

LOS MITOS CLÁSICOS EN LA POESÍA ESPAÑOLA ÚLTIMA (1970-1995)*

JUAN LUIS ARCAZ POZO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
arcaz@eucmax.sim.ucm.es

This article examines the presence of classical mythology in the work of several Spanish poets writing in recent decades.

El presente artículo estudia la presencia de los mitos clásicos en algunos de los principales representantes de la poesía española de finales del siglo XX.

1. LA POESÍA ESPAÑOLA ÚLTIMA: DELIMITACIÓN DE LA GENERACIÓN POSTNOVÍSIMA Y ESTÉTICA DE LA NUEVA POESÍA ESPAÑOLA.

Si en el caso de la generación de poetas denominada generación del 70, del lenguaje o de poetas "novísimos", ha habido entre la crítica un cierto consenso general a la hora de hablar de grupo más o menos compacto movido por, también, un ideario estético más o menos compartido -a pesar de los diversos momentos por los que ha pasado la estética novísima imperante durante los últimos años de la década de los sesenta y prácticamente toda la de los 70 y a pesar de las diferencias existentes entre los diversos poetas novísimos, tanto los que originariamente fueron considerados así, como los que después se sumaron a tal estética-, sin embargo en el caso de la que ahora algunos¹ han venido en

* Este trabajo reproduce casi en su totalidad el texto de una conferencia que se pronunció en el VIII Coloquio Internacional sobre las influencias de la mitología clásica en la literatura española e iberoamericana del siglo XX, celebrado en Madrid (marzo de 1997) bajo el patrocinio de la UNED. Asimismo, el marco cronológico que se detalla es meramente orientativo y sólo a efectos de operatividad, ya que se alude a algunos libros publicados después de 1995. Los autores mencionados sólo son una muestra selectiva de los muchos poetas que podrían haber sido incluidos en este trabajo, en tanto que la generación postnovísima está todavía por cerrarse.

¹El primero en así hacerlo fue Luis Antonio de Villena, quien antologó hacia mediados de los ochenta a una docena de poetas -Julio Llamazares, José Gutiérrez, Miguel Mas, Julia Castillo, Luis

llamar generación de los “postnovísimos” las opiniones sobre su entidad como generación, y los límites para considerar a unos poetas postnovísimos y a otros no, están todavía poco definidas.

Sí es cierto que la poesía escrita desde el año ochenta, y también desde la segunda mitad de la década de los setenta, supone una clara discontinuidad con respecto a la poesía que había imperado hasta ese momento. Pero esto no quiere decir que la nueva poesía escrita en los últimos dieciséis años haya surgido como contestación y ruptura a la etapa precedente, tal y como la poesía novísima había hecho, por su lado, con respecto a la poesía practicada durante la generación anterior. Los críticos coinciden en señalar que la aparición de la nueva poesía se ha producido sin ningún tipo de sobresalto poético que permita hablar de una ruptura tajante en relación a la estética precedente. El relevo generacional se ha efectuado desde la más absoluta serenidad poética por dos motivos muy concretos: en primer lugar, porque la estética novísima se ha extinguido por sí sola y, después, porque en buena medida los nuevos poetas han llevado adelante, tomándolos incluso como modelo, los programas poéticos de poetas que, coetáneos de los novísimos, habían quedado sin embargo ocultos por la estética dominante del grupo generacional de los setenta. Hay, pues, que hablar de un cierto continuismo que, por otro lado, no se ha limitado exclusivamente a seguir miméticamente a esos otros poetas de los años setenta, sino que ha impulsado su estética ayudado de una serie de nuevos condicionantes poéticos que, eso sí, comparten en mayor o menor medida buena parte de los poetas que puedan alinearse en torno a este grupo generacional de final de siglo.

Sí, como he dicho antes, los novísimos participaban, aunque sin contar con un manifiesto poético determinado, de una estética común, la poesía española última se caracteriza precisamente por lo contrario, por la inexistencia de una estética de la que participen todos en mayor o menor medida. Esto, sin embargo, no es óbice para que se puedan observar algunos rasgos comunes de los que participa cada una de las tendencias más cultivadas por la poesía española de fin de siglo y que es lo que permite, desde este cambio de perspectiva frente al hecho poético, hablar de un grupo generacional, sea cual sea el nombre que pueda dársele: “postnovísimos”, “generación de los ochenta” o “de fin de siglo”. En líneas generales, esos rasgos comunes compartidos por las diferentes corrientes poéticas seguidas por la actual poesía española son, entre otros², el cultivo de una poesía eminentemente urbana,

García Montero, Blanca Andreu, Felipe Benítez Reyes, Illán Paesa, Ángel Muñoz Petisme, Rafael Rosado, Jorge Reichmann y Leopoldo Alas- bajo tal calificación en Villena (1986).

²Véase Villena (1986: 9-32 y 1992a: 23-24), Siles (1991: 141-167, esp. 156-167), García Martín (1992) y, más recientemente, García-Posada (1996: 15-16).

realista y de carácter narrativo, ficcionalización del yo poético, ironía y desencanto, recuperación de las formas métricas clásicas, relectura de la tradición literaria anterior que ahora va a tener como modelos literarios especialmente las generaciones del 98 (y muy en concreto el Manuel Machado de *El mal poema*), del 27, del 50 (en especial, Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines y Ángel González) o de algunos poetas de postguerra (como José Hierro) o marcadamente seguidores de la poesía social (como Blas de Otero).

De entre todos estos factores que pueden caracterizar la poesía española última, sin duda es el de la actitud ante la tradición anterior lo que más diferencias va a marcar entre la nueva estética de los ochenta y la practicada por los novísimos³. Si la de estos últimos (y en parte también la de otros poetas de la década ajenos al movimiento novísimo) estaba caracterizada por una clara tendencia al empleo de elementos culturalistas tomados esencialmente, aunque no sólo (recordemos la época veneciana de los primeros momentos de la poesía novísima), del mundo grecolatino, la estética de los postnovísimos lo estará por el paulatino abandono de los referentes clásicos en beneficio de otros elementos más afines a la nueva sensibilidad “lejos del intelectualismo frío o del culturalismo exhibidor” que permitan al poeta conmover al lector, porque, “el poeta -como el lector- es un *hombre normal*, de todos los días”⁴. Y tales referentes los encontrarán en la tradición anterior a la que ahora miran los nuevos poetas, más cercana en el tiempo y en sus intereses: por un lado la generación del 50 y, por otro, los poetas de la generación anterior que habían abandonado poco a poco -aunque nunca lo harán por completo- su anterior etapa culturalista en pro de una poesía de la experiencia (un caso conspicuo es el de Luis Alberto de Cuenca con su libro *La caja de plata* -1985-, si bien en su último poemario, *Por fuertes y fronteras* -1996- la tradición grecolatina está de nuevo presente) o que no habían participado de la estética novísima, como Juan Luis Panero, Jon Juaristi o Abelardo Linares, por citar algunos nombres.

Con todo, el abandono del mundo grecolatino en la poesía española última no es en modo alguno absoluto⁵, porque a pesar de que se toman nuevos

³Sobre la actitud de los nuevos poetas ante la tradición anterior (o, de una manera más general, ante la Tradición Clásica, en su sentido más amplio), véase Villena (1992a: 9-34).

⁴Cf. Villena (1992a: 24).

⁵Basta, p.e., echar un vistazo a los títulos de algunos poemarios publicados a partir de los ochenta para darnos cuenta de hasta qué punto, aunque sólo sea nominalmente, la mitología clásica está presente en la poesía actual: *Mnemosine* (Rialp, Madrid, 1981) de Dionisia García; *Fábula de Faetonte* (Hiperión, Madrid, 1982) de Luis Martínez de Merlo; *Dióscuros* (Jarazmín, Valencia, 1982) de Ana Rossetti; *Así nació Tiresias* (Ayuso, Madrid, 1983) de José Carlón; *Europa* -con sucesivas ampliaciones que llegan hasta 1990- (Cróton, Madrid, 1983) de Julio Martínez Mesanza; *Las bacantes* (Catoblepas, Madrid, 1984) de Mercedes Escolano; *Orphénica lyra* (Alcalá de Henares, 1984) de Luis Martínez de Merlo; *El jardín de las Hespérides* (Torremozas, Madrid, 1984) de Encarna Pisonero; *El libro de la esfinge* (Caffarena, Málaga, 1985) de Fernando de Villena; *Narcisia* (Taifa,

modelos literarios, como en todo cambio generacional, lo que se impone es una nueva lectura de la tradición anterior que, en el caso de la nueva poesía, pretende despojar al mundo clásico de la imagen que había adoptado en su paso por la poesía de los novísimos. Si ahora la poesía de fin de siglo está marcada, entre otras cosas, por un interés del poeta por llegar fácilmente al lector (porque, como señala Luis García Montero [1992: 18], se trata de hacer “una poesía que le sea útil al lector”) y ello se consigue a través de un poema claro, expresión de lo cotidiano, reflejo de la experiencia del poeta y capaz de emocionar, es lógico que en buena medida se evite la fría referencia culturalista. En esto, señala J. Siles (1991: 156), “también... se produce una distinción muy clara y una diferencia sustancial con respecto a lo que fue la práctica novísima del culturalismo: en aquél las citas actuaban -como la tradición greco-latina y el uso de la mitología como sistema referencial en la poesía del Renacimiento y del Barroco- como signo de élite y como marca de autoridad para prestigiar, desde la misma tradición, el texto y el discurso; ahora, en cambio, siguiendo el ejemplo de González con respecto a Vallejo o de Biedma con respecto a Neruda o a un libro de Muñoz Alonso, la cita no se destextualiza, pero tampoco se intertextualiza, sino que se contextualiza en la concreta circunstancia del autor, a la que el lector, con su complicidad, le da su aquiescencia”.

Veremos, en efecto, cómo los poetas postnovísimos -incluso aquéllos menos sospechosos a lo largo de su trayectoria poética de ser proclives al uso de elementos tomados del mundo grecolatino- van a hacer uso de los mitos antiguos amoldándolos a los nuevos condicionantes de la poesía de fin de siglo y también, claro está, a los presupuestos estéticos de la corriente poética en que se inserte cada poeta.

2. EL PUENTE ENTRE LOS NOVÍSIMOS Y LA GENERACIÓN DE LOS OCHENTA: OTROS POETAS DE LOS AÑOS SETENTA.

Ya hemos señalado antes que hay una serie de poetas que generacionalmente pertenecen a la década de los setenta pero que no participan de la estética novísima y que, en cierta medida, su quehacer poético se vio eclipsado por la nueva poesía en ciernes y que algunos de ellos fueron luego, de

Barcelona, 1986) de Juana Castro; *Ilión, Ilión o Troya irresurgente* (1986) de Domingo-Luis Hernández; *La manzana de Tántalo* (Diputación Provincial, Málaga, 1986) de Francisco Ruiz Noguera; *La tristeza de Orfeo* (Ánade, Granada, 1986) de Fernando de Villena; *La casa de las sirenas* (Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1990) de José M^a Algaba; *Centauro* (Torremozas, Madrid, 1990) de Julia Ochoa; o *La trenza de Afrodita* (Diputación de Álava, Vitoria, 1996) de Luis Berasategui.

hecho, punto de referencia para buena parte de los postnovísimos. En ellos, dijimos también, todavía el mundo clásico, como un ingrediente más del culturalismo de la poesía de esa década, estaba todavía en cierta boga. De los poetas del primer lustro de los años setenta destacan los nombres de Aníbal Núñez (cuya obra poética ha sido publicada póstumamente en fecha reciente y en ella puede apreciarse la clara influencia que en este poeta salmantino ejerció el mundo clásico⁶), Clara Janés -que junto a Aníbal Núñez tuvo unos primeros momentos muy cercanos a la poesía novísima-, Lázaro Santana (poeta en el que también son bien visibles los ecos de la tradición grecolatina clásica), José Infante, Justo Jorge Padrón, Miguel D'Ors, Carlos Clementson, Antonio Enrique, César Antonio Molina, Ramón Irigoyen (poeta también claramente imbuido de clasicismo), José Antonio Ramírez Lozano y Álvaro Salvador (miembro destacado, junto a Javier Egea y Luis García Montero, del grupo poético granadino de "la otra sentimentalidad").

