ROSA FERNÁNDEZ URTASUN
rosafu@unav.es
Universidad de Navarra

El mito de Ariadna en la poesía española contemporánea

En un seminario que tuvo lugar en la Fundación Juan March hace unos años, Carlos García Gual y Pedro Cerezo Galán pusieron de manifiesto la actualidad indiscutible del mito. En el debate celebrado en ese mismo contexto quedó claro que hay un consenso general sobre la necesidad de revisar el proceso de racionalización que llevó del mito al *logos* y que relegó el primero a un plano primitivo e irrelevante. Se basaba esta propuesta en la convicción cada vez más clara de que el mito tiene validez propia como forma de pensamiento; que tiene una racionalidad propia que no coincide necesariamente con la razón científica. Así lo han defendido autores de filiación tan diversa como Freud y Jung, Eliade, Durand, Cassirer, Lévi-Strauss o Vernant, reconociendo una tendencia contemporánea que parte del *logos* y lleva al mito (cf. Martínez García, 1998: 13). Esta recuperación de la racionalidad técnica del mito no responde simplemente a una moda o a un movimiento pendular de las corrientes culturales. Según Cerezo Galán, refleja una necesidad de sentido que la ciencia no consigue llenar. De ahí la mirada a la literatura, el lenguaje propio de expresión del mito. El filósofo granadino, que sigue en su razonamiento a Heidegger, considera que la poesía puede cumplir, en cierto modo[1], esta misión, ya que es un lenguaje capaz de "abrir históricamente dimensiones de sentido" y posteriormente "nombrar lo abierto o manifiesto en el claro del mundo" (131). No se trata, de ningún modo, de volver a la situación originaria, sino de asumir el mito como una parte válida del sistema racional moderno de conocimiento del hombre.

La función mítica en la poesía moderna

Desde una perspectiva distinta, la de la reflexión sobre la teoría de la literatura, llega Javier del Prado a conclusiones que coinciden en muchos aspectos con las

[1] Y solo en cierto modo: en el fondo, Heidegger se limita a confiar, considerando que nuestra única posibilidad de salvación es esperar, preparar «con el pensamiento y la poesía una disposición para la aparición del dios o de su ausencia en el ocaso» (136).

defendidas por Cerezo. En *Teoría y práctica de la función poética*, del Prado trata de delimitar qué es lo que en la historia de la literatura ha definido la poeticidad, qué es lo específico del género lírico. Comienza para ello buscando sus orígenes y los relaciona con el poder oracular del mito. Pero lo que le interesa realmente es llegar a la poeticidad contemporánea, la del siglo XX; a una expresión literaria que refleja al hombre moderno, que descubre la realidad inmanente del yo desde el comienzo del libre examen. Considera del Prado que esta conciencia inmanente del hombre moderno tiene dos niveles: el del discurso racional y el del discurso simbólico, que es el que genera la nueva poeticidad. La recuperación del discurso simbólico, del espacio enigmático y profético de la Antigüedad, es exigido por el callejón sin salida al que abocan las lecturas estrictamente formalistas, que "sustraen el texto a lo esencial de toda práctica significante": la relación que éste tiene con la realidad (1993: 73). Por tanto, del Prado apela también a la necesidad de sentido para explicar por qué la poeticidad del siglo XX vuelve hacia los espacios oraculares del mito.

Pero esta dimensión mítica de la poesía moderna, ¿hasta qué punto está relacionada hoy con los mitos, en plural, con esas narraciones que tienen por protagonistas a dioses y héroes, que hemos heredado de la Antigüedad? No se trata de una relación de necesidad; el propio Javier del Prado explica con detalle cómo surgen estos momentos reveladores, por ejemplo, en *Sombra del Paraíso* de Vicente Aleixandre, un poemario en el que lo nuevo no se manifiesta a través de las alusiones a la mitología grecorromana (aunque las haya), sino en torno a los símbolos del mar y de la luz.

Pero al mismo tiempo, es un hecho que los mitos clásicos no sólo han seguido siendo eficaces en la poesía del siglo XX, sino que incluso han recuperado parte de su función originaria[2]. Pierre Brunel, en su estudio *Mythocritique*, comenta que "por el estatuto mismo de anterioridad que les caracteriza, los mitos se sitúan fuera del texto [...]. En efecto, la relación original que establecen no es con lo escrito, sino con la vida de los hombres que los cuentan y con sus creencias religiosas"[3]. Si bien es cierto que a nosotros los mitos nos han llegado a través de tradiciones escritas de gran prestigio, lo que hace eficaces estos relatos no es sólo que sean textos fundantes, sino que remitan a la vida, a una vida de dimensiones trascendentes, en la que se asume que el sentido está más allá de la razón y que por tanto se debe respetar el misterio. Ese modo de entender la existencia no se recupera, por lo general, en la poesía del siglo XX, pero los mitos sirven como punto de referencia y contraste, como interlocutores en un diálogo de búsqueda de sentido.

[2] García Gual considera que los mitos en la modernidad están "desligados por completo de su relación con la religión, la política y la religiosidad antigua", y han quedado reducidos a un "repertorio de temas literarios". Ciertamente hoy no se leen en un contexto de creencia (se ha discutido mucho sobre si alguna vez fue así), pero, como él mismo dice citando a Blumenberg, vuelven a utilizarse para aportar sentido a un mundo que el hombre percibe como confuso e indistinto.

[3] "*Par le statut même d'antériorité qui les caractérise, les mythes se situent en dehors du texte. [...] En effet, le rapport originel qu'ils entretiennent n'est pas avec l'écrit, mais avec la vie des hommes qui les racontent et avec leurs croyances religieuses*" (1992: 59).

