vencido, entra en la desolada atmósfera de la poesía. En el título en italiano de uno de sus primeros poemas, *Che fece... il gran rifiuto*, las palabras de la vileza, explícita en el verso dantesco, están suprimidas, *pour cause*: el rechazo se impone como una descontada necesidad.

¿Pero cuál es la razón de las "murallas" del exilio? Es intrínseca al cerrado mundo que palpita en el secreto: un mundo de amores morbosos y fuera de las normas. La vida de la carne con su dinámica irregular y tenaz es en verdad el fulcro de la vida y la obra del poeta. Su sensibilidad estética se empapa, casi fatalmente, de sensualidad, incluso allí donde los tonos parecen más tenues:

Tan fijamente miré la belleza
que los ojos están colmados de ella...

Del cuerpo bello se desprenden los "poéticos ojos", grises como el ópalo, azules como el zafiro, encendidos por vítreos brillos de deseo o casi negros de turbias vigiliadas; o los rosados labios "hechos para la plenitud de selectas voluptuosidades"; o los cabellos oscuros; o "aquel gran esplendor" del pecho, del cuello, y el rostro afinado por arcanas palideces, signos de la fatiga del placer. Otras veces es el cuerpo entero, descubierto con una exclamación de alegría, en una pintura, una moneda, una estatua, en la sombra conservada por un espejo antiguo, o vuelto a ver más allá del tiempo en los encuentros repentinos, en su desnudez revelada, relampagueante. Los adjetivos dibujan con complacidas dilaciones el cuerpo efébo: bello, agradable, estupendo, amable, delicado, interesante, atrayente, simpático, sólido, armonioso. Se despiertan memorias de figuras míticas (Jacinto, Endimión, Narciso, Hermes, Apolo), resplandecen divinas epifanías, se piensa en el ideal del *Cármide*: pero el cuerpo puede ser el de un herrero, un baratillero, un desesperado, un bárbaro. El "sexo" del personaje amado es, a veces, hábilmente silenciado y las figuras del cuadro, envueltas en una pátina ambigua, pasan silenciadas por lo impreciso; pero a veces la confusión de los sentidos pasa de los acentos ambivalentes a la evidencia explícita. Y de las fibras requemadas por mortifi-

ficantes orgasmos o pacificadas por soberanas distensiones parece levantarse una especie de orgullo. Quebrados por un instante los cepos, la oscuridad de los cuartos se aclara por nocturnos fulgores ("anduve dentro de la noche iluminada") y sonrío el vino de una robusta ebriedad: la conciencia de lo temerario del amor prohibido se afirma como escarecedora antítesis a los "*rumores senum severiorum*" ("aquellos que en negras ropas / cambian de deber"); en los lechos "que llama infames la ética corriente" se disciernen preciosas sensaciones, contra las cuales la protesta puritana y altiva de la sociedad es una censura constante. Y la vida de los sentidos, cuyos datos inmediatos son casi siempre transfigurados por la perspectiva de la memoria, se incendia con los contactos más ocasionales: se recorta en el umbral de un café el "cuerpo de amor"; frente a la vitrina luminosa del estantero, un juego de ojos es seguido por una fugaz reticencia, luego de la seguridad del pacto y de la feliz realidad de la posesión. La calle, los negocios, las aceras, muros, balcones y ventanas entran en el círculo del amor y allí quedan.

Las descripciones de la naturaleza son escasas y avaras, pero cuando aparecen revelan insospechadas aperturas: "Tarde hechizada. / En torno de nosotros el mar Jónico extenso" (una atmósfera de tibio encanto y de enervado bienestar, en una vastedad sin horizontes); o: "Del mar matinal y del límpido cielo / resplandeciente azul y arena de oro: todo / en la gran luz efusa se embellece". Incluso las descripciones de interiores son un tanto sumarias, aunque no falten vacilaciones crepusculares sobre los elementos de la escena: los objetos de la habitación en el sol de la tarde (sillas de paja y el gran espejo y la alfombra hasta los vasos amarillos sobre la consola, y el lecho, sobre todo el lecho). Ambientes sucios, tal vez:

Era vulgar y escuálida la habitación
escondida sobre le equívoca taberna.
Por la ventana se veía la calle
angosta y sucia. De allá abajo voces
subían, escándalo de obreros
que jugaban alegres a las cartas.

