

LA ANTIGÜEDAD Y EL DESEO. PERVIVENCIA DE LO CLÁSICO EN LA POESÍA FEMENINA ARAGONESA ACTUAL

Ana Belén RODRÍGUEZ DE LA ROBLA
Universidad de Cantabria

*Habrás perdido tu dignidad si pierdes
la hospitalaria luz del mito.*

JOAN MARGARIT

Antigüedad y deseo. Dos ámbitos perfectamente actualizables, renovables cada instante por la intervención mágica del mito, que no es otra cosa distinta de una luz que, arrojada sobre la tradición, la transfigura y colorea. Se nos antoja entonces necesario en las líneas siguientes hablar de Antigüedad y de deseo, aunque forzosamente a través de la óptica del mito, y por supuesto de su pervivencia en ambos territorios.

Pero, además, al proponer «La Antigüedad y el deseo» como título para estas páginas, estamos trazando intencionadamente un paralelismo semántico con una obra capital de la literatura —de la poesía— española, cual es el esplendoroso poemario de Luis Cernuda por todos conocido: *La Realidad y el Deseo*. ¿A qué se debe la elección?

Con el fin de mejor aproximarnos a esa zona oscura y hasta convulsa del espíritu humano, a esa flor de perfume intenso y baudeleriano que es el deseo, parece interesante apuntar una observación en que Lacan hace referencia a la necesidad de interrogar a los poetas sobre las implicaciones verbales del deseo. Citemos:

En efecto, el poeta da testimonio de una relación profunda del deseo con el lenguaje, al tiempo que demuestra hasta qué punto esa relación poética con el deseo se ve siempre dificultada cuando se trata de la descripción de su objeto. Así, la poesía llamada metafísica evoca mucho mejor el deseo que la poesía figurativa, que pretende representarlo.

Palabras estas que permiten intuir una explicación sobre la materia poética del deseo, que es las más de las veces una «quemadura abstracta» en el fondo de la

conciencia, una nostalgia inexplicable no necesariamente erótica. Esta relación entre palabra (poética) y deseo lleva a entrever lo que es la *conciencia interna* de una *realidad exterior*. Y aquí es donde retomamos a Cernuda. Porque este modelo puede encontrar uno de sus más claros paradigmas —literario y vital— en el poeta sevillano, y particularmente en su poemario mencionado.

En Cernuda existe una vertiente del deseo evidentemente conectada a lo sexual, pero hay otra más profunda conectada al tiempo y a la memoria, y así a la conciencia personal. El pasado idealizado entra en dialéctica con el presente y edifica una gramática de la memoria, unos signos de lenguaje que construyen de este modo un nuevo objeto de deseo. Esto se sintetiza magistralmente en aquel verso:

Pero terminó la niñez y caí en el mundo.

La obra cernudiana es un enfrentamiento perpetuo entre la dureza de la realidad y el presente y la vivencia intensa de la certidumbre del deseo y su veta liberadora. Hay un poema concreto en que confluyen deseo, experiencia, revelación y conocimiento:

No decía palabras.
Acercaba tan solo un cuerpo interrogante
porque ignoraba que el deseo es una pregunta
cuya respuesta no existe.

Por tanto, el deseo se hace interrogación e incluso negación en sí mismo. Es una afirmación de sabiduría propia que constituye un hilo con que guiarse en el laberinto: es esa concepción la que permite que enlacemos con la Antigüedad.

Para comenzar debidamente, parece conveniente aquilatar el significado preciso del término *deseo*. Como es sabido, *deseo* proviene del latín vulgar *desidium*, que entraña el significado de «impulso erótico», y que es una forma neutra correspondiente a la femenina clásica *desidia* («indolencia», «pereza»), que ya en la Antigüedad tomó el significado de «libertinaje» o «voluptuosidad» conforme a la doctrina moral que estipula que la ociosidad es el incentivo de la lujuria. *Desidia* con el sentido de «libertinaje» se puede hallar ya en Plauto, y *desidiosus* tiene el significado de «ávido» en Cicerón. Sin embargo, el castellano *desear* imita de su sinónimo latino *desiderare* el significado de «echar de menos» que a veces asume. Y es precisamente este el sentido que nosotros queremos rescatar en estas páginas.