Los escritores modernos establecen con el mito relaciones de muy diverso orden: a veces lo tratan con admiración y respeto, incluso con nostalgia; otras veces escriben desde la ironía; casi siempre contextualizando los episodios antiguos en la sociedad actual. Además, manejan los relatos clásicos con mucha libertad: pueden limitarse a alusiones o servirse de ellos como punto de referencia simplemente citando un nombre, un lugar; hay autores que relatan de nuevo la historia y muchos que la manipulan dándole giros insospechados[4].

LAS FUENTES CLÁSICAS Y EL DESARROLLO TEXTUAL DEL MITO

En este trabajo he utilizado una narración concreta para observar la relación de los mitos clásicos con la poeticidad en la literatura española contemporánea. Se trata de la historia que cuenta cómo Ariadna ayudó a Teseo a matar al Minotauro y cómo éste la abandonó en Naxos, donde la encontró Dioniso, que acaba casándose con ella. Aparecen en este relato elementos míticos de gran fuerza: el monstruo híbrido, el laberinto, el héroe traidor, la intervención de los dioses... Sin embargo, no es uno de los mitos más importantes en nuestras letras: los de Narciso, Orfeo o Ulises han tenido mejor fortuna. Ahora bien, tanto por sus fuentes líricas como por ser un mito femenino, los poetas muestran en él de manera muy clara el concepto antropológico que subyace a su cosmovisión.

La saga de Teseo tiene fuentes muy variadas: aparecen alusiones a ella en la *Odisea*, en la *Teogonía* de Hesíodo, en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, en la *Biblioteca histórica* de Diodoro Sículo, en la *Descripción de Grecia* de Pausanias; Plutarco tiene una *Vida de Teseo*, Catulo le dedica gran parte de su carmen 64 y Ovidio narra hechos relacionados con esta historia en varios lugares: en el capítulo octavo de las *Metamorfosis*, en los *Fastos* y, muy especialmente, en las *Heroidas*. Este último volumen está compuesto por una colección de cartas ficticias. Una de ellas es la dirigida por Ariadna a Teseo tras su abandono en Naxos. Esta carta, y el poema de Catulo en el que está inspirada, han sido las fuentes que más importancia han tenido en la transmisión del mito de Teseo y Ariadna en la literatura, por lo que me parece conveniente detenerme a comentar algunas de sus características.

Contrariamente a lo que sucede con la mayoría de las narraciones míticas, el testimonio de la Antigüedad del que parten los textos modernos sobre Ariadna tiene un marcado carácter lírico. Catulo dedica a las bodas de Tetis y Peleo, el más largo de sus poemas, una composición de cuidada perfección formal. A partir del verso 50, al describir la colcha que cubre la cama nupcial, en la que está bordada la figura de Ariadna, el poeta inicia un largo excurso en el que canta las penas de esta heroína. Comienza con una imagen de gran fuerza plástica y emotiva, la de Ariadna con la mirada perdida en el mar que rodea la isla de Naxos y "su corazón dominado por

[4] Ver a este respecto el artículo de García Gual (2007) y el capítulo quinto del libro de Brunel: "Émergence, flexibilité, irradiation" (1992: 72-86).

una incontrolable pasión". Catulo presenta a Ariadna como una heroína desbordada por las pasiones pero digna de ese nombre frente a un Teseo desagradecido: su belleza e inocencia la harán merecedora de un final favorable, se verá recompensada por la llegada de un dios que la hará su esposa.

Conviene recordar, para entender el marcado tono lírico del poema, que Catulo es un señalado representante de la elegía romana, que se distingue de la griega por introducir rasgos de subjetivismo e intimidad, incluso en ocasiones huellas autobiográficas. Su influencia fue importante sobre todo en poetas latinos posteriores, y de manera especial en Ovidio. Las *Heroidas* de este último recogen estas características del género elegíaco latino y desarrollan las propias del género epistolar. La carta que Ariadna envía a Teseo toma del poema catuliano el núcleo de la lamentación, el tema de las bodas, el tópico del amor no correspondido y el decorado marítimo. Vicente Cristóbal, en el estudio que introduce su traducción a esta obra, comenta que el hecho de utilizar un punto de vista femenino (en la mayoría de las cartas, y desde luego en la que nos interesa), le permitía a Ovidio alejarse aún más de los estrictos cánones de la epopeya y componer un libro de indiscutible apertura subjetiva y originalidad estética[5].

Las razones de esta libertad se deben a que la mujer tenía en aquella época un lugar marginal con respecto a la cosa pública, y estaba por tanto "desvinculada de todo compromiso con las consignas del poder y con la ideología dominante" (1994: 24). Más todavía, las mujeres representan en la obra de Ovidio "valores y actitudes humanas muy distintas a las que se translucen en la epopeya" (24). Se produce por tanto en las *Heroidas* un fuerte contraste entre los deslumbrantes héroes de gestos bélicos que conocemos por los relatos épicos y los amantes desagradecidos o inconstantes de los que se quejan las mujeres. Del mismo modo, aunque las cartas están situadas en un tiempo mítico, la subjetividad hace que sus personajes se contagien de contemporaneidad. Por tanto, Ovidio consigue en su obra una doble subversión: por un lado abre las puertas a la exaltación emotiva y la expansión estética, y por otro provoca una corrosiva desmitificación de los grandes héroes olímpicos. Así pues, los textos que en adelante traten el tema de Ariadna partiendo de estas fuentes estarán marcados por el lamento en primera persona, la perspectiva femenina, una serie de imágenes como el sueño y el mar, la actualización temporal, una humanización voluntariamente desmitificadora de los protagonistas, así como por los tonos de lirismo y emotividad.