En otra ocasión se trata de un rincón de taberna desierta, en la nocturna escualidez: "Lo iluminaba apenas un quinqué. / Perdido de sueño, el mesero dormitaba a la puerta". Alude incluso a lugares más ínfimos, a casas de perdición, garitos, burdeles.

Las figuras de la pasión e incluso del amor extraen de estos ambientes, en contraste, una luz de belleza triunfal. Una humilde tienda se convierte en el épico fondo de una repentina ascensión:

Se informó de la calidad de los pañuelos
y del precio; con la voz sofocada
mudo casi por el deseo.
E iguales, las respuestas:
murmuradas, con tácita aquiescencia.
Hablaban, hablaban de pañuelos— pero otro
era el fin: que las manos se encuentren
debajo de las telas; que los rostros,
los labios se rocen al acaso:
un instante los cuerpos en contacto.
Veloz, furtivamente. No lo note el patrón
sentado al fondo de la tienda.

Hace poco alguien ha hecho una observación, digamos sociológica: "el obrero, el herrero, el empleado, el dependien-

te, el desocupado, cada individuo engranado en la rueda de una sociedad, moderna o antigua, que lo tritura con el peso brutal de trabajo que quita el respiro” encontrarían en el sexo “el natural y único contrapunto de evasión y de felicidad íntegra, y a veces, ruinosamente, gozada”. En efecto, en una condición humana de esta clase hacen pensar algunos poemas como *Días de 1909*, ‘10 y ‘11 hermosísimo, incluso por las extrañas insistencias de la rima en la segunda parte. Se diría que, más allá de cualquier abyección de la vida, la belleza y el amor siguen siendo una realidad incontaminada y absoluta. El hombre perdido los siente “como belleza durable, como aroma fragante” sobre su carne. Y cuando la muerte cae como un velo sobre los tráficos carnales y el amor se desvanece en los funerales de una mañana dominical, hay una ofrenda de flores:

En la mísera caja ha puesto pocas flores:
flores cándidas, bellas, que sientan bien
a su belleza a sus veintidós años.

Una parte importante de la lírica de Cavafy proviene de fuentes de inspiración históricas. Pero es casi absoluto su desprecio por la historia contemporánea o apenas reciente. Las alusiones, aunque sea veladas, a hechos contemporáneos (por ejemplo, la catástrofe en Asia Menor, en el año 22), que alguno, no sin agudeza, ha tratado de descubrir, son excluidas de las declaraciones explícitas del mismo poeta; y todo el vasto volumen de Tsirkas, que ha pretendido establecer las raíces de este poema en sucesos reales, señalando hechos y personas como probables motivos de un canto cargado de símbolos, parecerá sustancialmente errado, cuando se supera el asombro por tantas hipótesis ingeniosas y de musivas combinaciones. En efecto, Cavafy escudriña en remotos siglos trayendo iluminaciones de una cultura libresca, orientada hacia algunos periodos, ciclos dinásticos, ambientes, figuras. Es una nueva salvación por la memoria: ya no (como muy bien lo ha visto Sherrard) una evasión del presente, sino una evocación de instantes embalsamados o escondidos en los pliegues de las narraciones académicas, en las cuales se encarna un presente extratemporal. No es casual que Seferis haya establecido sobre esta base un medroso “paralelo” entre Cavafy y Eliot. La elección de las “ocasiones” dentro de un ámbito limitado pero de especial interés (también Montale lo notó) rompe con cualquier humanismo clasicista. El poeta parece satisfecho con la representación de los conflictos existenciales y si alguna vez el episodio narrado o dramatizado puede ocultar un juicio, siempre la resonancia ejemplar del caso está alejada de cualquier rancia retórica, incluso sobre un explícito plano ético-didascálico.