De todos ellos, aparte de las claras muestras de pervivencia de lo clásico que pueden apreciarse en la obra de autores profesionalmente cercanos al mundo grecolatino como son Aníbal Núñez y Ramón Irigoyen o simplemente próximos en sensibilidad a ciertos poetas antiguos, como Lázaro Santana en relación a Catulo⁷, querriamos fijar nuestra atención en la obra de Carlos Clementson (Córdoba, 1944), poeta en el que el mundo clásico, y muy concretamente la mitología grecolatina, está ampliamente documentada desde sus primeras entregas poéticas (como es el caso de su libro *Los argonautas y otros poemas* -Universidad de Córdoba, Córdoba, 1975-) hasta las más recientes (como tal es el caso, p.e., de *El fervor y la ceniza* -Diputación de Córdoba, Córdoba, 1982- o *Archipiélagos* -Universidad Popular, San Sebastián de los Reyes, 1995-)⁸. La poesía de Clementson, como la ha definido Pedro Roso (1981; 1984: 47-49), se caracteriza por "su preferencia por el verso y poema largos, su deslumbramiento ante la belleza sensorial, su interés casi obsesivo por la imagen, y ese fervor por la palabra brillante que hacen del suyo un discurso presidido por una innegable voluntad de estilo, una poesía en la que el lenguaje adquiere un protagonismo fundamental" (Roso, 1984: 47). Asimismo, es una constante en la poesía de Clementson el simbolismo que encierra el mar por oposición a la tierra, pues lo primero es sinónimo de la vida que el poeta imagina y se convierte en imagen de un paraíso perdido, mientras que lo segundo es la realidad mediata que se siente como hostil y enemiga. Así, las referencias al mar se convierten en anhelo y búsqueda de la felicidad que el

⁶Cf. Núñez (1995). Véase la reseña crítica de Cristóbal (1995) en la que se indican los pasajes de inspiración clásica que pueden leerse en la obra de Aníbal Núñez.

⁷Como ha puesto de manifiesto recientemente Pérez García (1996: 99-113, esp. 110-112).

⁸Debo a Rafael Herrera la gentileza de haber hecho llegar a mis manos estos dos poemarios de Carlos Clementson.

poeta desea, y sólo el amor puede conseguir tender un puente entre esas dos realidades antagónicas en que se mueve el autor. De esta forma, la poesía de Clementson es siempre autobiográfica, aunque su experiencia personal se ve transcendida, a medida que avanza el poema, por la experiencia poética y es la palabra, como señala Roso, la que “se convierte en verdadero protagonista de su escritura” (Roso, 1984: 49). Esta constante puede apreciarse en toda su obra a través de continuas referencias a elementos de la antigüedad clásica que encierran la idea del mundo mediterráneo bañado por un sol apacible y eterno que ansía el poeta, como claramente demuestra, pongamos por caso, el poema “Claridades del Egeo” de *Archipiélagos*, donde se nos revela a las claras que ese mar que Clementson anhela, ese mundo apacible representado por el simbolismo marino, se encuentra en el pasado clásico:

Empapado de azul está el recuerdo,
de un azul sin edad, como este mar,
que es igual que mi mar, y cuyas olas
con remoto rumor sobre otras playas
me entonaron los ritmos que aquí os cuento.

Hijo soy de esta luz y de estos cielos.

Asimismo, en el excelente poema titulado “Los argonautas” pueden apreciarse estas mismas características y en él Clementson hace suyo el sentir de los marineros de la nave Argo y supone la travesía de la expedición como un largo peregrinar por un mar sin límites, antitético del mar costero y cercano al que él aspira (“Este mar no es el nuestro... / Este es un mar ajeno, ámbito poderoso / sin término o principio”). La sensación de hastío y desesperanza que rezuma el poema está en consonancia con la realidad que rodea y siente el poeta: la soledad que supone la travesía por la vida y el rumbo incierto con el que por ella caminamos (“...Mantenemos un rumbo / incierto hacia la nada cuya sola certeza / es que nunca termina...”) es pareja a la que los expedicionarios sienten frente a un mar sin límites, lejos de los suyos (del amor de sus esposas, de sus padres), que no invita a otra cosa sino a la meditación sobre la muerte, como queda constancia en los versos finales de la composición:

Bogamos en silencio con los labios sellados
por la salmuera acerba y el ácido del tiempo
sobre un agua desierta, pugnando con el remo
la obstinada costumbre del mar siempre empezándose
tras sus últimas olas, en vano, como un rito
o una extraña condena. Mantenemos un rumbo
incierto hacia la nada cuya sola certeza

es que nunca termina. Quizá el destino es ciego
y nadie nos contemple desde su alto vacío.

Y sin embargo dioses, o una sombra de dioses,
allá al fondo reflejan idéntica sonrisa
bajo las mismas aguas, equívocas estelas
sin retorno posible.

A veces,
un pensamiento o pájaro anida en el silencio
y entonces meditamos si acaso no sería
mejor cerrar los ojos, dejar caer los remos
y morir para siempre, si es que aún no estamos muertos
y el mar tan sólo sabe tan piadosa noticia.

Otras presencias de la mitología clásica en la poesía de Clementson denotan la pregnancia de los relatos antiguos, y en general de toda la cultura grecolatina, en la estética de este poeta cordobés que en su trayectoria literaria ha ido incorporando cada vez más esos elementos clásicos que en su primera poesía aparecían sólo esporádicamente. Así es *El fervor y la ceniza* un libro en el que, ya de forma definitiva, se alían o se confunden en uno solo la vivencia personal y la meditación lírica sobre el pasado antiguo, mundo que le sirve a Clementson para construir, como él mismo señala en el prólogo a esta obra, “unos poemas que nos hablan de una más rica experiencia anterior, ennoblecida tal vez por el recuerdo, prestigiada por un halo sobredorado de otro tiempo” (Clementson, 1982: 9). Así son continuas las referencias a ese pasado que anhela el poeta en textos como “Ítaca del recuerdo”, un poema que evoca la infancia de Ulises en una isla, la de Ítaca, que es descrita con los tintes de la Arcadia perdida y por la que se ve pasar la vida del héroe y su juventud que se escapa con el discurrir del tiempo. O ya más recientemente en *Archipiélagos* en textos como “El viajero”, poema que recrea el regreso de Ulises a su tierra y evoca el desencanto del héroe que vuelve y que nadie reconoce, víctima a la vez de su propia aventura y del paso del tiempo. En él juega Clementson con elementos muy concretos del mito antiguo, además de las evidentes alusiones a episodios determinados del relato (las Sirenas o los Cíclopes), como son el hecho de que el perro de Ulises fuera el primero en reconocerlo al llegar a Ítaca o que el héroe inventara para sí el sobrenombre de Nadie: curiosamente en este nombre estribará la paradoja de su destino, ya que no es reconocido porque no es Nadie:

Ha venido esta noche.
El perro había ladrado por un rato en la sombra,
y luego extrañamente se calló en el silencio.

Pobre y casi desnudo, el mar había labrado
hondos surcos de tiempo sobre su enjuto rostro
de marino o pastor, quemado por los soles,
y dejado en sus párpados un rojor de salitre.

Nadie le conocía. Quizá estuviera loco.
En su delirio hablaba de sirenas y monstruos
de un solo ojo enorme, de héroes y de naufragios,
de aventuras horribles en las que él tuvo parte.

Decía que en un tiempo él fue rey de esta isla.
Aquí ni a los más viejos les sonaba su nombre.
Quizá no fuera *nadie*:
el viento que del mar sopla en las largas noches.
Se ha vuelto con las sombras.

O por último, entre otras muchas referencias clásicas (ya sean de tipo geográfico ya breves menciones de dioses y héroes mitológicos o autores antiguos), este otro poema titulado "Dafne", y recogido también en *Archipiélagos*, en el que el poeta trasciende el contenido narrativo del mito y fija su mirada lírica en un hecho que asimismo trasciende la metamorfosis física de Dafne en laurel, pues ya convertida en árbol puede todavía el amante Apolo intentar alcanzar lo que de humano le queda a la ninfa tan sólo por un instante: su virgen y aún rojo y palpitante corazón fatigado por la huida:

Contempla cómo late, tras tan larga carrera,
su blando pecho esquivo
antes de hacerse inmóvil perfume perdurable...

Amante, estás a tiempo. Es tu ocasión postrera:
a este laurel que -exhausto- detiénese un instante
aún le palpita virgen y rojo el corazón.

Por su lado, en Álvaro Salvador (Granada, 1950), un poeta cuya obra tiene un amplio trasfondo metapoético y está teñida, como añadidura a la mirada que tiende a los poetas del 50, de un hondo contenido social heredado de mayo del 68, podemos también entrever algún que otro guiño a los mitos clásicos. Así ocurre en su libro *Los Cantos de Ilíberis* (El Olivo, Jaén, 1976) donde, después de una poesía de neta rebeldía representada por el poemario *La mala crianza* (Caffarena, Málaga, 1974), Salvador esboza una poética muy elaborada sobre el modelo de Ezra Pound y cargada de numerosos elementos culturalistas (cf. Rodríguez, 1980: 15-25, esp. 23). En esta línea van los poemas que tienen como telón de fondo las figuras míticas de Roldán y Ulises, héroe este último que

vuelve a ser motivo de cita, a modo de *exemplum*, en un poema de corte erótico, "Cherchez la femme", incluido en su libro *Las cortezas del fruto* (Ayuso, Madrid, 1980). Aquí, el mito odiseico -en concreto, el consabido episodio de Ulises y el canto de las Sirenas- le sirve a Salvador para desarrollar una de sus constantes poéticas, el amor erótico, en el sentido de que nada, como a Ulises, nos debe desviar de nuestro único y verdadero destino o que un cuerpo vale más que mil palabras:

No penséis en la ausencia
en el espacio blanco:
el aire
tan sólo transmisor tan sólo nube
oculta malla que responde al nombre
de las cosas.

Pensad en la cautela de Odiseo
desde el mástil central en que os hallais sujetos
ya que sus cantos (los cantos de esas voces)
son vuestros propios cantos
contra vosotros mismos destinados.
Pensad que en vuestro lecho
desprovisto de nombres y sonidos
ha de haber siempre una mujer desnuda.

Y así quizás os baste
habreis de hallar así la fuerza oculta
de un discurso vacío,
ausente de palabras y de historia.

Ahora bien, si en algunos de los poetas no novísimos que publican sus primeras obras en los primeros años de la década de los setenta todavía se aprecian numerosos ecos culturalistas compartidos con la estética imperante, los que se dan a conocer en la segunda mitad de los setenta, aun sin afán rupturista, van a dejar prácticamente a un lado todo el aparato erudito y clasicista de los poetas precedentes en beneficio de una poesía de tono neorromántico y más intimista. Así sucederá con poetas como Alejandro Duque Amusco (Sevilla, 1949), Francisco Bejarano (Jerez de la Frontera, 1945) y Abelardo Linares (Sevilla, 1952), autores todos cuyas primeras obras muestran los estertores finales de la estética novísima que se desmorona y que ellos mismos abandonarán para abrazar el nuevo romanticismo: así Duque Amusco con *El sol en Sagitario* (Ámbito Literario, Barcelona, 1978), Bejarano

con *Recinto murado* (Calle del Aire, Sevilla, 1981)⁹ y Linares con *Mitos* (Calle del Aire, Sevilla, 1979).

Es precisamente Abelardo Linares, que tanto influjo tendrá en algunos poetas de la generación de los ochenta, un autor que inicia su carrera poética con una obra dedicada casi con exclusividad a los mitos clásicos, pues, además de otras referencias aisladas al mundo antiguo incluidas en el poemario, la tercera parte del libro, titulada "Mitológica", está dedicada por entero a la mitología grecolatina. Esta sección -abierta con una cita de Cavafis, uno de los poetas griegos que ejercerán gran influencia a finales de esta década de los setenta sobre buena parte de poetas tanto novísimos como no novísimos (lo que, como señala Luis Antonio de Villena, permitirá a Juan Goytisolo hablar socarronamente de "los cien mil hijos de Cavafis" en referencia a los poetas de esta época imbuidos de un marcado cavafianismo [cf. Villena, 1992a: 18-19 y n. 5])- se compone de catorce poemas cuyo asunto, si no es en su totalidad mitológico, sí remite claramente al mundo clásico. En concreto, los poemas de asunto mítico (todos ellos netamente narrativos, de corte modernista y variedad métrica¹⁰, y sin atisbo de tratamiento irónico o descontextualizador -sólo una constante fusión mítica entre el poeta y el personaje mítico aludido es la característica más destacada-) son los titulados: "Hastío" (en el que se hace alusión al jabalí de Calidón), "Larga orilla" (variación sobre un texto citado del canto XI de la *Odisea*), "Ajax Oileo", "Dionisos", "Diana sorprendida sobre un fauno" (a propósito de un cuadro del pintor Van Dyck), "Orfeo", "Tántalo", "Loto. Leteo" (sobre los condenados en los infiernos) y "Hécate".