Tal vez podamos afirmar sin resultar excesivamente radicales que la mitología de la Antigüedad no solo cumple una función explicativa ante el desconcierto circundante, sino sobre todo una exposición de los deseos más hondos del hombre antiguo. Solo hay que revisar para confirmarlo cualesquiera de las mil historias clásicas por todos conocidas para darse cuenta de la cantidad de deseos, sexuales y no (los no suelen entrañar más bien un afán de trascendencia), con frecuencia combinados, que subyacen en ellas. Vico, en su *Ciencia Nueva*, a finales del siglo xvii, lo relativizó sosteniendo que la mitología, las fabulaciones de la Antigüedad, tenían un núcleo vital de historia psicológica y social.

Es este carácter concreto de mito el que ha propiciado su pervivencia a lo largo de los siglos; máxime en la literatura, vitrina de exposición insuperable de humanos sentimientos. En la poesía actual —o mejor, contemporánea— el mito clásico ha cobrado formas diversas de asimilación. Por una parte, se ha practicado un uso abusivo de temas y hasta símbolos materiales de la Antigüedad; uso este tendente más bien a la consecución de efectos estéticos en cierto modo deslumbrantes —no desprovistos de un exotismo a veces cercano a lo *kitsch*— que a profundizar en la significación latente en tales temas. Se puede pensar por ejemplo, en los excesos estilísticos de movimientos poéticos como el de los «novísimos», que constituyeron auténticos juegos de artificio y barroquismo desmedidos, casi ópera de los *castrati*, si se nos permite el símil.

Sin embargo, es de destacar otra tendencia más reciente, con seguridad más enjundiosa, curiosamente protagonizada por mujeres escritoras. Se trata de lo que podríamos llamar la *actualización del mito*, que persigue la revitalización de su esencia y, por tanto, su adaptación al tiempo presente, en un rastreo de su perenne validez. W. H. Auden lo expresó divinamente en un artículo suyo publicado ya en 1948, «Criticism in a mass society», donde decía:

Si hablamos de tradición hoy, no la entendemos ya como la entendía el siglo XVIII, como un modo de operar transmitido de una generación a la siguiente; nosotros entendemos por tradición una conciencia de la totalidad del pasado en el presente. La originalidad ya no significa una ligera modificación personal de nuestros predecesores inmediatos; significa la capacidad de hallar en cualquier otra obra, de cualquier fecha o lugar, claves para el tratamiento de la materia propia.

De idéntico modo, el mito clásico sirve en las poetas para expresar, verbigracia, la subversión del cuerpo contra su papel tradicional, para enaltecer el simbolismo de heroínas antiguas, para exteriorizar una preocupación metafísica por el tiempo o por el lenguaje, etc. En esta tendencia se inscriben nombres como los de Aurora Luque, Mercedes Escolano, Josefa Parra, Amalia Iglesias... y también los de dos poetas aragonesas: Teresa Agustín y, en mayor medida aún, Ana María Navales.

El caso de Teresa Agustín es un tanto peculiar. Se trata de una poeta joven (Teruel, 1962) con poca obra publicada. En concreto, su bibliografía consta de dos títulos: *Cartas para una mujer* (1993) y *La tela que tiembla* (1998). En Teresa Agustín lo clásico pervive con extraordinario refinamiento, con sutileza, es ante todo una reelaboración, más que una recurrencia superficial. Teresa cincela el mito para intentar construir su propia personalidad como mujer, o más aún, como *ser*. En esta aventura personal, no obstante, el mito está presente en su vertiente más nocturna. Tal vez su contingencia irracional es lo que más aprecia la poeta, lo que se le antoja más susceptible de ser recuperado, porque la búsqueda del ser por fuerza remite a la inocencia, a lo prístino enterrado bajo capas de impostada civilización. Endimión se hace entonces supuesto trasunto masculino de una mujer que cifra en Selene, en lo oscuro tenuemente alumbrado, la auténtica proyección de su deseo:

Me visto para la luna
que influye sobre mi único enamorado.
Me visto y salgo a su encuentro
deslizándome por entre las ruinas
que el sol ha hecho visibles durante el día,
escalo para lograr un encuentro
y canto mi miedo a los ríos salvajes
que crecen bulliciosos mientras fluye la noche.
Es el triunfo de lo invisible sobre lo visible,
es el grito el que subyace:
yo, siempre yo
y la desconocida yo.