La primera fuente que tenemos en lengua española relacionada con los mitos que aquí nos interesan está en la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio (1272)[6]. Los

[5] Esta independencia no implica un alejamiento total de las normas retóricas: las cartas siguen el esquema propio de las composiciones epistolares y tienen muchas características en común, especialmente el tema principal (el amor no correspondido) y también algunos *topoi*, como el del *perfidus hospes* u hospitalidad traicionada. Muchas de ellas comparten también un decorado marítimo, que Cristóbal considera debido precisamente al poema 64 de Catulo, el que da origen a la carta de Ariadna.

[6] En la parte dedicada a los Jueces el rey castellano incorporó los relatos de Ovidio: en el capítulo 344 ("De Theseo, e de las parias de Athenas, e de los sacrifiçios por Theseo"), la narración de las

pocos años que separan la redacción de esta crónica de las obras de los renacentistas italianos marcan la distancia que hay entre los mitos consignados como hechos históricos y las primeras interpretaciones realistas de Boccaccio. Ya en esta primera recuperación histórica se constata que el episodio más afortunado de toda la saga de Teseo fue el de Ariadna abandonada. Por otro lado, durante el Siglo de Oro el mito se recupera también desde el ámbito del teatro, y los "autores empiezan a aplicar un nuevo sentido a los formantes del mito; es decir, Teseo, el Minotauro, el laberinto... comienzan a adquirir una simbología particular sobre todo al ser abordados desde los autos sacramentales" (Martínez García, 1999: 71).

Aunque el tema es eficaz en el teatro, cuando empieza a hacerse popular es sobre todo a partir de la ópera *Ariadna*, de Monteverdi. Su difusión lleva a finales del siglo XVIII a que los dramaturgos busquen nuevas perspectivas: encontramos razones distintas para la actuación de Teseo: el imperativo de la divinidad, el castigo por su mala acción contra Minos... También Quintana escribe una *Ariadna* en verso que preludia la recuperación del mito para la lírica en el siglo XIX. Vuelven a escribirse entonces poemas sobre Ariadna que se centran, en su inmensa mayoría, en el episodio de Naxos.

ARIADNA ABANDONADA EN NAXOS

Este somero repaso a la recepción del mito en España nos muestra que, al llegar al siglo XX, nos encontramos con una tradición ya diversificada, que ha orientado su interés hacia el abandono de Ariadna y los motivos que lo provocan. Esta perspectiva arrastra de tal modo toda la leyenda que la trama relativa al Minotauro y el Laberinto también es leída en muchas ocasiones desde el punto de vista de Ariadna.

En la recuperación que los poetas de los años 20 hicieron de la poesía gongorina (y barroca en general), este mito no es relevante[7]. Pero a partir de los años 70, el segundo gran momento de exaltación erudita, los poetas españoles releen los mitos antiguos y dialogan con ellos, encontrando en sus historias motivos que les permiten reconocerse a sí mismos. Los autores que retoman el mito de Ariadna entonces emprenden la tarea de narrar la historia respetando en su mayor parte la leyenda original, muy especialmente el marco espacial y temporal. Es el caso de Jorge Guillén, con "Ariadna en Naxos" y David Pujante con "Ejercicios de soledad o Ariadna del

Metamorfosis, en el 345 ("De la epistola que Adriagna enuio a Theseo"), la carta de las *Heroidas*, y en el 346, el relato de la llegada de Baco y su desposorio con Ariadna.

[7] Hay alguna excepción, como el poema "Números" (de Pedro Salinas, *Seguro azar*, 1924-1928), que acaba con una alusión a la escena de Ariadna en Naxos: "olvidado / de Ariadna, desnuda allí / en islas del horizonte". Pero aquí Ariadna sirve sólo como una imagen, no es el núcleo de la composición. Tampoco tengo en cuenta otros poemas que se refieren a la heroína aludiendo al episodio del laberinto y al hilo que en muchas ocasiones la simboliza, no al episodio de Naxos que es el que aquí estoy tratando.

amor". Ambos recurren a la fuente de las *Heroidas*; Pujante además sigue de cerca el texto de Catulo. Las dos composiciones son relativamente largas (el poema de Guillén tiene 200 versos, el de Pujante 248); muy largas si tenemos en cuenta que la poesía contemporánea ha optado de manera casi absoluta por la brevedad. Los dos poetas relatan exclusivamente el episodio de Ariadna en Naxos, del que se sirven para reflexionar sobre la naturaleza de la soledad.

Guillén publicó "Ariadna en Naxos" en 1973. Es una obra tardía que incluyó en *Y otros poemas*, un libro que acoge poesías de carácter independiente, procedimiento excepcional en un poeta que concibió de manera orgánica toda su obra. "Ariadna en Naxos" es un poema de tonalidad híbrida: el desarrollo narrativo está impregnado de un lirismo que recoge la fuerza poética de Catulo y Ovidio, y tamizado por la acendrada pureza guilleniana. Tiene también acentos teatrales; Manuel Alvar lo define como "un poema dramático desarrollado en tres actos" (1984: 73) y destaca la deuda que contrae con las distintas óperas dedicadas a este tema. El narrador comienza a contar el episodio de Naxos desde el principio, a diferencia de las fuentes clásicas, que comienzan *in medias res*. De este modo indica que no va a centrar su atención en el lamento, como momento emotivo de la escena. Lo importante no es el argumento en sí ("Es una historia antigua. La sabemos", v. 132), sino la reflexión que el narrador hace al hilo del proceso psicológico de la protagonista. No cabe desarrollar aquí un análisis pormenorizado del poema, así que me limitaré a señalar algunos rasgos que sirvan para entender qué tipo de actualización del mito se da en él.