El carácter narrativo de los poemas de Linares puede verse claramente en el poema "Orfeo" que recoge el episodio del descenso de éste a los infiernos para rescatar a Eurídice y que nos muestra cómo el poeta -que asume, fusionándose míticamente, la personalidad de Orfeo- explica o intenta explicar los motivos que lo llevaron a volver la vista atrás para ver si le seguía su esposa y presenta la curiosa divergencia con respecto a la tradición de que él mismo es el que pide para sí, en pago a su estupidez, ser despedazado por las bacantes. A pesar de ese tono narrativo generalizado, en ocasiones, en tanto el poeta asume el papel de protagonista del poema, afloran en éste pensamientos enteramente

⁹Cf. Benítez Reyes (1992: 170-172, esp. 172): "Por lo demás, el libro [*Recinto murado*] registra una faceta culturalista con la que F. B. rinde cuentas a uno de los rasgos más definitorios de la poesía de su generación. Se trata, con todo, de un culturalismo que no consiente lo suntuario ni la ironía, sino que, más elementalmente, se basa en la expresión de una experiencia engarzada emocionalmente a un dato cultural".

¹⁰Cf. Martín (1992: 172-173): "La huella modernista, patente, por otro lado, en la variedad métrica del libro, se manifiesta sobre todo en los poemas mitológicos de la sección central, algunos -el caso de 'Diana sorprendida por un fauno'- de una perfección casi parnasiana que, sin embargo, no suena a anacronismo ni a pastiche".

subjetivos que el autor introduce y que no parecen manifestaciones directas del personaje ante los sucesos que le acaecen, sino reflexiones que el poeta/autor tiene a partir de esos sucesos que le ocurren al personaje cuya identidad ha tomado, es decir, que no es el personaje quien los medita y los expresa, sino el poeta que ha asumido atemporalmente el papel de personaje y se identifica con la experiencia del protagonista. Así ocurre al comienzo del poema cuando, hablando Orfeo de su bajada al Hades, señala por qué no se arredró ante tal empresa:

Por celeste favor penetré al Hades.
Y no temió mi afán al Can Cerbero
con su triple cabeza babeante,
ni se agostó mi ánimo a la vista
de aquellos que murieron y allá moran
con el rostro borrado y en zozobra.
Porque nada es la sombra de la muerte,
su presencia terrible, si en el pecho
alienta confiada la esperanza
de arrebatarse todo lo que amamos.
Era mi amor quien me lanzaba a Eurídice.

Y así volvemos a verlo, aunque ya estas palabras surgen de la entera fusión del poeta con el personaje mítico y de ellas no se extrae la idea de reflexión atribuible únicamente al poeta, cuando Orfeo intenta justificar el descuido de haber vuelto la vista hacia Eurídice que lo seguía:

Cerca ya de las puertas, la mirada
volví inconsciente atrás, tal si quisiera
en un punto acordar aquella dicha
con el vasto recinto de la muerte,
para mejor gozar de mi victoria.
O acaso es que yo quise en el instante
mismo de mi triunfo, confirmarme
en mi poder negando todo límite
y toda prohibición. Envanecido
de alcanzar lo que sólo dioses logran,
no creí suficiente recompensa
rescatar a lo amado, aún faltaba
que mis ojos felices contemplasen
ese oscuro dominio.

El final del poema, como dijimos, es también sorpresivo en cuanto a la muerte de Orfeo; sabemos, sí, que muere a manos de las bacantes, pero no que él mismo lo pidiera. De nuevo, el poeta interviene en el decurso de los

acontecimientos y hace que el personaje prácticamente se suicide por el error cometido: es el poeta el que hace morir a Orfeo porque hace pensar a Orfeo lo mezquino de sus actos, la vanidad que sintió al creerse vencedor ante la muerte:

Fue un instante. Las sombras me envolvieron.
Todo giraba, todo. Sentí a Eurídice
alejarse de mí y había espanto
y reproche en su rostro adivinado.
Quise en vano alcanzarla. En vano quise
llamarla con mi voz. Todo giraba.
Era la sombra un muro inexpugnable.

Como en sueños volví a la luz del día.
Bacantes, devoradme. Muera Orfeo.

Otros poetas que comienzan a publicar sus poemas a finales de la década de los setenta son los andaluces Javier Salvago (Paradas, Sevilla, 1950) y Fernando Ortiz (Sevilla, 1947) y el asturiano Víctor Botas (Oviedo, 1945-1994), poetas los tres unidos por el denominador común, aunque pertenecen a poéticas bien diferenciadas, del carácter irónico y desencantado de su obra. Salvago, cuya poesía ha adoptado un tono peculiar muy próximo al prosaísmo de Manuel Machado y de Jaime Gil de Biedma, cultiva una estética, tanto por su forma como por su contenido, encaminada a hacer de la poesía algo normal, al margen de idealizaciones, de ahí que sus poemas tengan frecuentemente un carácter autobiográfico y se refieran a situaciones cotidianas sobre las que el poeta ironiza con cierto desencanto hacia la vida (cf. Lamillar, 1992: 178-180). Pese a ello, si bien en su obra anterior no cabía, por contraposición a los poetas de su época, el elemento culturalista, la última entrega poética del escritor sevillano rinde, desde el título mismo, un completo homenaje al mito del héroe de Ítaca: su *Ulises* (Pre-Textos, Valencia, 1996) se conforma como una metáfora del viaje legendario en la que la propia vida del poeta es su odisea particular y en la que su memoria es la que da cuenta, a través de todas las composiciones que enmarcan el poema central titulado como el mismo libro -“Ulises”-, del vacío errar por y de los años¹¹.

Víctor Botas es también, desde otra perspectiva poética, un poeta de la ironía en el que el peso de la tradición clásica grecolatina es enorme y ésta se encuentra presente en mayor o menor grado en toda su producción: desde *Las cosas que me acechan* (1979), su primer libro publicado, hasta *Retórica* (1992), la

¹¹Sobre la recreación del mito de Ulises en este libro de Salvago y, más en concreto, en el poema homónimo incluido en él, véase Arcaz (1999).

penúltima entrega del poeta asturiano¹². Son, sin embargo, sus libros *Prosopeon* (1980), *Segunda mano* (1982) e *Historia antigua* (1987) los poemarios en los que mejor puede apreciarse la presencia de esa tradición y, asimismo, los que mejor evidencian la evolución de la perspectiva de Botas sobre los grandes temas clásicos. Dicha evolución va desde el homenaje literal y literario a diversos autores antiguos (Safo, Calímaco, Catulo, Horacio, Marcial o Petronio¹³) que puede verse en *Segunda mano* (libro que es una especie de antología de aquellos textos de esos autores que han deslumbrado de alguna forma a Botas, aunque no se trata de traducciones al uso, sino de versiones más o menos parafrásticas) a la parodia y la crítica irónica y despiadada de algunos mitos y hechos de la Historia antigua de Grecia y Roma que se aprecia en *Aguas mayores y menores* y, sobre todo, en *Historia antigua* y en *Retórica*. Un ejemplo, no circunscrito al mito clásico pero sí relacionado con un poeta latino, de cómo la visión irónica y crítica de Botas evoluciona con respecto a la tradición precedente, son las distintas versiones que nos ofrece sobre el tema del *carpe diem* horaciano en sendos poemas incluidos, el primero, en *Segunda mano* y, el segundo, en *Historia antigua*. Así versiona la oda I 11 de Horacio en el primer texto (“*Carpe diem*”):

Nunca trates, Leuconoe (sacrílego es saberlo)
de averiguar el fin que nos tienen los dioses
reservado, ni sondees las cifras babilonias.
¡Cuánto mejor será pechar con todo lo que vaya
a ocurrir! Ya sea o no este invierno que al Tirreno
bate contra las costas, el último que Júpiter
te deje, has de saber estar; bebe tus vinos
y modera esas largas esperanzas, ya que la
vida es corta. Mientras aquí charlamos vuela el tiempo,
envidioso. Así que atrapa el día y no te fíes
ni un pelo del que viene.

Y así la glosa en el segundo (“Horacio I, XI [glosa]”):

No es solución, amigo Horacio, eso
(tan sobadito ya) del *carpe diem*,
y después que te quiten
lo bailao. Créeme, no es una
solución.

¹²Su obra completa puede encontrarse en Botas (1994) y (1999), edición esta última que incluye el libro póstumo *Las rosas de Babilonia*.

¹³Recientemente, Rosario Cortés Tovar ha tratado la presencia de Marcial en la obra de Botas en una comunicación presentada al Simposio sobre *El papel de las Humanidades Clásicas en el mundo actual* (Madrid, Facultad de Filología, 10-12 de febrero de 1997) y titulada “El epigrama en la obra poética de Víctor Botas (1945-1994)”, cuyo texto publicó con posterioridad en Cortés Tovar (1998). Sobre la presencia de Catulo en Botas, véase Pérez García (1998: 101 y 109-110).

A no ser, por supuesto, que se trate
tan sólo de olvidarse de ese ciego
futuro que ahí está,
esperando a la vuelta de la esquina.

Ésta es, en general, la actitud crítica que Botas adopta en relación a algunos de los mitos o personajes míticos traídos a colación en sus poemas, aunque la degradación por vía de la ironía de tales héroes se produce en mayor medida cuando se utiliza el mito como reflejo de alguna circunstancia personal del poeta y, muy especialmente, cuando se trata el tema del amor. Así, determinados relatos mitológicos en que este tema es el motivo central son de ordinario reducidos a una historia de amor cualquiera y pierden el *páthos* que podría verse en ellos porque el poeta, en un moderno intento de racionalización, los convierte en vulgares anécdotas amorosas que tienen un desenlace movido también por vulgares hechos corrientes. Un caso conspicuo de flagrante descrédito de los personajes del mito clásico lo tenemos en el poema "Teseo" incluido en *Historia antigua*. En él Botas intenta justificar, desde su perspectiva, los motivos del abandono de Ariadna en Naxos exculpando al héroe ateniense de haberla dejado allí dormida. Subyace en el poema una cierta crítica misógina visible tanto en las causas que Botas da como justificantes del abandono por parte de Teseo como en la relación final de Ariadna con Baco; Botas viene a decir que no es extraño que Teseo la dejara en la isla (pues en el amor no cabe el agradecimiento perpetuo y, además, seguro que Ariadna era una repelente sabihonda) y que su boda con Baco era la reacción lógica de una mujer despechada que consintió unirse al dios por celos vengativos. Además, concluye el poeta, lo más seguro es que esta unión con el borracho Baco se produjera más por venganza que por interés (con lo que se critica de nuevo la codicia femenina), pues todavía el dios no había sido acogido como tal en el Olimpo. Oigámoslo en palabras de Botas:

Si Teseo llevó consigo a Ariadna
por el mar como vino (ya no sé
si la frase es de Sciascia o es del bueno
de Homero) solamente
por gratitud, no es raro
que la dejara así, echando un sueño,
en las rubias arenas de la isla de Naxos.
No es raro, no: Teseo
tenía que escapar de aquella cárcel
del agradecimiento -al amor, *mes amis*, no le es posible
vivir agradeciendo ni obligado
a piedad.
Claro que cabe

también que resultara
Ariadna una sabihonda de esas que
cualquiera las aguanta (hipótesis
igualmente aceptable
y que de sobra explica el abandono).