Me visto para la luna
que influye sobre mi único enamorado.
Como Endimión, yo también la espero.

Es el canto de lo oculto, lo incontaminado, lo originario que pugna por aflo-
rar, como estrato sólido sobre el que asentar la personal afirmación. Esta construc-
ción de identidad llega incluso a trascenderse, a hacerse ansia de conocimiento al
tiempo que asume su intrínseca levedad, a escrutar en las cenizas propias en teme-
rosa búsqueda de lo nuevo por venir:

No soy más que una sibila que contempla
la aurora. Una sibila ciega
que quiere dar nombre al miedo.

Lo identitario, por tanto, pasa necesariamente por el derribo de la iconogra-
fía femenina más elemental, aunque ello implique un proceso aún más doloroso de
edificación:

Una mujer en la ventana,
incierto como luna navegando por el mar,
princesas destronadas que inventan historias
de reyes rojos, y mujeres sueño con labios
muertos, donde crecen las manos de los árboles.
Una niña del miedo llorando en el acantilado
mientras contempla a una ahogada.

En síntesis, pues, en Teresa Agustín las referencias a lo clásico suponen la car-
nalización poética de dos deseos: el de la autoconstrucción y el de la progresión en
el conocimiento.

Con Ana María Navales nos encontramos ante una poeta de mayor recorrido
vital y escriturario. Diez poemarios avalan su quehacer, si bien la autora reconoce
especialmente su producción habida a partir de 1978 (*En las palabras*, *Junto a la últi-
ma piel* y *Restos de lacre y cera de vigalias* son libros previos a esta etapa): *Del fuego se-
creto* (Premio San Jorge, 1978), *Mester de amor* (accésit del Premio Adonais, 1979), *Los
espías de Sísifo* (1981), *Nueva vieja estancia* (Premio José Luis Hidalgo, 1983), *Los labios
de la luna* (1989), *Hallarás otro mar* (1993) y *Contra las palabras* (2000). Aparte de estos
libros, dos antologías personales recopilan e incluso corrigen parte de su obra: *Los*

espejos de la palabra (1991) y *Mar de fondo* (1998). Ana María Navales ha hecho también incursiones en el campo de la narrativa (*El regreso de Julieta Always*, *La tarde de las gaviotas* y *El laberinto del quetzal*), pero esa faceta en estas páginas y para nuestro propósito nos resulta menos relevante.

En principio, la lírica de Ana María Navales se define esencialmente por la reflexión sobre la escritura, y específicamente sobre el hecho poético. Es esta una preocupación que se detecta con asiduidad en las poetas de la década de los 70 (en especial en su segunda mitad: Pureza Canelo, Clara Janés...; en los 80 nuevos nombres recogen tal testigo temático: Amalia Iglesias, Concha García, Olvido García Valdés...); década de los 70 que, como hemos apuntado *supra*, constituye precisamente el marco temporal en que Navales entiende la «inauguración» de su quehacer. La citada preocupación por la capacidad expresiva del lenguaje poético por supuesto no resulta nueva en el ámbito de la lírica: recordemos al respecto el antecedente más inmediatamente sólido, cual el integrado por las formulaciones teóricas del Círculo de Viena y su plasmación en la obra de poetas como la austriaca Ingeborg Bachmann, tan influida por las aseeraciones sugeridas por Hoffmannsthal en su *Carta de Lord Chandos*. Pero el caso es que con Ana María Navales estamos ante la práctica consciente de una metapoesía, que en la aragonesa se hace íntima asunción de marginalidad, según no deja de sugerir con acierto Jesús Ferrer Sola. Semejante carácter *underground* se expresa nítidamente, casi con irónica dureza, en *Los espías de Sísifo*:

Tú poeta enamorado del recinto de tu nombre
repites el acorde de tu antigua muerte
como un tambor que llama a la esperanza.
A nadie interesa tu salmodia triste
perdido caminante de un solo grito
agudo eco de las fauces de la tierra.
Que un aquelarre de lunas te acompañe.