El tema central de la composición, como ya he adelantado, es la soledad. Guillén aporta todo tipo de marcas formales para incidir en él: léxico que insiste en la idea de vacío ("ausencia", "oquedad", "vacío", "anulación"), expresiones constantes de atenuación o negación ("no muy atractiva", "sin gente", "sin próximo habitante", "la en absoluto sola"), sintaxis especialmente elíptica ("¿Nombre tiene esa isla?", "La mujer de Teseo: / Deleite de un cansancio que se borra", "Se extraviaron voces", "Abandono ya es hambre", "Probable otra existencia"). Junto a éste, aparece otro tema que sirve para articular el primero: el tiempo. Guillén alude a él con frecuencia a lo largo del poema: "¿Cuánto tiempo inconsciente va pasando?", "Horas felices en aquella Creta", "Aquellas horas íntimas", "el minuto mismo", "el tiempo agonizante", "sin saber ya de fechas", "más allá del tiempo", etc. Es interesante destacar la oscilación entre el tiempo absoluto de la eternidad, el tiempo propio de los dioses, y el transcurrir de las horas propio del tiempo de los mortales. Ariadna está situada en la intersección de estas dos categorías y Guillén deja clara esta dualidad: habla primero de cómo Ariadna percibe la lentitud de las horas al sentirse abandonada, cómo se acerca a la muerte y con ella al fin de su tiempo. Pero hacia la mitad de la segunda parte el poema da un giro hacia el futuro, vaticinando la llegada de Dionisios. El narrador sugiere entonces que la eternidad (y con ella la plenitud) se alcanza en el instante, a través del cual se llega a la superación de la barrera del tiempo.

La utilización de un referente mítico, que implica apertura a instancias que superan la razón, permite hablar de plenitud y eternidad en un contexto humano. Sin

embargo, en este poema la reducción de la eternidad al instante no es sino una reedición del *carpe diem* epicúreo. El narrador transmite que la fugacidad o la inconstancia no deben ser percibidas como elementos negativos sino como simples necesidades de la precariedad humana: "es menester el claroscuro". Por tanto, Guillén mantiene una apariencia de narración mítica precisamente para subvertirla, ya que busca de manera positiva explicar racionalmente lo que el mito relata como acción divina, "tan próximos los dioses y los hombres". Así, justifica a Teseo y arremete contra el punto de vista de Ariadna, que vendría a representar el afán de constancia; le recrimina que no se conforme con su abandono y anhele fidelidad ("esa mujer tendida / reduce / su gran memoria al héroe", v. 67-69), lo cual supondría esperar de un mortal un comportamiento propio de los dioses. Así, concluye el poema con una explícita moraleja, en la que se propone el placer del instante como único valor eterno, y en la que se niega rotundamente cualquier otra salida a la indigencia humana que no sea pactar con ella:

La Tierra,
Sólo la tierra sin edenes falsos,
Sólo una tentativa hacia el glorioso
Vivir de dos en uno que son dos:
Hombre y mujer dichosamente opuestos
Encarnando unidad. Y que se cumpla
Su terrenal destino. La pareja
Frente al mañana siempre, siempre incógnito.
ARIADNA:
Dionisos va a llegar (v. 191-200).

El profundo conocimiento que Guillén tenía de la literatura francesa hace muy verosímil que al escribir esta composición tuviera presente el poema de Rimbaud, *Soleil et chair*[8], en el que el poeta exige a Ariadna que abandone su lamento, ya que va a venir nada menos que un dios a buscarla. El argumento es el mismo, pero la intención (reivindicar los dioses en el poeta francés, negarlos en el español) es opuesta. Por esta razón no estoy de acuerdo con la interpretación que hace Manuel Alvar de este poema. Considera que Guillén utiliza el mito como "forma exterior [que] sublima una anécdota hasta convertirla en paradigma de dolor y soledad" (1984: 78). Sin embargo, la evocación mítica no es en este poema un ropaje que eleve y engrandezca la figura de la mujer abandonada, sino precisamente el elemento que se quiere invalidar.

[8] "*Ô grande Ariadné, qui jettes tes sanglots / Sur la rive, en voyant fuir là-bas sur les flots, / Blanche sous le soleil, la voile de Thésée, / Ô douce vierge enfant qu'une nuit a brisée, / Tais-toi ! Sur son char d'or bordé de noirs raisins, / Lysios, promené dans les champs Phrygiens / Par les tigres lascifs et les panthères rousses, / Le long des fleuves bleus rougit les sombres mousses*" (1972: 10). No está de más recordar la defensa que el entonces jovencísimo Rimbaud hace del mundo mítico en este poema, y que se podría reducir a uno de sus versos: "*Notre pâle raison nous cache l'infini!*".

En 1986 David Pujante publica "Ejercicios de soledad o Ariadna del amor", poema que ocupa el último lugar de su primer libro, *La propia vida* (1986). El poema está dividido en dos grandes partes: una narrativa y otra en verso compuesta por monólogos alternos de Ariadna y Teseo; se trata por tanto también de un poema con mezcla de géneros. El texto comienza reescribiendo el episodio de Naxos desde el momento crítico en el que Ariadna se despierta y busca inútilmente a su lado el cuerpo de Teseo. Se trata de una escena de gran valor plástico en la carta de las *Heroidas*, que funciona también en Pujante como marco espacial, poético y emotivo[9]. El narrador da paso enseguida al lamento de Ariadna, que mantiene asimismo, en cuanto elegía expresada en primera persona y en sus imágenes, una continuidad con las fuentes clásicas. Catulo destaca cómo Ariadna, en su enajenación, se olvida de vestirse y ni siquiera repara en que las olas pueden llevarse su manto. En su versión, la cretense aparece enfurecida, "abrasada y ciega de loca pasión". Si Ovidio pinta esta locura diciendo que "deambulaba sola con los cabellos sueltos, como una Bacante", Pujante la desborda hasta el frenesí del deseo, extremo implícito en cualquier mito con referencia a Baco, pero que aquí pierde toda su gravedad fatídica para quedar convertido en una vulgar prostitución: "el deseo de nuevo hará presa de mi carne / y el hombre más ridículo me podrá poseer". Esta banalización hace que Ariadna quede en cierto modo desmitificada, aspecto que el autor contrasta con las constantes alusiones que hay en su monólogo al mundo arcaico en el que se sitúan los relatos sobre los orígenes: "Todos los centinelas del palacio del rey", "¡migajas de los dioses menos misericordes...!", "ritos a Venus", etc.