Lo otro,
lo de liarse Ariadna con Dionisos (seamos
realistas) yo me inclino
a pensar que fue sólo un mero asunto
de vengativos celos de mujer
despechada:

de chica
tan lista como Ariadna (recordemos
ese famoso hilo que a Teseo
sacó del laberinto) no imagino
que pudiera quedarse (y menos luego
de conocer al héroe) contenta
con un pobre borracho medio imbécil,
por muy dios que éste fuera.
(Hay que añadir
aquí otro dato muy a tener en cuenta: que Dionisos aún
no había conseguido ni siquiera
plaza como interino en el Olimpo).

Y otro poema en el que podemos ver una nueva degradación de un personaje de un mito con trasfondo amoroso es el titulado "Padre Apolo" e incluido asimismo en *Historia antigua*. Aquí se vilipendia, como antes se hacía con Dionisos -al que se le venía a considerar un mero borracho que todavía, cuando se unió a Ariadna, no tenía ni siquiera la categoría de dios-, la figura de Apolo, del que se ridiculiza que, a pesar de su naturaleza divina y adivina, no logró seducir a una mujer:

Para ti, pobre imbécil,
tan délfico y profético y tan
vástago de Zeus y qué
sé yo qué
otras cosas; para ti, pobre imbécil,
(insisto: pobre imbécil)
el abrazo de Dafne nunca fue
más que un temblor sombrío de laureles.

Con todo, no obstante esta actitud crítica y desmitificadora, racionalista y descreída que Botas adopta con respecto a los relatos clásicos, en ocasiones el mito es tratado con un absoluto respeto y se nos presenta despojado de

elementos responsivos y ajenos a la tradición. Hay poemas que simplemente recrean situaciones recogidas en las leyendas clásicas sobre las que el poeta ofrece una nueva visión poética, simplificadora en sus detalles más concretos con respecto a la fuente clásica de la que bebe, pero sin permitirse excesivas críticas ni comentarios añadidos, de carácter enteramente narrativo, que pueden servirle en determinados casos como un molde del que su propia experiencia vital se convierte en trasunto. Un buen ejemplo de uso del mito sin otra derivación exegética -aunque de él se deduce un sentimiento poético solamente insinuado- es el poema titulado “Héctor y Aquiles” que recrea la lucha singular entre estos dos héroes que culminará con la muerte del troyano, según nos los refiere Homero en *Ilíada* XXII 248-366. Botas, que elimina o cambia algunos elementos del relato clásico en una actitud claramente sintetizadora (p.e., no nos señala que Atenea adopta la apariencia de Deífobo y engaña a Héctor o que el troyano muere por herida de lanza, no de espada), nos dibuja el ambiente previo entre las tropas antes de salir al campo de batalla y el encuentro entre los dos caudillos, la expectación en la llanura que se extiende ante las murallas de Troya y las miradas clavadas en la lucha de ambos guerreros, la muerte de Héctor y el sentimiento de tristeza que tiñe el ambiente tras ser herido. De todo el poema se deduce una sensación de pesar ante el poder sorpresivo de la muerte que nos acecha, más dramática aún cuando su objetivo es alguien joven:

El peligro bien sabe a dónde va, cuando los lleva
por campos de jacinto y caras rotas (las
mismas que reían, entre ritones ebrios y desnudos
y venales abrazos, ayer sin ir más lejos) a los muros
de Ilión. Atrás quedan las naves y sus vientres que, enormes,
serenísimos, cóncavos, ocultan el chasquido de los látigos
sobre combas espaldas doloridas y el hedor de los muertos
galeotes atados a los remos, entre buches de sangre
coagulados. Altas las crines trémulas, se envaran los guerreros
sigilosos. Se deslizan los yelmos por las caras y la
luna final por los escudos. Escrutadores ojos de inquietud
se posan en la tropa, como aves. Aquiles va derecho
hacia Héctor, la víctima: así está decidido por el ciego
Destino. Qué distinto este Aquiles debió ser
de ese rival, vulgar y hasta diría
que un poco aburguesado. En la pálida torre del crepúsculo es posible
ver la testa de Príamo, tan blanca. Pero Aquiles ya va sobre el medroso,
el espantado Héctor. Y su mirada azul hiere los muros. Y
de su valiente espada nacen varias
rosas de sangre joven. Pobre Héctor: le han herido en el cuello
delicado. Helena no sonríe en sus espejos
de obsidiana. El sol ya está en el cielo; indiferente.

Por su lado, en el poema titulado “Roma” e incluido en *Retórica*, Botas se sirve del mito de Apolo y Dafne para construir una historia de amor imposible, en un lugar imposible y con una mujer imposible por no encontrada a la que se bautiza con el nombre de Dafne (que para Botas es la metáfora del amor que él mismo no logra alcanzar¹⁴). Con este poema, además de con otros, el mito entra en la poesía de Botas a formar parte de su cotidianidad y se convierte en un reflejo de las propias experiencias personales hasta el punto de que los propios personajes del mito le sirven al poeta para nombrar a los seres de carne y hueso que le rodean.

Un ejemplo muy concreto de la aplicación a la vida cotidiana del poeta de los personajes legendarios, son dos poemas de *Retórica* en los que los nombres de los Dióscuros, Cástor y Pólux, son utilizados por el poeta para nombrar a sus hijos gemelos, Víctor y Diego, como podemos leer en “Cástor y Pólux” y “Noche de luna llena”. El primero de estos poemas supone el bautizo poético con esos nombres de los niños recién nacidos, un canto a las incomodidades pero también, y eso es lo que se destaca, a la felicidad que se deriva de la paternidad del poeta:

¿Habrás visto jeta semejante,
peor educación: venir así, sin previo
aviso, sin ni siquiera el clásico ¿podríamos
pasar? Nada
de nada: cogen,
se te plantan en casa, en plena
noche (a pares
para mayor escarnio), y ya está: se acabó
la paz.

Berrear, mil veces
se te cagan, rompen
las porcelanas, te
adjudican un mote (valiente
urbanidad la de estos mamarrachos
repelentes, monstruos): *papi, papín, papilla,
papitita, papaco.*

Y tú

¹⁴Véase, p.e., su poema “La venganza” incluido también en *Retórica*, donde de nuevo esa mujer idealizada e imposible de alcanzar es bautizada, entre otros apelativos, con el nombre de Dafne: “Ponerte un nombre: Dafne, Isis, Diosa, / o simplemente Nadie, como Ulises, / Nadie o Nada. O Tal vez. Y convertirte / en sólo una ficción -en nada menos / que una ficción sin muerte-, un alto espectro / que agita su melena, frunce el ceño, / congrega la belleza en esos ojos, / y se escapa de mí como la corza / del cazador, bajo la plata antigua / de la celeste luna de los bosques, / mientras la noche teje delicadas / rosas de sangre que en la sombra abren / sus pétalos, y mueren en tu pelo. / Bien lo sé, es mi destino: urdir fantasmas, / temblorosos perfiles, formas huecas, / curiosos arabescos que aquí dejo / sorprendidos, clavados en la hoja”.

enfebrecido, muerto
 de sueño, con dolores
 de espalda, demacrado,
 terminas
 -¡oh eterno masoquista!
 tan jodido
 y feliz
 como furcia de hotel en noche de congreso.

En el segundo, donde ya se alude a los niños con sus sobrenombres mitológicos, Botas hace una reflexión sobre el paso del tiempo y sobre la muerte a propósito del sentimiento que le produce releer a su "padre" literario Borges ya desaparecido. Esta sensación surgida a partir de una anécdota diaria y literaria le hace dirigir su conciencia lírica hacia sus hijos que ríen en una estancia contigua a la que él ocupa mientras relee a Borges:

Noche de luna llena. Con estas manos
 paso
 las páginas de un libro que me sé
 de memoria:
 Borges
 que me enseñó a escribir (y a quien
 me faltó tiempo para
 traicionar), Borges se pudre
 bajo un árbol rarísimo
 en Ginebra.
 Entre tanto, en el cuarto
 de al lado,
 Cástor y Pólux ríen con la muerte
 (igual que todo el mundo) en los talones.

Pero son muchas otras las referencias que Botas hace al mundo mitológico, desde alusiones breves y nominales a los dioses antiguos (como "De los nombres de Eurídice", "Domingo", "El hombre del saco", "Perdido entre las rosas" de *Historia antigua*; "Retórica" o "La diosa de la guerra" -donde Belona le sirve al poeta para construir una metáfora en la que la mujer amada es comparada a la diosa guerrera romana- de *Retórica*) a la inclusión paródica de algunas aventuras heroicas en el cuerpo de determinados poemas (así en "Vestir al desnudo, consolar..." de *Aguas mayores y menores* -donde se alude irónicamente y con un claro sentido erótico al episodio del arco incluido en la *Odisea*-) o al desarrollo en extenso de un poema a propósito de algún dios del que el poeta ha contemplado una representación escultórica (tal es el caso del texto "Venus" de *Historia antigua*).

Entre los poetas agrupados por la crítica como cultivadores de una estética neopurista o conceptualista emparentada, especialmente, con la poesía de los novísimos Gimferrer y Carnero, es Amparo Amorós (Valencia, ?), además de Andrés Sánchez Robayna y Miguel Martínón, la autora que más nos interesa por su peculiar tratamiento del mito clásico en su primera entrega poética titulada *Ludia* (Rialp, Madrid, 1983), obra que supone un cambio de perspectiva ante las leyendas antiguas por estar ésta elaborada ahora premeditadamente desde una óptica femenina. El propio título de la obra es, como ha señalado John C. Wilcox (1991: 95-113, esp. 96), un “juego” (repárese en la relación entre *Ludia* y el término latino *ludus*) de carácter emocional entre lo lúcido, lo lúdico y lo agónico que pretende indagar en la condición humana postmoderna regida por el azar. Amorós inventa una deidad nueva que denomina *Ludia* (así puede verse en el homónimo poema titulado “*Ludia*”) y que parece identificarse con la diosa Diana por los rasgos que ambas comparten según puede verse en el texto mencionado:

Y tú, *Ludia*, que hostigas la espesura
con tu paso de dardo,
revélame el secreto
de este juego de negras transparencias
que descenden dejando a nuestros pies
lo que nunca de forma estipulada
pudiera sernos dicho.
Y juntos inventemos
las imposibles reglas
de lo que sólo regirá el destino:
la asombrosa ecuación de la altura
de los árboles mismos
y su cima de fronda entrelazada
filtrando los reflejos
de la invisible luz.
Y que sea el azar quien determine
la flecha y el carcaj venturoso
de la hora más bella:
una lúcida muerte
que destelle en la sombra
su certera mirada
como estrella de sonoro diamante
en la desolación de esta noche total.

Es esta divinidad inventada, como señala nuevamente John C. Wilcox (1991: 100), una “diosa nueva y ginocéntrica, que figura la posibilidad de desenredarse de este callejón sin salida en que la cultura *logofalocéntrica* y occidental nos ha

dejado. Y en los poemas de Amparo Amorós, son las mujeres las que nos señalan la pista”. Es decir, que el mito releído adopta una perspectiva tan de nuestros días como es la feminista en tanto ese azar que provoca la relación agónica entre lo lúcido y lo lúdico puede ser de alguna manera dirigido por esa entidad femenina. Así ocurre, p.e., en el poema titulado “Escena de caza”, también analizado por Wilcox (1991: 100-101), en el que se recrea el mito de Dafne a partir del relato ovidiano de *Metamorfosis* (pues es una cita de la epopeya del poeta latino la que abre el poema). El citado crítico supone que Amorós ha subvertido el simbolismo tradicional del mito al fijar su atención no en la sensación de vacío y muerte que subyace al final de la persecución que Dafne sufre por parte de Apolo una vez ha sido convertida en árbol, sino en la sensación de belleza que se deriva de la congelación vegetal de la ninfa que contrasta con la vorágine de la huida y la persecución. Así es como se nos destaca el papel de este personaje femenino del mito en contraposición a la actuación del personaje masculino de Apolo: Dafne, en su metamorfosis final, es belleza, mientras que Febo, en su frenética carrera, es sólo negro azar y confusión. De modo que el poema concluye, tras haberse colocado la autora como testigo ocasional del episodio, con estas palabras:

No podemos detener la belleza
más que un único instante
-piensa. Desciende el arco
que su brazo tensara unos segundos
y devuelve el tapiz al movimiento
asumiendo el peligro de la huida.