Esta consciente marginalidad, por otro lado, se acaba tornando por un proceso natural en desconfianza hacia el oficio y hacia el instrumento mismo. Así parece evidenciarlo un libro como *Contra las palabras*, donde aparecen poemas tan desengañados como este:

Esas palabras sin nombre
que intento despertar cada día
son la memoria de un instante
que se pierde en la niebla.
Como un zahorí busco el agua
que les dé vida,
y encuentro solo sombra,
un remolino de voces
que se agitan en el sueño
a la espera de que alguien
les revele su destino.
Oigo una vieja sinfonía,
un rumor que brota de un arroyo
en el desierto.

El aliento de los ángeles
dibuja las huellas de mis labios
y algunos versos imposibles.

Pero además de ser metapoética, en la lírica de Ana María Navales respira un aliento profundamente clásico. La autora toma imágenes y sobre todo conceptos de la Antigüedad para representar analógicamente una realidad que le resulta próxima.

Uno de los ejes principales que vertebran esta singular estética de lo tangible pasa por la apelación a los dioses. Los dioses conforman la mitologización —ergo, embellecimiento— de un anhelo humano tan perenne como imposible, cual es el del propio conocimiento. El hombre se encuentra envuelto en una maraña de contradicciones primarias, que abarcan desde el ser al no-ser en toda su extensión. Ya en su momento Lévi-Strauss entrevió con brillantez que el hombre no puede resolver esta formidable antítesis mediante procesos puramente racionales:

En los dos polos del tiempo concebible, el hombre se encuentra enfrentado primero con el misterio de sus orígenes y luego con el misterio de su extinción. El caos coexiste con simetrías aparentemente exquisitas. Solo los mitos pueden articular estas antinomias universales, encontrar explicaciones metafóricas para la escindida situación humana en la naturaleza.

¿Y qué metáfora hay más bella en la mitología, y al tiempo más solvente, que los propios dioses que la sustentan?

Sin embargo, el universo divinal de Ana María Navales, un tanto a la manera de Cavafis, no contribuye demasiado a aliviar el insoluble curso del destino; el dios mítico se distancia de lo humano, se hace impenetrable, quizá en función de su enigmático poder; muestra así de una sabiduría unidireccional que acentúa el abismo de lo incomprensible mutuo:

Saben los dioses de ciudades imposibles
que entre sombras caen al pie del hombre,
de rostros fugaces que se miran en las sienas
como un otoño frío,
desnudos un instante
en el jardín cerrado de la lluvia.
Saben de palabras que guardan su virtud
pudorosamente encerrada
en la palidez compasiva de las manos
que se niegan a abrirse,
a contar idilios con sus dedos de encaje
pegados a la piel como un recuerdo.
Saben los dioses de puentes quebrados en silencio,
cuando la fiesta es embriaguez pasada,
oscuridad que acecha, viento dormido,
alba solitaria.
En la calle solo quedan faroles ciegos,
el vuelo de un vals interminable
y un largo desaliento en las esquinas
donde el cuerpo apoya sus sueños vagabundos.