No sucede lo mismo con los fragmentos puestos en boca de Teseo: habla de "una barra de bar", un "despropósito liberador de energía", un "sábado televisivo". Quien reflexiona sobre su soledad tras haber abandonado a su mujer es un contemporáneo nuestro, alguien que vive y razona según las categorías del hombre moderno. Sus consideraciones no tienen matices heroicos, virtuosos o idealistas: considera la dependencia de una mujer como una esclavitud ("tus ojos ya no están para censurarme"), la vida cotidiana del matrimonio como una rutina aburrida ("la anodina felicidad de las lentejas") y hace gran hincapié en que su independencia le deja libre para disfrutar los placeres sensuales ("cuánto matiz con cada color", "la olorosa verdad de las flores"), en un discurso que concluye su primera intervención con una frase muy elocuente: "Y, cuando estoy triste, en soledad / también me mantiene la estética". Leída tras la crudeza con la que Ariadna se queja del abandono, esta frase resulta eminentemente frívola por la insensibilidad que demuestra. Además, por extensión, esta mención a la estética adquiere casi de manera necesaria una dimensión metapoética, ya que hace reflexionar sobre la posible trivialidad de la escritura o de la lectura de poesía como medio de afrontar la soledad.

[9] Defiende Blumenberg que la constancia icónica es el elemento más característico en la descripción de los mitos (cf. García Gual, 2007: 11). En el caso que nos ocupa, las imágenes más emblemáticas de Ariadna son su despertar buscando a Teseo, los detalles físicos que demuestran su desvarío pasional, y la mirada al horizonte tratando de encontrar la nave en la que huye su amado.

El voluntario contraste de ambientes y planteamientos resulta chocante, pero no produce la desazón de lenguajes paralelos que no llegan a encontrarse. Esto es posible, por un lado, por el hecho de que en ningún momento los personajes actúan como héroes o dioses, sino como mortales que padecen, lo que los hace muy cercanos entre sí. Por otro, el carácter del texto no es asertivo sino de búsqueda, y es ahí donde adquiere su alcance la dimensión mítica que mantiene el poema.

En efecto, como el título indica, nos encontramos con unos "ejercicios de soledad", una reflexión sobre las reacciones que surgen cuando el ser humano se enfrenta al abandono y a la intimidad radical de su conciencia. Así lo expresa el coro:

> Siempre, en todas las vidas, hay alguien que te enseña
> la boca de la cueva. Te abandona en la isla
> del Naxos de ti mismo. ¡Y te hace comprender
> que el pecho sobre el que antes segura te inclinabas
> era un engaño, era un mundo de inocencia!
> ¡Por siempre y desde siempre la humanidad está sola! (v. 157-162).

Ante el despojamiento que enfrenta a la persona con su yo, las actitudes de los protagonistas son muy diversas. Ariadna no se queja por el abandono, sino por estar sola (planteamiento acorde con lo que sugiere Guillén). Sin embargo, Teseo niega que la simple cercanía solucione el miedo a la soledad:

> No es posible, en este estado, dejar pasar los años
> sobre nuestras cabezas mondas o blancas
> siempre en la distancia juntos,
> la incomprensión como envoltura inevitable,
> aferrados contra la soledad:
> monstruo terrible que une en batalla (v. 132-137).

Concede que a veces le tiente esa "apacible mediocritas" que tiene por fin una convivencia sosegada, "sin inquietudes, sin zozobras". Pero el moderno Teseo no acepta este planteamiento falaz porque hay algo en él, un "afán, sin límites concretos" que le hace fijarse en lo que sí relacionaríamos con un héroe: "lo distinto, lo espinoso, lo grande, lo salvaje". Frente a esta dualidad Pujante no trata de dar una respuesta o de esconder su desconcierto; simplemente apunta hacia lo que la existencia humana tiene de misterio, volviendo así hacia el papel originario del mito, su función oracular.

En la segunda parte encontramos de nuevo al narrador que, retomando la leyenda, pone en boca de la tradición una versión apócrifa:

> Quisieran relatores melifluos acabar
> esta historia de Ariadna
> con una epifanía del señor del tridente,
> el del sordo bramido, en rescate impensable (v. 163-166).

Se trata, sigue el narrador, de una versión incorrecta, ya que "se sabe a Posidón fiel siempre al lidio Pélope". Este argumento se inspira en un poema de Píndaro, "A Hierón de Siracusa", que tiene como tema central el engaño[10]. A través de este juego, complicado pero elocuente, Pujante retoma la cuestión sobre la ficción, la ambigüedad de su verdad y, en último término, la validez del recurso al mito. Por otra parte, al hacer referencia en su texto a Posidón y Pélope, que no habían tenido antes relación con la historia de Ariadna en Naxos[11], el poeta murciano se sirve de lo que Brunel denomina la característica de la flexibilidad. Con este término señala que los elementos míticos tienen una "plasticidad de adaptación" que permite contar versiones contrapuestas del mismo mito o jugar con elementos de mitos diferentes, como encontramos aquí. Esta adaptación, sin embargo, no impide que se dé, al mismo tiempo "la resistencia del elemento mítico en el texto literario" (1992: 77); es decir, que no importa cuántas o cuáles sean las modificaciones o incluso las subversiones que se produzcan en la expresión textual: son siempre modulaciones que no llegan a tocar la esencia del elemento mítico. No es fácil definir qué sea este elemento, pero Brunel aporta algunas características que nos acercan a él: "ambiguo, polisémico, el mito habla en enigmas. Es más, frecuentemente da paso al enigma" (78), rasgos que inciden en lo que hemos visto que del Prado llama su "función oracular".