Por su lado, la poesía elegíaca contemporánea tiene dos importantes cultivadores en dos poetas afincados en Murcia, en los que el mundo clásico, y por extensión la mitología grecolatina, tiene una fundada y amplia presencia: Eloy Sánchez Rosillo (Murcia, 1948) y Dionisia García (Fuente-Álamo, Albacete, ?). Del primero de ellos vamos a fijar nuestra atención en su última entrega poética titulada *La vida* (Tusquets, Barcelona, 1996), obra en la que Sánchez Rosillo continúa su línea elegíaca, marcada formalmente por una neta tendencia a la expresión clara y sencilla al margen de virtuosismos verbales o métricos, de verso diáfano y cristalino, iniciada muy especialmente a partir de la publicación de *Elegías* (Trieste, Madrid, 1984). *La vida* es un poemario en el que el poeta reflexiona sobre el recuerdo y el paso del tiempo y en el que la vista de Sánchez Rosillo se dirige, con un cierto aire melancólico, hacia vivencias pasadas que le hacen tomar conciencia del envejecimiento y la pérdida de la juventud (así, resultan programáticos los primeros versos del poema inicial titulado “Desde aquí”: “Esta extraña pendiente por la que voy bajando / discurre entre la niebla. Ya no recuerdo bien / si hubo sol matinal en el

ascenso, / ni si era aquella cima en la que luego estuve / el centro mismo de la luz. Ahora / doy pasos con cuidado; todo es aquí confuso. / Me he perdido en el tiempo...”). Que Sánchez Rosillo es un poeta para el que la tradición literaria supone, dentro de su estética particular, una vuelta a los valores tradicionales de la palabra poética es algo que queda patente en las propias manifestaciones recogidas por J.L. García Martín en su antología *Las voces y los ecos* (Júcar, Gijón, 1980, p. 249)¹⁵: “La voz de los poetas es siempre la misma, aunque las modas o la metodología académica intenten demostrar lo contrario (...). El ruiñeñor cantaba de igual forma en la época de Safo, en la de Catulo, en la de Garcilaso, en la de Keats y Hölderlin y en la nuestra. *Et tout le reste est littérature*”. Y fiel a esta concepción de la tradición, Sánchez Rosillo nos ofrece en esta su última entrega una formidable recreación de un episodio de la *Iliada* homérica en el poema titulado “Paris y Helena (*Iliada*, III)”. Hay en la lectura poética de Sánchez Rosillo una subversión insinuada de lo que Homero nos refiere en el canto III de su epopeya, pues si del relato homérico -y así se ha encargado la tradición posterior de airear- se deduce una cierta incapacidad de Paris para la lucha (recordemos que en este canto se relata el combate singular entre el héroe troyano y Menelao que hubiera culminado con la muerte del primero de no ser por la intervención de Afrodita, quien envuelve a Paris en una nube cuando estaba a punto de ser herido por el guerrero aqueo y lo devuelve al lecho de Helena), en el poema de Sánchez Rosillo se destaca precisamente la capacidad del troyano como amante después de regresar junto a Helena, una vez ha sido salvado por la diosa del amor, y entablar con ella un ardoroso combate amoroso. Y si la poesía de Rosillo es elegíaca por lo que tiene de reflexión sobre el pasado, en este poema adopta tintes que literalmente la emparentan con una de las características más genuinas de la poesía elegíaca latina, aquella que hace al poeta versado en la milicia del amor pero díscolo de la de las armas. Por lo demás, aparte de esta imitación consciente del relato homérico aunque amplificada en lo que se refiere a las reflexiones que el poeta pone en boca de su personaje (pues es Paris quien en primera persona relata el prodigio acaecido en su combate con Menelao, su encuentro amoroso con Helena, los acontecimientos que han llevado a la guerra de Troya y su vuelta a la lucha), Sánchez Rosillo también evoca formalmente el texto griego a través de versos que recrean el ritmo dactílico del hexámetro épico:

Aún no puedo creerme lo que sucedió. Fue un prodigio.
Vi la muerte de cerca en sus ojos terribles. Me había
derribado de un golpe y estaba tendido en el suelo,
a su entera merced, tembloroso, esperando que el bronce

¹⁵Citado por Duque Amusco (1991: 65-79, esp. 77) y Pérez García (1998: 104).

de su lanza se hundiera en mi cuello. Me di por perdido
y creí ya llegada la hora de morir como un perro
ante el gran Menelao, el Atrida implacable. Mas tuve
la increíble fortuna de que en el instante postrero,
compasiva, acudiera a salvarme Afrodita, la diosa
de la dulce sonrisa. Mi cuerpo envolvió en niebla oscura
y logró así evitar que aquel hombre funesto pudiera
descargar sobre mí su furor homicida. En sus brazos
protectores me trajo después por el aire hasta Troya,
mi ciudad, y suavemente en mi lecho mullido y fragante
me dejó junto a Helena. En batalla de amor nuestros cuerpos
se enzarzaron entonces, y juro que nunca como hoy
el deseo encendiera en nosotros un fuego tan vivo (...).

En Dionisia García el mito clásico, especialmente en su obra *Mnemosine* (Rialp, Madrid, 1981) -aunque referencias al mundo antiguo ya hay en sus dos primeros libros, *El vaho en los espejos* (Diputación Provincial, Murcia, 1975)¹⁶ y *Antifonas* (Murcia, 1978)¹⁷ -, es una clara y rotunda metáfora de sus obsesiones poéticas. Si lo que prima en la poesía de Dionisia García, y lo que la caracteriza, es la memoria del pasado, es manifiesta la intención de esta autora al servirse del nombre de Mnemosine para intitular a un conjunto de poemas que tienen el común denominador del recuerdo. De hecho, todo el poemario está traspasado por la constante meditación sobre el pasado y es así como de manera premeditada la autora ha ubicado al final de su libro el poema titulado "Memoria", el que recrea y en el que se explicita el mito antiguo, para dejar cerrada la estructura del poemario que venía abierto con el nombre de la titánide que ahora, en sus versos finales, se manifiesta a las claras dando una cierta trascendencia mítica a la obra¹⁸. De la importancia que para Dionisia García tiene el mito en tanto es símbolo de lo que no se olvida ni se pierde, se deriva también, como apunta A. Cárcelos (1995: 17), "un amor cósmico que desafía al tiempo y al espacio", porque "el mito de Mnemosine alienta la llama del amor, que no renuncia al goce de los cuerpos, a la entrega y a la compañía". Y así nos encontramos que el mito de la titánide adopta una doble significación en la obra de esta autora, pues Mnemosine supone la recuperación de un pasado que ayuda a entenderse en el presente y permite revivir a cada instante un amor irrenunciable porque gracias al recuerdo no es pasto del olvido. De esta forma se nos viene a sugerir en el poema citado antes que también el propio Zeus recobró tras su unión con Mnemosine esa memoria indispensable

¹⁶ Así el poema "Eheu fugaces..." se construye sobre la cita horaciana de *Odas* II 14, 1.

¹⁷ Así los poemas titulados "Sirenas", "Islas", "Ninfas" y "Sobre el Ática".

¹⁸ Sobre el sentido del mito en el poemario de Dionisia García, véase Amorós (1982). Asimismo, puede consultarse la introducción a la poesía reunida de la autora de Cárcelos (1995: 7-30, esp. 14-18).

para afrontar el futuro (previa a la cual era un “dios enmudecido ante el destino”) y, de una manera más velada, se nos deja atisbar asimismo que la autora es capaz de recobrar su propia memoria y de mantener candente su amor gracias al mito que ella utiliza como símbolo de su propia experiencia: al recordar, y al amar, ella es también Mnemosine y el fruto de su recuerdo es poesía, belleza inspirada por las Musas, igual que el fruto de la unión de Zeus y la titánide fueron las nueve Musas:

Zeus quiso engendrar en Mnemosine,
quiso sentir su cuerpo, lago antiguo,
entre las mustias sedas que cubrían
los ambarinos copos de doncella.

Túnicas espumosas, sobre el lecho,
cubrieron de opalina aquel encuentro
donde el placer buscaba, encadenado,
acordes de torzal para las musas.

Cuando la luz, en tálamo de dioses,
derretía la cera sobre el vidrio,
mustios atardecieron los recuerdos
desde aquellas nostalgias olvidadas.

En transporte nupcial descende Zeus;
exhausto de poder, vive su efigie
de dios enmudecido ante el destino.

Claroscuros cubrieron el Olimpo.
Amor cruzó la estancia en tibio abrazo,
y un asombro de luz mostraba minucioso
la magna arquitectura desplomada.

Agónico temblor entre los muros,
batalla singular alentó el canto,
hasta temblar las cítaras, con besos,
y amar en Mnemosine la memoria.

Son Ana Rossetti (Cádiz, 1950) y Juana Castro (Villanueva de Córdoba, Córdoba, 1945) dos poetisas en las que el erotismo tiene una importancia capital en tanto articula un tipo de poesía femenina que, como señalábamos en el caso de Amparo Amorós, supone una subversión o revisionismo de algunas claves heredadas de la tradición poética anterior¹⁹. Y por lo que a nuestro propósito

¹⁹Sobre ello, véase Ugalde (1991: 117-135, esp. 119-122 -Ana Rossetti- y 126-129 -Juana Castro-).

atañe, la actitud de estas dos poetisas ante el mito clásico va a tener también ese mismo resultado revisionista y subversivo, especialmente en la obra de Castro, pues Rossetti utiliza el mito antiguo como referencia cultural al estilo de la primera poesía novísima, pero eso sí, según apunta José Luna Borge (1992: 197-200, esp. 198), sin caer “nunca en la vacua palabrería de los primeros novísimos”, sino manteniéndose “en el peligroso límite existente entre un preciosismo empalagoso y la pura linealidad clásica”. Además de estas referencias cultistas y del propio título de sus dos primeras entregas, *Los devaneos de Erato* (Prometeo, Valencia, 1980)²⁰ y *Dióscuros* (Jarazmín, Valencia, 1982), es en el segundo libro donde mayor funcionalidad podemos ver que Rossetti ha dado al mito antiguo, pues allí la organización del poemario responde a un premeditado deseo de la autora de presentar ante el lector el mundo de la niñez y el descubrimiento de la sexualidad en esos años a través de dos hermanos, los Dióscuros, llamados Anna y Louis, que simbolizan la infancia misma pronta a desembocar en la adolescencia.

En Juana Castro es, como dijimos, donde el mito -pues ordinariamente ofrece una imagen “falsa y opresora de la mujer”, como apunta Sharon K. Ugalde (1991: 126)- es enteramente revisado y subvertido para forjar una nueva imagen femenina, y esto se consigue “corrigiendo” aquellos elementos del mito que pudieran dar una visión negativa de la mujer para convertirlos en atributo positivo de su identidad femenina. De tal modo, además de los mitos clásicos que son revisados y releídos (como puede ser el de Narciso), es común en la poesía de Castro acudir a mitos olvidados por la cultura occidental mediante los cuales también se posibilita esa reafirmación buscada de la feminidad. Y así es como en *Narcisia* (Taifa, Barcelona, 1986) el mito clásico es contemplado desde los ojos de una mujer que se apropia del personaje para crear una nueva identidad femenina que no ve en lo que de negativo, desde una perspectiva freudiana, pudiera tener este personaje mítico más que un atributo positivo que le sirve para reafirmar su feminidad, pues la autocontemplación no es un acto destructivo, sino creativo. Además, el simbolismo que adopta en Castro el mito de Narciso supone también una identificación de la mujer con la naturaleza y es esto lo que, por otro lado, reafirma aún más su identidad como mujer: Narciso no sólo es tomado como personaje, sino como nombre de flor, y en esa asunción del papel de Narciso que hace la autora feminizándolo se ve asimismo una identificación de la mujer con la flor, que no es vista como algo frágil y perecedero -al estilo de la tradición clásica anterior-, sino como algo lleno de

²⁰Sobre este poemario versa el excelente trabajo de Luján Martínez (1997) donde, en relación con los mitos antiguos, se hace ver la contaminación que la autora realiza entre elementos y personajes de la mitología grecolatina y del cristianismo.

vida y sensualidad, pues, según apunta Sharon K. Ugalde (1991: 129), “las flores expresan metafóricamente el florecimiento del ser femenino y presentan una reevaluación de la belleza de los órganos sexuales femeninos”. Todas estas relecturas de la tradición mítica dan como resultado la creación de nuevos personajes mitológicos que son el trasunto de los valores femeninos que Castro ha ido tomando a partir de esa tradición, como Narcisia -la versión en mujer de Narciso- o Inanna, Mujer-Dea que representa la consagración mítica de la autonomía femenina.