El ascetismo oriental (judeo-cristiano) e incluso los ritos eclesiásticos conspiran contra el hedonismo pagano. La distancia entre las dos voces, llegado un punto, se convierte en fractura. Véase sobre todo el poemita *Miris*, ubicado idealmente en el 340 d.C., que es una de las más ricas expresiones de este arte. Si allí, en la evocación de la religiosa catarsis de *Miris*, puede quizás advertirse una predilección del poeta, en otras partes, en cambio, se afirma, con un temblor de nostalgia, la religión de la belleza. Ya no torpes y torcidas revivificaciones como las intentadas por Juliano el Apóstata, al cual dedica unos seis poemas. El emperador que erige los ídolos de los antiguos dioses como protección de austeridad moral es aborrecido tanto por los cristianos como por los gentiles. El mundo griego le opone un *ne quid nimis* y una vida disoluta y libre. Y con los antioqueños que prefieren a Khi y a Kappa (Cristo y Constanzo) frente a los escuálidos fantoches

del falso paganismo, y exultan luego por el fin del Apóstata y por la befa que lo hace “estallar”, está el corazón azotante de Cavafy.

La tradición helénica que resuena en este poema parece excluir incluso el esplendor de los mármoles de Fidias o la intemperie iluminística de la era de Pericles. La larga era que expande y universaliza el espíritu griego y que puede llamarse en un sentido amplio helenística, con sus confluencias de hombres y costumbres, sus exquisiteces y sus pedanterías, sus refinamientos y morbosidades, concentra el interés de Cavafy, que la representa con sabia penetración. La visión de la nueva helenidad nacida de los triunfos de Alejandro es grandiosa: pueblos y pueblos, que participan de las instituciones griegas y de la lengua común, empujada a los umbrales del mundo, exultan en una nueva conciencia de sí. Centro e insignia de aquel “mundo helénico nuevo y grande”, la ciudad es de Alejandría. El poeta —según la evocación de Ungaretti— “a veces, en la conversación, dejaba caer su palabra punzante, y nuestra Alejandría adormecida entonces resplandecía en un relámpago a lo largo de sus milenios como nunca he visto resplandecer nada”. En efecto, Alejandría era una tierra prometida, un paraíso perdido y encontrado, “maestra, panhelénico vértice” — como dice uno de los reyes lagidas de Cavafy —, morada del hedonismo y del arte. La vida irregular que allí se lleva se justifica por sí misma: desde la tumba el jovencito consumido por los “abusos” exclama: “Si eres de Alejandría, comprenderás, viandante: / sabes nuestro brío, nuestra voluptuosidad ardiente”. “Alejandrino” es un título de orgullo, revela un tipo de vida.

Frente a Roma, el helenismo vacila. Una sabiduría organizativa y política, unida al paso de las legiones, se convierte en instrumento de un destino inexorable, mientras que el fatalismo, las envidias, los golpes bellacos minan los reinos (muy señaladora y sugerente incluso por el juego de las rimas es *La batalla de Magnesia*). Pero frente al litoral italiano, un joven acostumbrado a la disipación de los sentidos se aflige a la vista de los despojos corintios, y otro joven acaricia intrépidamente el imposible sueño de una victoria macedonia en la víspera de Pidna, y Demetrio Soter quiere desmentir la acusación de “*levitas*” y no cree en la exclusividad del privilegio romano de “*regere imperio populos*”: cuando la realidad vence al sueño, queda vivo en la decepcionada melancolía un “aspecto de país hermoso, imágenes / de puertos griegos y ciudades”. Así, en tiempos calamitosos, un aqueo de Alejandría siente la necesidad de exaltar a los últimos locos e ineptos defensores de la libertad griega en Leucopetra (“Generales héroes nuestra estirpe, / de vosotros dirán. La loa será espléndida”). Por otra parte, la herencia helénica circula por doquier durante siglos: los monarcas orientales se jactan de *helenizar*, *filoheleno* es su mayor título de honor, y el epíteto *helénico* designa una culminación humana para los duros monarcas hebreos, para los jóvenes perdidos de Antioquía, para los filólogos de Béruto, para los secuaces de Herodes Atico. La época bizantina es la última encarnación del helenismo, con una nueva antítesis de boato y miseria, con las intrigas de palacio, las actividades y curiosidades literarias y, junto a las solemnes ceremonias eclesiásticas, la más desenfrenada lujuria (incluso la época bizantina y sus personajes son el punto de partida de una decena de poemas).