En este contexto de flexibilidad, consciente de la multiplicidad de versiones previas, Pujante nos ofrece un relato nuevo: para ello, primero niega la intervención de Baco y deja que pase el tiempo sobre la isla. Después, cuenta cómo Teseo, ya anciano, incapaz de olvidar, vuelve a Naxos pertrechado con útiles sapienciales (formularios, papiros, redomas) para "descifrar / el oscuro misterio que lo ahogaba". No sabemos cuál es la pregunta que se hace el ateniense, pero, a juzgar por el contexto en el que esta palabra aparece en otros poemas, en este libro el *misterio* por excelencia es el de la muerte y su significado. Así parece confirmarlo el narrador al relatar que tras meses de búsqueda infructuosa, Teseo recibe una respuesta a su inquietud cuando en vez de encontrar a su antigua amante descubre aterrorizado "su cruel metamorfosis en hiena carnicera" y se da cuenta de que "hay sombras excesivas / dadoras de la muerte".

Teseo reconoce que su abandono ha sido la causa de la destrucción de Ariadna y de su transformación en un animal repugnante e insensible. De ahí que deba asumir su culpa –"hogaño los mortales / encuentran en el corazón del hombre / lo que

[10] "Brilla en su honor el prestigio / en la colonia de nobles varones de Pélope el lidio. / De él se enamoró el que circunda la tierra, el muy poderoso / Posidón, desde que de la bañera purificante /lo sacara Cloto, / de marfil ornado su reluciente hombro. / Sí, es verdad que hay muchas maravillas, pero a veces también / el rumor de los mortales va más allá del verídico relato: / engañan por entero las fábulas / tejidas de variopintas mentiras" (1984: 74-75).

[11] Posidón sí juega un papel en la historia previa de la cretense. Es el dios al que Minos pide ayuda para conseguir la corona de Creta. Posidón le envía un magnífico toro blanco del que se enamora Pasífae, amores que tienen como fruto al Minotauro.

antaño sembraron"– para poder hacerse, por fin, dueño de su destino (cf. 210)[12]. Teniendo en cuenta la relación del olvido y la escritura, no es de extrañar que la trama metatextual subyacente sea evocada en este momento en el que el poema se acerca a su desenlace: "¡Ah Destino, Destino! / Quien no ha sufrido nunca tu humor descabalado / te pudiera creer invento de poetas". Llegado a este punto, cumplir su destino significa para Teseo disponerse a morir bajo la mirada silenciosa de la hiena-Ariadna. Así lo anuncian los últimos versos:

> A la sombra letal, húmeda, destructora,
> el cuerpo del amado se acurrucó, buscando
> la paz. Sintió la fuerte atracción de la muerte
> convocarlo a la gruta negra del sinsentido,
> de la nueva inocencia (v. 246-248).

No hay una explicación definitiva para una situación que puede ser definida al mismo tiempo como "sinsentido" y como "inocencia". Sólo orientaciones que apuntan hacia espacios incógnitos: si es el destino, la fatalidad, quien ordena los actos, el hombre es inocente. Pero quizá el destino, la fatalidad y los dioses sean invento de los poetas, y entonces el hombre es culpable, y la inocencia llega a través de la asunción de la culpa o incluso por el sacrificio que el yo realiza para redimir su falta. El enigma de Naxos es el enigma del abandono, por qué el hombre no puede estar sólo (Ariadna se convierte en fiera salvaje y silenciosa al ser abandonada, Teseo necesita volver) y por qué, sin embargo, abandona el amor que le redime de la soledad. El poeta no puede hacer otra cosa que convocarlo de nuevo y dejarlo abierto ante nuestros ojos.

ARIADNA CAMINA POR CALLES DE CRISTAL

Junto a estos autores que vuelven a narrar el mito con mayores o menores variaciones, encontramos otros que dan por conocido el argumento y buscan directamente desarrollar sus puntos de vista sobre la temática central del tema de Ariadna en Naxos, el abandono y la soledad. En estos poemas es habitual que se produzca una descontextualización espacial o temporal, bien porque no se aluda a estas coordenadas, bien porque se sitúen en el mundo contemporáneo.

Víctor Botas titula "Teseo" (*Historia antigua*, 1999) el poema en el que nos ofrece las razones que, en su opinión, pudieron llevar al ateniense a abandonar a Ariadna. Se trata de un poema de longitud breve, 32 versos, una medida más habitual en la poesía moderna. Ya el título supone un cambio de perspectiva importante

[12] En el poema que dedica a Anton Webern en este mismo libro, Pujante se pregunta: "¿El ángel de la muerte y el ángel del destino / son uno mismo? Y nadie contesta a la pregunta / desde que le mundo es mundo" (74).

con respecto a la tradición: hasta ahora la protagonista indiscutible del episodio había sido Ariadna, pero en las versiones modernas los poetas miran también con frecuencia a Teseo. Como venimos observando, no les interesa tanto ensalzar una heroína sufriente y pasiva como tratar de entender los móviles antropológicos de las acciones que configuran la historia. Es claro que, en el mito que nos ocupa, la actitud de Teseo resulta mucho más misteriosa y despiadada que la de Ariadna. Sin embargo, en los textos contemporáneos, es habitual que los autores hablen del ateniense desde la simpatía y la identificación con él.