Sin embargo, los dioses, como construcción enteramente humana —demasiado humana, tal vez—, están sujetos a los mismos terrores que los hombres. E incluso sobrellevan una carga más pesada, cual es la de su propia existencia investida, hecha solo de palabras, o mucho peor aún, construida en el delirio pavoroso de unos hombres que inventan historias contra el miedo propio. Una carga paradójicamente pesada ante la vacuidad de ser, extraña ontología que se hurta a la razón entre las sombras, tras el velo de la necesidad:

El tiempo muerto queda sobre las aceras, como huella en la nieve que el sol deshace. La luna es ahora hueco de su luz, gesto oscuro de la ciudad en el infinito donde el mar se rompe. Estrías de frío descienden para abrir flores de piedra entre paso y paso de las dunas, curiosas del final de su historia. Los dioses con la mirada en el pecho vacío, sobre la espalda el mito, cruzan de puntillas por miedo a no ser. Bajo su disfraz crece la ira como un cuchillo que se desliza en espiral por corredores de sombra. A veces el filo padea, un minuto se viste de locura, de fugaz resplandor, y parece que el mar regresa a su origen, que la memoria con ojos de lechuza inventa un naufragio feliz, un ahogado en los brazos de las sirenas desnudas que se despide como pez dormido en aguas tranquilas. Después la puerta se cierra con el último golpe de viento.

De las tormentosas relaciones entre el hombre y la divinidad surge la palabra poética como insustituible puente de comunicación, estrategia lingüística primigenia capaz de reconciliar mito y realidad. Roland Barthes apuntó esta identidad con una de sus ecuaciones taxativas: «El mito es un habla». O lo que es lo mismo: el mito es sugerido como sistema de comunicación. Y por supuesto que lo es. Un sistema semiológico que dota de profundidad a lo más abyectamente material, valiéndose para ello de la más bella complacencia literaria. En este sentido, el lenguaje poético es casi una sustracción infame perpetrada contra la divinidad, quien se ve así mitologizada sin su consentimiento. Una sustracción infame y prometeica. Entendiendo el adjetivo «prometeica» no en el sentido marxista del término (la inteligencia en rebelión contra la tiranía arbitraria), sino más bien como literal arrebato de iluminación para la íntima y natural oscuridad. De esta soberbia humana —tan clásica también—, cuyo objeto tan intuitivo como obvio es el conocimiento, los mitos se resarcan con un castigo eterno —una venganza, diría Dodds—, paralelamente prometeico, en que el explicarse implica un estadio forzoso y previo de cenizas:

La tierra se abre despojada de palabras,
 enmudecen arpas, cítaras y laúdes,
 gimen los sauces hasta sus raíces
 y el verso y la fábula nutren los abismos.
 Los hombres violaron el pacto con los dioses,
 arrojaron al infierno la belleza.
 Palacios enteros se desplomaron en el fuego,
 no hay cíclope que levante sus muros
 ni milagro que convierta las ruinas
 en festín de ojos sobre rebosantes atriles.
 Ya solo hay miedo en las páginas del silencio,
 traición que el vino no oculta
 en el fondo desolado de los vasos.
 Los poemas son pájaros volando hacia la muerte
 y por sus cadáveres transitan las hormigas.

Ante el poema que yace, y con los dioses a la espalda, completamente solo, la única salida para el hombre —según la máxima de Empédocles que, por cierto, se recoge en *Los labios de la luna*— es la muerte.

Otra versión del deseo, en este caso la amorosa, también participa en la lírica de Ana María Navales de un elaborado clasicismo. Aunque deudor en cierto modo de un platonismo renovado, el deseo amoroso se encamina progresivamente, en cambio, hacia referentes tangenciales y hasta más distantes: el conocimiento y sobremanera la destrucción (no muy lejanos ambos entre sí, por cierto), quizá en una ruta ineludible apuntada por lo que Steiner designó certeramente como «nostalgia del Absoluto». El mito, pues, acaba abatiéndose de nuevo sobre esa faceta inexplicable e insegura, sobre el hombre débil que, ante un deseo abocado al desencanto y a la muerte, edifica su estética amorosa (entendiendo «estética» en el más puro sesgo sensorial del vocablo griego «*aisthánomai*») solo a partir de semejantes presupuestos:

Viajo sobre una canoa donde mueren las algas,
un sueño tardío parpadea en la despedida
sin sentir cómo brillan aún las arrugas
al cambiar tu fuego por una lluvia mansa.
Arroja entre las piedras mi sonrisa de cadáver
como escombros que se dejan al pie de una colina
porque no eres sino el último araño en mi estatua,
mármol que solo ante el infierno ya sucumbe.