3. LA GENERACIÓN DE LOS OCHENTA. PRESENCIA DE LOS MITOS CLÁSICOS EN ALGUNOS POETAS DE LA GENERACIÓN.

Si de alguna manera a partir de la segunda mitad de los años setenta ya puede hablarse de un cambio en el rumbo de la nueva poesía española, o lo que es lo mismo, ya queda más o menos inaugurada la generación postnovísima, no es de hecho hasta comienzos de los años ochenta cuando esta generación toma carta de naturaleza. Destacábamos antes que una característica, entre las varias que existen, que aunaba en cierto modo a todos los poetas postnovísimos -y también paradójicamente los diferenciaba- era el cambio de perspectiva que se había operado con respecto a la tradición anterior, especialmente en los modelos poéticos que seguirá la nueva poesía: la generación de los años cincuenta, sobre todo, y los poetas que publicaron sus obras en los años setenta y no participaron del movimiento novísimo. Se forja de esta forma una generación de autores -nacidos entre los años 1954 y 1968- que, desde estéticas diversas surgidas a raíz de esa relectura de la tradición anterior (recuperación de la poesía realista, auge de la estética simbolista, retorno a la épica, recuperación del surrealismo o, como contestación a esta corriente, vuelta a la poesía minimalista y conceptualista -representada, en su modelo más cercano, por Valente-, apogeo del tradicionalismo en la estética neomanierista o cultivo de la poesía elegíaca), comenzarán a publicar sus obras a comienzos de los años ochenta, aunque hay que añadir, como bien apunta Luis Antonio de Villena (1992: 157-161, esp. 160), que todavía esta generación no está cerrada, sino “en marcha, cuyo lento despegue no ha concluido (...) de dar sorpresas”. En todos ellos, en unos más y en otros menos, el uso de la antigüedad grecolatina está ampliamente extendido y mezclado con otros elementos culturales que proceden de muy diversos ámbitos próximos e insertos en la cotidianidad de los poetas. Un claro ejemplo de ello es la importancia que para una parte de la poesía postnovísima ha tenido la estética del rock, o la del cómic, o la del cine, mundos modernos que se mezclan en la poesía última con la tradición antigua (de lo que sería una clara muestra el libro del novísimo Jenaro Talens, *Orfeo filmado en el campo de batalla* -Hiperión, Madrid, 1994-).

Entre los cultivadores de lo que se ha venido en llamar la nueva épica (López: 1982) destacan, además de Julio Llamazares, los poetas José Carlón (León, 1954) y Julio Martínez Mesanza (Madrid, 1955), que son quienes dentro de esta tendencia de la nueva poesía más ecos de la mitología clásica ofrecen. El primero construye en su poemario *Así nació Tiresias* (Ayuso, Madrid, 1983) una obra unitaria en la que se funden los elementos míticos y la realidad que rodea al poeta haciendo que lo que es mito se haga realidad y viceversa, lo que es realidad se haga mito, mediante una poesía de carácter eminentemente narrativo y sacralizada. Es, por su lado, Julio Martínez Mesanza un poeta en el que los rasgos de la nueva épica se cumplen más a rajatabla, pues su única obra, *Europa* (ampliada sucesivamente con adición de poemas, al estilo del *Cántico* de Guillén), pretende ser una visión histórica general y poética del continente, y para ello se sirve de los mitos y la historia de la Antigüedad, de la Edad Media y de la época moderna. En Martínez Mesanza los mitos clásicos²¹, utilizados frecuentemente como argumento de algunos poemas, suelen ser tratados con una cierta intención moralizante y cohabitan con otro tipo de relatos legendarios que ofrecen al poeta la posibilidad de construir unos textos directos y con claras intenciones. En ese sentido, en el poema titulado "Egisto" podemos ver un claro alegato contra un tipo determinado de personalidad -la del abyecto homicida de Agamenón- representativa de ciertos vicios humanos de los que el poeta abomina:

Aquel que no merece luz ni casa,
que antes de haber nacido ya ha pecado.
Aquel que miente y sobrevive en vela,
que ama a la esposa del mejor guerrero.
El triste. Aquel que no es feliz ni hermoso.
Aquel que usurpa, Egisto, aquél, la sombra.

Señalaba Luis Antonio de Villena que el libro de Blanca Andreu (La Coruña, 1959) *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (Rialp, Madrid, 1981) supuso en realidad el verdadero corte generacional de los nuevos poetas con respecto a la poesía novísima. Porque, en efecto, este primer poemario de Blanca Andreu (después siguieron *Báculo de Babel* -Hiperión, Madrid, 1983- y *Elphistone* -Visor, Madrid, 1988-²²) era un libro que, si bien continuaba algo que había sido ya practicado de manera muy circunstancial por los novísimos, como es el cultivo del surrealismo que puede observarse en algunos momentos de la

²¹Sobre la presencia del mundo clásico en la obra de Martínez Mesanza versó la conferencia titulada "Antigüedad clásica y poesía española última" que Luis Alberto de Cuenca pronunció en el marco del Simposio sobre *El papel de las Humanidades clásicas en el mundo actual* (Madrid, Facultad de Filología, 10-12 de febrero de 1997).

²²Su obra completa hasta la fecha apareció en Andreu (1994).

poesía de Gimferrer, suponía un cambio radical en la práctica poética de la época, ya que Andreu retomaba el surrealismo de principios de siglo al estilo de Juan Larrea y con ello inauguraba el cambio de rumbo que se va a producir en los modelos literarios imperantes a partir de los años ochenta. En definitiva, *De una niña de provincias* lo que significaba era el ocaso de la estética novísima con el cambio de década. En cuanto al empleo de la mitología clásica, la obra de Blanca Andreu supone la utilización de algunas imágenes tomadas del acervo mítico para construir un lenguaje que algunos han denominado escultural o superlenguaje en torno a los dos temas recurrentes en su poesía: el amor y la muerte. Pero en la poesía de esta poeta coruñesa subyace otro tema presente y común a una parte de la poesía postnovísima en cuanto reflejo de la época en que se inserta: el de la droga. Y así ocurre, p.e., que en el poema inicial de su primera obra la alusión al caballo de Troya se nos revela como imagen de esa sustancia alotrópica denominada vulgarmente “caballo” y convierte el ritmo vertiginoso del poema, y por extensión de todo el libro, en un viaje anfetamínico a través de las obsesiones de Andreu que nos describen, como señala M. García-Posada (1996: 188), “la historia de una educación -y de una destrucción- sentimental”:

Di que querías ser caballo esbelto, nombre
de algún caballo mítico,
o acaso nombre de tristán, y oscuro.
Dilo, caballo griego, que querías ser estatua desde hace diez mil años,
di sur, y di paloma adelfa blanca,
que habrías querido ser en tales cosas,
morirte en su substancia, ser columna.

Di que demasiadas veces
astrolabios, estrellas, el nervio de los ángeles,
vinieron a hacer música para Rilke el poeta,
no para tus rodillas o tu alma de muro.

Mientras la marihuana destila mares verdes,
habla en las recepciones con sus lágrimas verdes,
o le roba a la luz su luz más verde,
te desconoces, te desconoces.

También de corte surrealista es la poesía de Amalia Iglesias (Menaza, Palencia, 1962) y Luisa Castro (Foz, Lugo, 1966), autoras de sendos libros en los que el elemento mitológico cobra más significación que en la poesía de Blanca Andreu, la máxima representante, sin duda, de esta corriente postnovísima. Amalia Iglesias, que obtuvo en 1984 el premio Adonais con su libro *Un lugar para el fuego* (Rialp, Madrid, 1985), además de alusiones nominales a dioses,

personajes o lugares geográficos de la mitología clásica (las Sirenas, Ártemis, Prometeo, Troya, Jonia -la tierra de los dioses que añora Amalia Iglesias y cuyo olvido se resiste a aceptar en términos que evocan el conocido soneto quevediano "Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra que me llevare el blanco día"), mezclados en perfecta cohabitación con elementos culturales más próximos a la poeta que cumplen en su obra la misma función que los del mito antiguo (p.e., en el poema "Crepitación" la enumeración "Lázaro vespertino y Troya desolada / Guernika Sabra Chatila", nombres evocadores de guerras pasadas), nos ofrece un texto titulado "Ítaca no existe" en el que se subvierte el mito del regreso que representa el *nóstos* de Ulises a Ítaca. La autora nos relata la vuelta a la casa paterna, el lugar de la infancia (como sugieren los versos "Desde el suelo / una muñeca muerta me contempla, / -una muñeca serenamente muerta-"), y en ella encuentra sólo las huellas del paso del tiempo en la casa vacía y desvencijada, en los escasos recuerdos que le devuelven los pocos objetos que allí contempla. No es un regreso feliz, venturoso, que llene de dicha al viajero que vuelve a encontrar su pasado, sino más bien un encuentro a destiempo con la infancia perdida en un lugar que se siente profanado y maldito:

Tres vueltas de llave y un olor a silencio,
la luz súbitamente estrangulada en el lecho sin fondo
y la humedad de quince o más otoños
y esta locura
y esta oscura gangrena de embriagada penumbra,
tres o cuatro macetas con esquejes de olvido
o esa vela gastada en noche de tormenta.

Las puertas columpian el llanto de sus goznes.
Hace ya tiempo que no hay golondrinas al borde del tejado.

Asciendo lentamente
aquella escalera de los sueños freudianos,
subo a los altares mínimos
de mi propia insuficiencia.
¡Cuánto ayer empozado,
cuánta breve mortaja,
cuánto leve recuerdo!

Sobre la cal de esta pared escribo un verso:

He regresado y nada me esperaba.

Quizá se vuelve como a la patria o al padre
con un algo de herida
y esa ansiedad de no reconocerse en los viejos espejos.
Quizá se vuelve tarde,
se vuelve ya sin tiempo.

Desde el suelo
una muñeca muerta me contempla,
-una muñeca serenamente muerta-

Me alejo
con la desagradable sensación de haber profanado una tumba.

Luisa Castro, por su lado, en la línea revisionista de los mitos clásicos que ya hemos comentado en relación a la poeta cordobesa Juana Castro, ofrece una visión femenina de la *Odisea* homérica en su libro *Odisea definitiva (libro póstumo)* (Arnao, Madrid, 1984) en tanto la autora adopta la perspectiva de Penélope para referir el viaje de regreso de Ulises. Como en tantos otros casos, la espera de Penélope es elevada a la categoría de universal y, así, expresa, sobre todo en lo que se refiere al tema del amor, el sufrimiento motivado, como indica John C. Wilcox (1991: 108), por “una relación amorosa completamente vacía e insatisfecha experimentada por las Penélopes abandonadas en cualquier época de nuestra historia o ficción”. De ahí que tampoco sea extraño que para Luisa Castro la mujer esté perfectamente representada por las figuras de las Cariátides, pues aquélla, como estas figuras femeninas en forma de columna, soporta los más arduos sufrimientos y la más sombría de las soledades.