A pesar de su brevedad, el poema reafirma algunas de las características importantes de las versiones contemporáneas de los mitos. Comienza con algunos de los tópicos que la tradición ha mantenido, como la contextualización marítima o el sueño de Ariadna. Pero enseguida comienza a parodiar el propio uso de las fuentes, demostrando así la eficacia de lo que Brunel llama la flexibilidad del mito: "ya no sé / si la frase es de Sciacia o es del bueno / de Homero". Justifica así, del mismo modo que Pujante, su libertad para proponer una nueva versión o, más propiamente, una nueva explicación. El poeta se presenta desde el primer momento alineado con el protagonista ("no es raro / que la dejara así") y sugiere dos hipótesis para el abandono. La primera contesta a una de las principales acusaciones que la tradición ha hecho a Teseo: la de la ingratitud. Botas considera que quizá el cretense se la llevó en su barco por agradecimiento, pero que este sentimiento es insuficiente para la constancia y que incluso supone una cárcel para el amor (cf. v. 9-12). La segunda es que Ariadna resultara ser "una sabihonda de esas que / cualquiera las aguanta". De algún modo hace referencia a la astucia de Ariadna que salva a Teseo de perderse en el laberinto, pero también aquí le da la vuelta del mismo modo: al intensificar la cualidad haciéndola absoluta acaba resultando un peso insoportable. Encontramos de nuevo algo que aparecía en Guillén: una resistencia a considerar al ser humano capaz de actitudes fuertes, radicales o constantes.

Desde aquí se entiende bien la actitud de Botas ante el matrimonio de Ariadna con Baco. Se ve inclinado a explicar este paso, lo cual indica que le parece una actitud en principio incongruente en una mujer inteligente. Lo plantea como una decisión desesperada, "un mero asunto / de vengativos celos de mujer / despechada". El dios, por su parte, queda despojado de todo signo de grandeza y queda reducido a "un pobre borracho medio imbécil". La actitud negativa de Botas ante el mito se pone de manifiesto abiertamente en el tono irónico y coloquial de sus versos. María Elena Arenas (2003) comenta que

> otro de los procedimientos sistemáticamente utilizado por Botas como más idóneo para la desmitificación culturalista es aquél que consiste en extremar la distancia entre el prestigio de los personajes y el lenguaje coloquial, casi vulgar, con que se los describe o alude. Ariadna queda así convertida en una mujerzuela caprichosa e insoportable y Dionisos en un dios subalterno y corrompido.

Ciertamente la manera desenfadada y desencantada que tiene Botas de tratar a los protagonistas de los relatos heroicos ayuda a degradar el mito. Sin embargo, creo que no es suficiente para hablar de desmitificación, ya que también en los rela-

tos clásicos muchas veces se habla de los héroes sin excesivo respeto. Pienso que no basta tampoco para definir la desmitificación que las acciones sean reducidas a una historia de amor cualquiera o a un hecho vulgar, y mucho menos que sirvan para reflejar pasajes de la autobiografía del autor, como defienden muchos autores[13]. Si los mitos siguen interpelándonos hoy, es precisamente porque sirven de referencia ante nuestras acciones, esos hechos vulgares que componen la biografía de los poetas y sus lectores. En mi opinión, lo que ataca directamente la tensión que los mitos provocan es desdibujar cualquier pretensión de misterio o de significado total. Algo de esto hemos visto ya en Guillén. Botas busca la dimensión mistérica del mito para socavarla: explica con razones prácticas ("seamos realistas") el abandono, niega el valor de las virtudes antiguas (el agradecimiento y la piedad), y cuando se refiere a Baco habla de él como "un pobre borracho medio imbécil" que "aún / no había conseguido ni siquiera / plaza como interino en el Olimpo". De hecho, para Botas, ni Naxos es un misterio, ni el abandono de Ariadna implica una reflexión sobre la soledad. La actitud para otros brutal de Teseo es en cierto sentido la de Botas frente al mito, que puede resumirse en cerrar todas las puertas al enigma y plantear que la única cosmovisión posible es la pragmática.

Muy parecido, externamente, es el modo que tiene Ángel Petisme de enfrentarse a todo tipo de relato que se relacione con la autoridad y el poder, categoría en la que podrían considerarse los mitos. En su libro *Constelaciones al abrir la nevera* (1987), tiene un poema dedicado a Ariadna, una composición de 30 versos en la que el autor opera una llamativa y provocadora actualización del mito. Ariadna trabaja de taquillera en un recinto ferial, el Laberinto (una reducción al estilo kitsch), y mientras cumple su trabajo rutinario recuerda algunos episodios de su vida: "la sangre seca de su hermanastro / entre las uñas de su amado Teseo / su lado vacío, todavía caliente entre las sábanas de un motel de Naxos".

Los sucesos que conocemos por los relatos clásicos (modernizados por esa imagen de estética "gore" y por el "motel") forman parte del recuerdo. El presente es la realidad urbana contemporánea, presentada como un verdadero caos de cristales, reflejos y virtualidad falaz: "Y ahora se encamina por calles de cristal al interior, / hacia los bosques de interminables sombras / y cavernas de espejos y videojuegos". Esta Ariadna proyectada hacia el futuro mantiene, sin embargo, su esencia mítica, que Petisme recoge en los versos que concluyen cada una de las tres estrofas del poema: "el dolor la protege", "el dolor es su escudo", "el dolor es su aliado". Aquí sí podemos decir que Ariadna se convierte en paradigma de la mujer sufriente, una heroína perseguida por el destino que nos recuerda que uno de los mayores miste-

[13] Hablando de Víctor Botas, explica Arcaz Pozo: "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" (2000: 46). También Guerrero Contreras sigue a Arcaz Pozo en este punto (cf. 2001: 229-230).

rios del ser humano es el dolor. Forma parte de su carácter enigmático el hecho de que pueda asumir ciertos matices positivos de protección o alianza, aunque nunca de manera absoluta: en las tres palabras que Petisme utiliza para describir el dolor está latente el sema de amenaza. En cualquier caso, en este poema el dolor funciona como narcótico, una anestesia que, al impedir el deseo, le permite a Ariadna sobrevivir en un mundo hostil, de frustración y sinsentido. No sin pagar un alto precio, el de su anulación, negándose a todo aquello que es exterior a ella ("ensimismada... ha renunciado a todo") y aceptando el sufrimiento como su destino[14].