Los personajes, en muchos casos ficticios, son elegidos con una preocupación pedante pero bastante sugestiva por la onomástica, además de las fechas y los lugares. A veces también éstos son históricos. Baste recordar entre otros a Cesarión y Nerón, dos efebos que las predilecciones sentimentales

formas conclusas. Se ha hablado de "prosa", se ha definido este estilo como más dramático que lírico. Pero la observación de Paolo Nirvanas de que la expresión cavafyana no admite ni cambios ni sustituciones, implica el reconocimiento de una necesidad estética de este estilo y de un constante logro artístico. El crítico más conocido de Cavafy, Timos Malanos, intentó componer una antología de versos "armoniosísimos" (indicó unos treinta, pero sin duda hay más), con la presunción de señalar una dirección de canto luego perdida en desviaciones prosaicas. Es un grave error, en la medida en que reduce las expresiones del poeta a un único módulo e implica la negación absurda de la mayor parte de su obra.

Difícil y además riesgosa es la indicación de líneas maestras y de grupos: poesía narrativa y mímica, epigramas, líricas evocativas. El grupo narrativo es por cierto importante y el ámbito de la inspiración va desde la leyenda mitológica a la situación histórica (verdadera o imaginaria), desde la paráfrasis de un texto hasta la árida crónica. Se abre aquí —entre paréntesis— toda una laboriosa búsqueda de "fuentes", a la cual yo mismo he proporcionado una contribución digna de tenerse en cuenta. Ahora bien, incluso la "historia versificada" es a veces interesante, al menos por lo que destaca o por su encuadre, por la viveza de la ambientación, por el contraste dramático de voces diversas. Dañan a menudo la escualidez prosaica o la exhortación postiza, la pesadez o la frecuencia de las repeticiones. Pero estos aparentes límites negativos concluyen por entrar en una función expresiva en un caso como *Esperando a los bárbaros*, uno de sus poemas más conocidos en todo el mundo, sobre el cual no caben dudas. Cabe, sí, notar cómo el juicio del poeta transparenta en iguales movimientos (un exasperante tábano de preguntas y una puntual identidad de respuestas): una amarga sátira sin sonrisa ante la vacía poquedad humana aflora en los "tonos", sin emplear subrayados críticos o didascálicos.

En muchos poemas epigramáticos, el poeta investiga un típico "género" helenístico, tan dúctil para expresar sensaciones menudas, para encerrar vivos sentimientos en urnas cristalinas, donde se refleja, como sobre las caras de una gema, una preciosa luminosidad. Se diría que Cavafy es el último alejandrino de la *Palatina*. Y no se puede olvidar fácilmente la impresión de compleja tristeza que emana de sus mosaicos dibujados y de las alusiones al rápido azar de los efebos, estudiantes, diáconos, escritores, poetas, gente perdida, fijados en un rostro extraño, entre sonrisa y llanto, temblor y rigidez. Los modos epigramáticos aparecen incluso en fragmentos de cartas, frases, alegorías, comparaciones. Por otra parte el alejandrino cavafyano es registrable aun al margen del epigrama, por ejemplo, en la descripción de obras de arte figurativas mediante el arte de la palabra, que es un hábito bastante conocido de ese momento poético.