Mito que también es finitud él mismo, columna que se parte, que no resiste el peso de su trascendida responsabilidad:

Ya no sé cómo invocarte
ni traer hasta aquí mis noches
que duermen junto a tu cintura.
No hay un rincón en la casa
donde no se oiga la música
como un rumor de selva
que llenaba tus palabras
de sauces de amor y de jazmines.
Con los pies clavados en el tiempo,
dueña del paisaje que es olvido,
como una columna rota
culpable del adiós,
veo desaparecer el futuro
que se disuelve en la lluvia.

Y por último, ya por terminar, nos gustaría apuntar la presencia dentro de la poesía de Navales de dos elementos tan imbricados en la génesis misma de lo clásico, tan característicos, como puedan serlo sino el mar y el viaje. *Hallarás otro mar* (título que remite a versos con sabor a Alejandría) es retroceso y búsqueda a la vez, construcción de un nuevo espacio con toda la iconografía de lo antiguo, enigmático lugar en que lo inmaculado virginal se sostiene a pesar de haberse visto transitado en el origen. Y es ese mar sagrado página dispuesta para el viaje, que se hace así *deseo supremo*, ritual expedición a unos comienzos donde el mito y el hombre crecían

juntos, donde la sabiduría residía en la balbuceante condición de lo prístino confuso, hecho entonces de palabras incipientes:

Fugaz era la nostalgia de tu memoria, recordarte
y un momento nacer en lo que fuiste, el temido
regreso
a los pájaros muertos y las cuerdas rotas de la cítara,
a la nieve de otros valles y la hoguera en su ceniza.
Necesitabas pronto el olvido, tu amistad con el viento
y las alondras, la insistencia azul del agua
que en cicatrices de plata se abría, lo extraño
ante los ojos, ese estupor que llama sueño a las cosas
cuando se visten de magia, antes de tocar la línea
de su rostro nuevo, la materia que las hace
verdaderas.
Cargabas tu barco de leyendas, pastores y faunos,
de piedras púrpura, bosques sagrados y fuegos
celestes,
de esfinges, quimeras, armonías, collares y tapices.
Fueron tuyos los ciervos, los centauros
y las pléyades,
el amor y el beso, las horas, el trueno y las
conspiraciones.
En tu bazar hubo cuanto crece en el árbol de la vida,
y ansiosa de los cofres buscaba tu mano la palabra
hasta caer exangüe, virgen y necia, pálida
de silencios.

Aunque del resultado de la travesía devengan en ocasiones su rechazo, la necesidad íntimamente asumida de renovar los términos del viaje —su rumbo y su destino— y el desengaño:

Marinero con túnica de engaño,
madrugadas de infierno en la memoria
muerden en cada gesto tu aventura.
El sueño se ha perdido en la tormenta.
No evitas ya el terror de los ojos,
el deleite fugaz y compasivo
de abrir hoy la ventana de tu herida
y olvidar el cántico durmiente.
Letanía de bosques y de mares,
arpa edénica que el demonio esconde
para enterrar en su cueva triste
una huella de sol en la mañana.

Lenguaje. Palabra. Origen. Divinidad. Conocimiento. Amor. Muerte. Viaje.

Por decirlo de una vez: Antigüedad y deseo.

Aspectos todos ellos de un paisaje emocional difícilmente soslayable, que nos es común a todos. Reivindicarlos por escrito sigue siendo oficio de poetas. Integrarlos en la propia vida participa por necesidad de una intuición que es preciso des-

plegar personalmente, siquiera en salvaguardia de uno mismo. Porque en estos tiempos tan pragmáticos y solitarios, y a pesar de los incrédulos, la antigua luz que arroja el sabio mito deseante es morada inigualable, como Margarit dijera, de nuestra propia dignidad.