Es, con todo, en la poesía de tipo tradicionalista o neomanierista donde mayor presencia de los mitos clásicos podemos encontrar dentro del panorama poético de los últimos años. Entre los diversos poetas que cultivan esta tendencia de la más reciente poesía vamos a referirnos a Fernando de Villena (Granada, 1956), Luis Martínez de Merlo (Madrid, 1955), David Pujante (Cartagena, 1953) y Francisco Castaño (Salamanca, 1951). En el prólogo de la primera obra de Fernando de Villena, firmado por el propio autor (*Pensil de rimas celestes*, Ámbito Literario, Barcelona, 1980), podemos leer lo que vendría a ser en cierta manera el programa poético de los nuevos manieristas y es, desde luego, la intención de Villena para este su primer poemario que continúa en entregas posteriores de ecos igualmente clásicos (p.e., los libros de resonancias mitológicas *El libro de la esfinge* [Caffarena, Málaga, 1985] y *La tristeza de Orfeo* [Ánade, Málaga, 1986]), aunque su última poesía se carga de resonancias más intimistas (Villena, 1980: 7):

“Al que leyere: A medida te adentres en estos bosques de palabras, discreto amigo, podrás observar la vinculación que de algún modo poseen con los autores de nuestra edad áurea. Ello podría convertirme en reo de tu desprecio y sospechoso de arcaísmo. En cuanto a malquistarme contigo es algo que no puedo combatir, ni lo deseo, y por lo que se refiere al arcaísmo, nada más lejos de mi propósito que pretender un lugar en los tesos alcanzados tantos años atrás por nuestros clásicos. Nadar contra corriente en el río de la historia es pretensión de orates. Sin embargo quisiera traer a tu memoria como (*sic*) estos autores de los siglos XVI y XVII buscaron abrigo a la hora de escribir sus deliciosos poemas en la excelsa luz que desprendían (y desprenden) las antorchas (digo cálamos) de aquellos gigantes de la antigüedad: Ovidio, Píndaro, Horacio, Virgilio... A medida que el artificio y la imitación crecían se fue viniendo el llamado manierismo de que excuso dar noticia para evitar la enojosa prolijidad y por encontrarse a tu alcance en los manuales de arte. Pues bien desde este prólogo y desde las rimas que siguen preconizo un NUEVO MANIERISMO, siendo los modelos, no ya unos clásicos tan lejanos como los grecolatinos, sino los no menos dignos escritores españoles de los dorados siglos. Vale”.

Quedan, pues, a las claras las intenciones y los modelos que Fernando de Villena se propone seguir en este libro, tanto en sus aspectos formales como de contenido. Y así, en relación con la mitología clásica, el poeta granadino opera a la manera de los clásicos del Siglo de Oro: son numerosísimas las referencias a dioses, personajes y lugares geográficos de la antigüedad clásica que salpican los poemas en función metafórica o simplemente ilustrativa. Así, p.e., en el poema “Égloga I” se dice: “Son canes de Acteón mis pretensiones, / mira amor, que devoran mis entrañas”; y el titulado “Guirnalda de rimas a don Luis Carrillo y Sotomayor” comienza del siguiente modo:

Raudas prognos y algalia el aire guarde
en el pensil, o Arcadia más serena,
do cada caz es como roja vena
merced a un gran de pétalos alarde.
Canten las ninfas, cante Filomena,
detengan con sus trenos a la tarde.
Ante el caro laurel el almo Apolo
llore en haces de fuego estar tan solo.

Además de estas frecuentísimas citas aisladas de elementos mitológicos, también el mito da argumento a algunos poemas que adoptan como forma de expresión el soneto, vehículo habitual de la poesía del XVII para recrear la materia mítica. Éste es el caso de dos textos que recrean desde un punto de vista meramente narrativo los mitos de Ícaro y de Orfeo con claves heredadas

de la poesía del Siglo de Oro. Ejemplo de ese mimetismo manierista propugnado por Villena puede ser el soneto dedicado a Orfeo que se fija, jugando con antítesis y paradojas de neto sabor clásico (así en el verso “que al negror con su canto dejó ciego” o en “aquel que sin morir recobrar su alma / procuraba en los reinos de la muerte”, etc):

Aquel que mostró a Dite un nuevo fuego,
que en el suave bajel de su armonía
por la región se aventuró sombría
de la noche sin tregua, del sosiego;
aquel que conmovió la tiranía
de los dioses profundos con su ruego,
que al negror con su canto dejó ciego,
a Cerbero humanado, a toda arpía;
aquel que sin morir recobrar su alma
procuraba en los reinos de la muerte
con su mucho dolor, con su instrumento;
cerca ya de la luz quedó sin calma,
volvió los ojos, vio trocar su suerte:
Eurídice perdióse en un momento.

Luis Martínez de Merlo es otro poeta en el que la mitología clásica, en alianza con otros elementos culturales de diversa procedencia (como la filosofía taoísta y el mundo oriental), representa un papel de primer orden. Si con *Fábula de Faetonte* (Hiperión, Madrid, 1982) Martínez de Merlo se sirve del mito antiguo para crear una metáfora múltiple basada en el sentimiento de caída y derrota que se deriva del fin de una relación amorosa, con *Orphénica lyra* (Colegio del Rey, Alcalá de Henares, 1985) el poeta madrileño nos lleva de su mano al Olimpo en un viaje imaginario mediante el cual Martínez de Merlo transita por el paisaje de la memoria y del futuro en busca de un amor posible a salvo del fuego del tiempo. Además de que, según se ha dicho, el poeta emplea el mito ovidiano de Faetonte como metáfora del desamor (claramente manifiesto en el poema “Faetonte derribado”: “Se enredan los moluscos en mis cabellos, / todos de fuego ayer / [alguna vez ciñeron mis cabellos también laureles, / que sus dedos tejieron para mi frente aún niña, / y sentí, como el vago recuerdo de un sueño que comienza a borrarse, / escapar de mi mano la caricia / de unos pechos de nieve, por siempre desdeñosa]. / Sí, sabedlo todos: fui su hijo, / entre mis dedos ardieron un instante sus riendas ígneas, / en mi frente lucieron esplendentes sus rayos”), otro mito también ovidiano relacionado con la caída, el de Ícaro, es usado por el poeta como pretexto para relatar la muerte de un amigo alpinista en el texto titulado “El destino de Ícaro”. El poema refiere cómo el autor recibe la noticia del accidente y esto le da pie para evocar al

amigo muerto, del que va destacando sus cualidades humanas y, sobre todo, su imperiosa juventud, que, como la del protagonista del mito, provoca, por el arrojo que va implícito en ella, el desprecio al peligro:

Cuando me dieron la noticia por teléfono ("Juan ha muerto en los Alpes; un accidente, sí, escalando, volvió atrás por un amigo, dicen, que había quedado atrapado en unas rocas") intenté recordar las veces, las pocas veces, que con él habíame cruzado en los pasados años. Recordé entonces su sonrisa diáfana, su derroche cordial y generoso, su pasión por el vértigo de las cumbres, esa aureola suya que le hacía distinguirse como un príncipe de incógnito, en medio de compañeros enamorados y rendidos.

Y en los versos finales, con una actitud muy clásica ante una muerte prematura (más digna y grandiosa que la que trae el paso de los años), Martínez de Merlo introduce la comparación del accidente del amigo con la caída de Ícaro de tal manera que la pérdida del compañero se engrandece y adopta tintes de leyenda:

Y así, una divinidad más sabia, más enigmática que nuestro estrecho horizonte humano, concedióle el don, tan sólo en apariencia cruel, de un sino trágico, ahorrándole este mezquino desgastarse, este mediocre triunfo o fracaso cotidiano, que a nosotros nos brinda únicamente, llevándole a morir allí, tan lejos, tan arriba, dando su vida a cambio del amigo, precipitándole como a un ángel, como a un héroe de antigua fábula, ya eternamente hermoso, frente a los picos, los abismos de las águilas y las nieves perpétuas (*sic*).

El poeta murciano David Pujante, también en la línea tradicionalista de recuperación tanto de contenidos como de temas clásicos, nos ofrece dos amplias muestras de esta tendencia poética en su libro *La propia vida* (Editorial Regional, Murcia, 1986). Así, además de otras muchas referencias a la antigüedad clásica, la segunda sección del poemario, titulada "Variaciones sobre un tema de Apolonio", es una recreación de los versos 1210 y ss. del canto I de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (texto que se transcribe como cita al comienzo de la sección -y aunque no se recoge en dicha cita, la traducción incluida aquí es la que Carlos García Gual publicara en Madrid en 1973, luego

reeditada por Alianza Editorial en 1987-). Esta variación sobre el texto de Apolonio está articulada en cinco sonetos (“El culto”, “El rapto”, “El grito de Hilas”, “Lamento de la ninfa” y “Heracles recuerda la región de los misios”) que, tocando diversos momentos del pasaje citado, recrean muy concretamente, incluso con imágenes tomadas del propio autor griego, el rapto de Hilas y el pesar de Hércules por la desaparición del joven. De la deuda de Pujante con Apolonio puede servir de muestra el soneto titulado “El rapto”:

Al sagrado deber era llamada
la ninfa de las aguas; al arcano
culto virgíneo, que en el verde llano
se ofrecía. Do estaba su morada,
por caminos cercanos, de una fuente
iba Hilas buscando el paradero
para llenar su bronceo caldero
con agua y preparar cena a su gente.
Llenólo. Alzó la ninfa su semblante.
Quemóse su frialdad en el rostro bello
-¡sierva conversa a Cipris!- y al instante,
con industrioso alarde femenino,
algosa cabellera le ató al cuello,
hundiéndolo en el turbio remolino,

que, como podemos comprobar, reproduce muy literalmente, además de a Apolonio, la mencionada traducción de García Gual (1987: 85-86):

“Entre tanto Hilas, con un cántaro de bronce, aparte del grupo buscaba el sagrado curso de una fuente, para sacar con prontitud agua para la cena, y prepararle pronto a su compañero todas las demás cosas a gusto cuando regresara (...). De repente Hilas llegó a una fuente que los habitantes de los campos vecinos llaman Pegas (Fuentes) (...). Pero de la fuente, su hermosa morada, acababa de emerger una ninfa acuática. Le vio de cerca, a Hilas, enrojecido con su hermosura y sus delicados encantos, pues además le envolvía en su brillo la luna llena brillante en el aire sereno. La Cipria Afrodita turbó el corazón de la ninfa, y apenas pudo recobrase de la perplejidad en su ánimo. En el preciso momento en que él hundió el cántaro en la corriente, agachándose hacia un lado, mientras chasqueaba el agua con fuerza al penetrar contra el resonante bronce, entonces ella le echó de abajo arriba su brazo izquierdo al cuello, ansiosa de besar su boca suave, y con la mano derecha lo atrajo por el codo. Y lo hundió en medio de un remolino”.

Por su lado, la sección VI de *La propia vida*, titulada “Ejercicios de soledad o Ariadna del amor”, es también una recreación del mito de Teseo y Ariadna en la que alternan fingidos monólogos de ambos personajes (en los que por su

intención puede verse tal vez un cierto influjo de las *Heroidas* ovidianas) y que muestra un final inventado por el autor: Teseo vuelve a Naxos al cabo de los años para recoger a Ariadna, que no se une a Baco, pero se encuentra con la desagradable sorpresa de que la joven cretense se ha metamorfoseado en hiena (nueva influencia de Ovidio) y da muerte al ya maduro Teseo.

Entroncado con “la tradición poética del lenguaje amoroso” (Fernández, 1992: 240-242, esp. 241), Francisco Castaño construye su obra sobre la base de la relectura que hace de toda la literatura anterior inserta en dicha tradición poética (desde Garcilaso hasta Gil de Biedma, pasando por la poesía simbolista francesa y la lírica inglesa de Emily Dickinson y T.S. Eliot). Su libro *Fragmentos de un discurso enamorado* (Hiperión, Madrid, 1990) es el relato de un encuentro amoroso que el poeta describe utilizando metáforas e imágenes tomadas de la literatura precedente pero revitalizadas en el nuevo contexto que describe el autor. Este uso de la tradición anterior permite a Castaño construir una idea del amor concebido como algo duradero y asentado en el conocimiento, que crece con el paso del tiempo y es ajeno a desgarramientos pasionales y es por eso por lo que su discurso poético camina sin brusquedades o dramatismos formales. En este contexto la mitología es utilizada por Castaño como expresión de su experiencia en tanto ese dato culturalista permite ser reflejo de sus circunstancias personales. Así lo vemos en los poemas en que, p.e., se alude a Perseo y Medusa y al juego del espejo de que se sirve el héroe mitológico (“Yo no tengo por única ventura” o “Al volver del espejo”), o en el soneto “Si quejas y lamentos pueden tanto” (réplica del verso inicial del soneto XV de Garcilaso que recrea el mito de Orfeo), donde se encadenan diversas alusiones mitológicas alusivas y representativas de la situación amorosa que vive el poeta:

Tienes de luna, amor, el pecho llena
Y en el ángulo último del cielo
Una estrella de mar y un violoncelo
Que en el azul del corazón resuena.