CONCLUSIONES

Este breve recorrido por algunos de los poemas que en las últimas décadas del siglo XX han tratado el tema de Ariadna en Naxos muestra una interesante relación entre las cualidades mistéricas y oraculares del mito y la visión de los sentimientos humanos que reflejan los poetas.

Así, la tendencia general a desmitificar los dioses y romper toda pretensión de trascendencia refleja una visión del hombre pragmática y débil. Esto se ve en el poema de Víctor Botas, que, irónico y distante, deja de lado los sentimientos de Ariadna (y no se le escapa que eran el núcleo clásico del mito), ridiculiza a la protagonista y al dios, y se solidariza con un Teseo pragmático y frío. También la lectura que hace Jorge Guillén en "Ariadna en Naxos" es estrictamente racional y refleja una cosmovisión en la que el hombre (o la mujer: no se puede decir que haya distinción) es presentado como un ser incapaz de actitudes fuertes o constantes. En su caso, el contenido contrasta con un estilo elevado y lírico, más acorde con las fuentes clásicas aunque con características propias de su acendrada voz personal. Consecuentemente, ninguno de los dos percibe la soledad como un problema, un misterio, o un sentimiento profundo y doloroso, ya que ambos consideran que para apaciguarla basta con otro cuerpo, que será fácilmente disponible.

Otros autores, sin embargo, respetan la validez actual del mito. Ángel Petisme comparte con los autores anteriores una visión del mundo de fuertes tintes nihilistas. Pero a diferencia de ellos, confía en la capacidad del mito de abrir espacios de enigma y misterio que trasciendan aquello que la razón humana alcanza. A pesar de su estética de tono menor, con tintes kitsch y "gore", el mito le sirve para engrandecer el dolor de Ariadna, que trata con compasión y respeto. Asimismo, David Pujante se dirige a través del mito a los puntos más enigmáticos de la existencia humana, tratando de acercarse a su significado. El abandono del ser amado, que presenta como misterioso, implica para él una degradación casi ontológica del ser humano: Ariadna se convierte en fiera al ser abandonada, Teseo no puede vivir hasta

[14] Guerrero Contreras interpreta que se da en el poema una sucesión: Ariadna primero se resigna al dolor, pero al final lo supera, lo cual la hace "consciente de su libertad" (226). No veo esta superación en el texto; en cualquier caso difiero de que la insensibilización pueda entenderse como libertad.

que consigue volver. La soledad es en este poema el lugar intermedio entre el amor y la muerte, una situación que sin dejar de ser enigmática y dolorosa, se resuelve en su poema con un punto de esperanza. Por tanto, para estos autores, el mito mantiene toda su carga simbólica y resulta eficaz para enfrentarse a misterios como el dolor o la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

ALVAR, Manuel: "Ariadna en Naxos" en *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Luis T. González del Valle y Darío Villanueva (eds.). Boulder (Colorado): Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984: 73-88.

ARCAZ POZO, Juan Luis: "Catulo en la literatura española" en *Cuadernos de Filología Clásica*, 22 (1989): 249-286.

——: "Los mitos clásicos en la poesía española última (1970-1995)" en *Exemplaria*, 4 (2000): 33-72.

ARENAS CRUZ, María Elena: "Culturalismo y poesía: la mirada de Víctor Botas" en *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 3, julio-diciembre (2003). http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista3/testi/botas.asp

BOTAS, Víctor: *Poesía completa*. Gijón: Llibros del Pexe, 1999.

BRUNEL, Pierre: *Mythocritique. Théorie et parcours*. París: PUF, 1992.

CANO BALLESTA, Juan: "Jóvenes poetas españoles ante los mitos clásicos" en *La memoria e l'invenzione. Presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento*, Maria D'Agostino, Alfonsina de Benedetto y Carla Perugini (eds.). Soveria Mannelli (Catanzaro): Rubbettino Editore, 2007: 123-139.

DEL PRADO, Javier: *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid: Cátedra, 1993.

GARCÍA GUAL, Carlos: "Los mitos griegos en la literatura", *Cuadernos de Literatura Griega y Latina VI. Proyección de la mitología Greco-Latina en las literaturas europeas,* Estefanía Dulce, Mª Teresa Amado, Cecilia Criado y otros (eds.). Universidad de Alcalá de Henares: 2007, 9-25.

GUERRERO CONTRERAS, Carmen: "El mito de Ariadna y Teseo en tres poetas españoles contemporáneos: Ángel Petisme, Víctor Botas y David Pujante" en *Anuario de Estudios Filológicos*, 24 (2001): 222-241.

GUILLÉN, Jorge: *Aire nuestro*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 1987.

OVIDIO: *Heroidas*, Vicente Cristóbal (ed.). Madrid: Alianza, 1994.

——: *Metamorfosis*, Antonio Ramírez de Verger (ed. y trad.). Madrid: Alianza, 1995.

MARTÍNEZ GARCÍA, Oscar: "«Fortuna» del mito de Teseo: del Renacimiento hasta el siglo XIX", en *Estudios Clásicos*, 41, 115 (1999): 51-74.

——: *Nuevo romanticismo: la actualidad del mito*. Madrid: Fundación Juan March, 1998.

PETISME, Ángel: *Constelaciones al abrir la nevera*. Madrid: Hiperión, 1987.

PUJANTE, David: *La propia vida*. Murcia: Editora Regional, 1986.

PÍNDARO: *Odas y fragmentos*, Alfonso Ortega (ed. y trad.). Madrid: Gredos, 1984.

RIMBAUD, Arthur: *Œuvres complètes*, Antoine Adam (ed.). París: Gallimard, 1972.