Claro está que la flor de la poesía se anuncia allí donde las anónimas exposiciones son invadidas por la subjetividad del poeta y, sobre todo, donde la pasión, en la transfiguración de la memoria, no pierde sino que purifica su calidez y la cristalización de la palabra no congela el aura sentimental: el verso mismo, entonces, sin entregarse a un canto desplegado, se equilibra en dulces tejidos melódicos, germinando en efusiones estáticas, en secretos exclamativos, en animadas confusiones. Podemos indicar algunos títulos como *Voces*, *Regresa*, *Gris*, *Recuerda, cuerpo*, *La mesa de al lado*, *Frente a la casa*, *Sobre el Barco*, *Días de 1903*. A veces se trata de iluminaciones que parecen encaminarse a duras penas y culminar en un alegre descubrimiento (*Lejano*). Otras veces el poema tiene una sólida construcción, afluyendo la memoria en el marco del am-

biente y del tiempo, entre animosos estupores y pensativos repliegues (*Después de las nueve*). Las memorias voluptuosas son acariciadas con lánguidas dilaciones cuando un pretexto trivial retoma las emociones conservadas por el corazón o los sentidos. Veamos, por ejemplo, *En el crepúsculo*:

Es cierto que no podía durar mucho.
La experiencia de años nos lo enseña. Pero brusca,
demasiado brusca se detuvo la Suerte.
La hermosa vida fue tan corta!
Y sin embargo, qué fuertes los perfumes y prodigioso
el lecho en que yacimos, y a qué placer
cedimos nuestros cuerpos.
Un eco de días de placer,
un eco de días me ha llegado,
la chispa de una hoguera en que ardíamos jóvenes.
Tengo una carta suya entre las manos.
La leí y releí hasta que no hubo luz.
Y me asomé al balcón, melancólicamente,
para no pensar más,
mirando un poco la ciudad que quiero,
el trajín en las calles, en las tiendas.

En la última estrofa los pensamientos parecen ceder ante el descolorido divagar de una contemplación de cosas queridas, del movimiento de la ciudad. La tristeza resiste, firme en la castidad casi modesta del signo.

Podemos caer en el análisis al hacer una selección: es fácil darse cuenta de lo inadecuado de uno y de otra. Es legítimo señalar algunos poemas por su alto poder de sugerencia y auscultar su timbre, pero corremos el riesgo de limitar al poeta, que lo es incluso en lo secamente narrativo y en los relampagueantes epigramas, en las pedanterías eruditas y en los tajantes sarcasmos, en la afectación de las cancioncillas y de las rimas insólitas y en las amplias cadencias, en las agudezas icásticas y dramáticas como en los sutiles recursos fónicos.

La vida y el arte de Cavafy están consignadas en el *monumentum* exiguo y concluyente de 154 poemas, a los cuales sería arbitrario añadir las poesías "inéditas" o secretas o las "relegadas", aunque entre las primeras se encuentren auténticas joyas. La imagen del poeta está en todas y cada una y no podría surgir de una lectura antológica. Giorgios Seferis afirmó con mucha agudeza que había que considerar la obra de Cavafy como una única y unitaria "*work in progress*" sellada por la muerte.

Esta obra hace de Cavafy uno de los mayores poetas de la primera treintena de este siglo. Fue y es un solitario por la inconfundible autenticidad de su fisonomía, que supera hasta anularlos los posibles reclamos a los *ismos* de la época. Intérprete de un solipsismo que se corresponde con las crisis espirituales contemporáneas (nació cuatro años antes que Pirandello), situable en el gran surco del decadentismo (pero nadie más lejano que él de D'Annunzio, también nacido en el 63), autor de una poesía nutrida por innúmeras corrientes culturales, Cavafy alcanzó la soledad del genio, irrefrable a módulos distintos del propio. Conquistó esta condición absoluta mediante una escabrosa, huraña, sombría y mortificante fidelidad a sus "voces" secretas. Y se diría que aun los aspectos malditos, las turbulencias de un temple sexual y pasional que la conciencia común rechaza, encuentran en esta fidelidad una sorprendente redención: incluso más allá de la catarsis siempre lograda por el arte existe aquí una ejemplar, emocionante moralidad.