Tienes la voz insomne de sirena
Y en el mar de los ojos en que velo
Un naufragio de pétalos, señuelo
De una Ariadna que juega con su pena.

Dionisos yo que, ajena al laberinto,
Al Minotauro, al héroe y la promesa,
Sabe de la victoria los despojos.

Sólo al dédalo dócil del instinto
De las lágrimas bebe, siempre ilesa,
La luz que me redime de tus ojos.

Dentro de la poesía elegíaca de los últimos años, la figura de Juan Lamillar (Sevilla, 1957), junto a la de Eloy Sánchez Rosillo, destaca con luz propia. De nuevo el tema predominante en la obra de este poeta sevillano es el recuerdo nostálgico mediante el cual se pretende dar perdurabilidad a los momentos vividos. En esta línea cabe destacar un hermoso poema ("Lisboa: un recuerdo") incluido en su libro *Música oscura* (Renacimiento, Sevilla, 1989), su tercera entrega poética, en el que se evoca, con un tono que recuerda también la melancólica letrilla del famoso tango de Gardel titulado "Volver", un momento fugaz que tuvo lugar en el metro de Lisboa. La música de un acordeón que tocaba un ciego le sugiere al poeta, al salir del metropolitano, la imagen de un nuevo Orfeo, completamente urbanizado, que queda abandonado a una aciaga doble suerte, la de su propia ceguera y la de la súplica insatisfecha que emana de su música, además de la paradoja que supone que este Orfeo lisboeta no sea quien alcance la luz, ni la de sus ojos ni la del día:

Puede que sea Lisboa tu voluntad perdida,
la ciudad entre salmos que continúa llamándote.
Aunque volver sería peregrinar en vano,
sé que regresarás, solitario y vencido,
perdiéndote en Alfama, como si nunca
hubieses transitado su laberinto humilde.
¿Recuerdas, además de azulejos y tranvías,
el acordeón suplicante de aquel ciego,
sorpresa hiriente en los pasillos grises
del metro, allá en la Baixa?
Arrasaba su música el silencio de estío,
y la canción vulgar sonaba por solas galerías,
transformada en lamento.

Subir hacia la luz significó aquel día
abandonar a Orfeo en su doble tiniebla.

Unos ejemplos últimos de la presencia de los mitos clásicos en la poesía de los postnovísimos podrían ser los que podemos leer en poetas o difícilmente encasillables en las tendencias poéticas señaladas, como Felipe Benítez Reyes (Rota, Cádiz, 1960), o que han publicado con cierta cercanía a nuestros días sus libros más significativos, como pudiera ser el caso de José Julio Cabanillas (Granada, 1958), Aurora Luque (Almería, 1962) o Beatriz Hernanz (Pontevedra, 1963). En todos ellos, sin embargo, se cumplen más o menos las mismas pautas de tratamiento de los mitos antiguos que hemos visto en relación al resto de poetas comentados: Benítez Reyes toma el modelo femenino de Helena como metáfora de "mujer fatal" en su poema "Helena" de *Los vanos mundos* (Diputación Provincial, Granada, 1985):

Bajo la nube espesa de los focos,
 envuelta en humo denso,
 Helena de un país hecho de nieve,
 zorra plateada en las noches costeras,
 ofreciendo el veneno de tu copa,
 con la sonrisa triste, a los desconocidos;
 gloriosa y desdichada,
 Helena de la voz suntuosa,
 arrastrando los últimos años de tu juventud
 por las camas heladas de hoteles,
 por fiestas aburridas,
 con los tacones enredados de serpentinas sucias
 y siempre en la mano una copa con algo indefinible;
 Helena de las nieves, inquietante milagro
 de una estirpe de pecadoras;

Cabanillas ironiza sobre el mito de Ulises y juega verbalmente -como vimos que ya hacía Clementson en su poema "El viajero"- con el sobrenombre que el héroe utilizó para zafarse del cautiverio al que le sometió Polifemo, en un breve poema titulado "Ulises" de su libro *Palabras de demora* (Calle del Aire, Sevilla, 1994)²³:

Nada debo.
 Tras de mi puerta una mujer, dos hijos,
 cada vez más recuerdos.
 Con fría claridad me devuelve el espejo
 un rostro que ya empieza a no ser joven.
 Al menos he labrado con trabajo constante
 mi fortuna y mi nombre: nada, nadie;

Aurora Luque, entre otras muchas alusiones al mundo grecolatino, reflexiona sobre el juego verbal que existe entre los términos Sirenas-sirena en su poema "Desolación de la sirena" incluido en *Carpe noctem* (Visor, Madrid, 1994):

Sirena. Las sirenas. La palabra sirena.
 Cómo se desmoronan
 las palabras radiantes, portadoras
 de gérmenes de mito.
 Escuchó a las sirenas. Escucho una sirena.
 Sólo queda en las sílabas

²³Debo agradecer a Felix Piñero la información ofrecida sobre este poemario de José Julio Cabanillas.

un eco atroz de alarma
y el ruido de la muerte.

¿Será una enfermedad
mortal la del lenguaje?;

y, finalmente, Beatriz Hernanz hace de la figura Penélope paradigma de la espera amorosa y del sufrimiento en un poema recogido en *La vigilia del tiempo* (Rialp, Madrid, 1996):

Yo no puedo ver la extraña melancolía de tus manos.
-Quién le pone espuelas a la noche,
quién le roba los sueños al destino,
quién ofrece más heridas a la muerte-.

Penélope
trenza lenta un manantial de esperas,
convida al sueño con la sal de su silencio.
Y la piedra,
arrugada de quietudes,
condenada en la línea del horizonte,
dice aquí estoy, sola,
no me caben más caballos en el pecho.
Tal vez pronuncie su nombre,
intransigente, la marea.

Penélope,
con el sueño desolado,
inhabitable del reloj,
disfrazada en un galope de latidos,
ha huido.
Se abrió también la noche en sus manos de silencio.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN.

Éstas son, en fin, algunas muestras de las muchas que podríamos ofrecer como ejemplo palmario de que los mitos clásicos perviven y están claramente presentes en la última poesía española, a pesar de que pudiera parecer que el abandono de la estética novísima (la que quizá, desde la generación del 27, más cabida había dado al mundo grecolatino en sus versos) suponía también un abandono de la antigüedad clásica. Es claro que los ejemplos podrían multiplicarse, que faltan autores que añadir a la nómina que aquí presentamos, necesariamente selectiva, pero ya señalamos, citando unas palabras de Luis Antonio de Villena, que la generación postnovísima está haciéndose y que, por

tanto, falta aún perspectiva para poder plantear un panorama medianamente sistemático.

Hay que decir, en consecuencia, que los mitos, el mundo antiguo, la tradición clásica por antonomasia está bien representada en la poesía de fin de siglo en algunas de las tendencias poéticas más significativas de los últimos años, aunque la actitud de los nuevos poetas ante los mitos clásicos está determinada, en parte, por la estética cultivada. En líneas generales hay una asumida asunción del mito en tanto éste puede convertirse en expresión de la experiencia personal y mientras no se convierta en mero detalle culturalista. Hemos visto cómo es frecuente la fusión mítica del poeta con los personajes de la leyenda (algo que no es nuevo y que ya había sido practicado, además de por otros, por la poesía de la generación del 27, grupo poético hacia el que la poesía actual dirige su mirada); que se utiliza el mito como argumento y se recrean las fuentes clásicas de los relatos con un tono eminentemente narrativo y ajeno a las interpretaciones y distorsiones de la leyenda clásica; cómo se sigue haciendo uso de los mitos en tanto metáforas de vivencias comunes y universales; cómo se revisan, se subvierten y se modifican los contenidos míticos para crear, en alianza con otras mitologías, nuevos mitos que permitan recuperar una identidad perdida -como es el caso de las visiones femeninas del mito que hemos comentado y que suponen la innovación más destacada de la perspectiva actual sobre la materia antigua-; y, por último, hemos visto también cómo los personajes de la leyenda se han urbanizado en tanto las realidades cotidianas y mediatas a los poetas así lo permiten, es decir, cómo la mitología clásica se ha contextualizado en nuestra cultura de fin de siglo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amorós, A. (1982) *Mnemosine: la circularidad temporal del mito*, Ínsula 426.
- Andreu, B. (1994) *El sueño oscuro (Poesía reunida 1980-1989)*, Madrid: Hiperión.
- Arcaz Pozo, J.L. (1999) "Mito clásico y poesía española actual: el tema de Ulises en un poema de Javier Salvago", *Exemplaria* 3, 177-184.
- Benítez Reyes, F. (1992) "Francisco Bejarano", en Villanueva *et alii* (1992), 170-172.
- Botas, V. (1994) *Poesía (1979-1992)*, Gijón: Universos.
- Botas, V. (1999) *Poesía completa*, Gijón: Llibros del Peixe.
- Cárceles, A. (1995) "Introducción", en D. García, *Tiempos del cantar (Poesía 1976-1993)*, Barcelona: El Bardo, 7-30.
- Ciplijauskaitė, B. (ed.) (1991) *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid: Orígenes.
- Clementson, C. (1982) *El fervor y la ceniza*, Córdoba: Diputación Provincial.

- Cortés Tovar, R. (1998) "El epigrama latino en la poesía de Víctor Botas", *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos)* 14, 269-283.
- Duque Amusco, A. (1991) "El valor de la palabra", en Ciplijauskaitė (1991), 65-79.
- Fernández, C. (1992) "Francisco Castaño", en Villanueva *et alii* (1992), 240-242.
- García Gual, C. (1987) *Apolonio de Rodas. El viaje de los Argonautas*, Madrid: Alianza Editorial.
- García Martín, J.L. (1992) *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla: Renacimiento.
- García Montero, L. (1992) "Felipe Benítez Reyes, la poesía después de la poesía", en F. Benítez Reyes, *Poesía (1979-1987)*, Madrid: Hiperión, 9-25.
- García-Posada, M. (1996) *La nueva poesía (1975-1992)*, Madrid: Crítica.
- Lamillar, J. (1992) "Javier Salvago", en Villanueva *et alii* (1992), 178-180.
- López, J. (1982) *Poesía épica española (1950-1980)*, Madrid: Ediciones Libertarias.
- Luján Martínez, E.R. (1997) "Los devaneos de Erato: el mundo clásico en Ana Rossetti", *Epos* 13, 77-88.
- Luna Borge, J. (1992) "Ana Rossetti", en Villanueva *et alii* (1992), 197-200.
- Martín, J.L. (1992) "Abelardo Linares", en Villanueva *et alii* (1992), 172-173.
- Núñez, A. (1995) *Obra poética*, 2 vols., Madrid, Hiperión (rec. de V. Cristóbal en *Boletín Informativo de la Delegación de Madrid de la SEEC* 24 [1995] 55-58).
- Pérez García, N. (1996) "Catulo y los poetas españoles de la segunda mitad del siglo XX", *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos)* 10, 99-113.
- Rodríguez, J.C. (1980) "La guarida inútil (la poesía de Á. Salvador)", en Á. Salvador, *Las cortezas del fruto*, Madrid: Ayuso, 15-25.
- Roso, P. (1981) "El fervor por la palabra (Una aproximación a la poesía de Carlos Clementson)", *Diario Córdoba* (Supl. *Pliegos de cordel* nº 52, 1 de marzo).
- Roso, P. (1984) *Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)*, Córdoba: Diputación Provincial.
- Siles, J. (1991) "Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización", en Ciplijauskaitė (1991), 141-167.
- Ugalde, Sharon K. (1991) "Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Luca", en Ciplijauskaitė (1991), 117-135.
- Villanueva, D. *et alii* (1992) *Historia crítica de la literatura española. IX: Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona: Crítica.
- Villena, F. de (1980) *Pensil de rimas celestes*, Barcelona: Ámbito Literario.
- Villena, L.A. de (1986) *Postnovísimos*, Madrid: Visor.
- Villena, L.A. de (1992a) *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española (Antología)*, Madrid: Visor.

- Villena, L.A. de (1992b) "Los postnovísimos", en Villanueva *et alii* (1992), 157-161.
- Wilcox, J.C. (1991) "Visión y revisión en algunas poetisas contemporáneas: Amparo Amorós, Blanca Andreu, Luisa Castro y Almudena Guzmán", en Ciplijauskaitė (1991), 95-113.