

*El centauro y el rapto.
Proyección simbólica de los temas mitológicos
en la obra de Rubén Darío*

MARCOS RUIZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

La metamorfosis del centauro

El centauro es en Darío la encarnación de la energía y del deseo¹. Su figura constituye un importante símbolo en la obra del poeta nicaragüense, en la que aparece unida a situaciones arquetípicas y a motivos literarios característicos del autor, proceso en el cual el autor ha tenido en cuenta las tendencias de la interpretación mitológica contemporánea.

La leyenda del encuentro entre San Antonio y dos seres míticos, el centauro y el sátiro, que se encontraba ya en *La ninfa*², reaparece en otro de sus cuentos, *Las lágrimas del centauro*³. El sátiro y el centauro dialogan tras su encuentro con el santo. La estructura del cuento viene dada por un doble desplazamiento con respecto a la historia original. Se trata de una estructura de

¹ Cf. P. Salinas, *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta* (en *Ensayos completos II*, Madrid, 1981, pág. 71).

² Cf. para las fuentes de este pasaje de *La ninfa* A. Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, La Plata, 1934, págs. 317-320, M. T. Maiorana, «El coloquio de los centauros de Rubén Darío», *Boletín de la Academia Argentina de las Letras*, 23, 1958, págs. 185-263 [págs. 247 y ss.], R. Llopesa, «Las fuentes literarias de *La ninfa*», *Revista de Literatura*, 107, 1992, págs. 247-255, y J. E. Arellano, *Azul... de Rubén Darío. Nuevas perspectivas*, S. Mary Press, EE.UU., 1993. La fuente última es un pasaje de S. Jerónimo. En su semblanza de Paul Verlaine Darío recuerda este tipo de historias: «¿Mas habéis leído unas bellas historias renovadas por Anatole France de viejas narraciones hagiográficas, en las cuales hay sátiros que adoran a Dios, y creen en su cielo y en sus santos, llegando en ocasiones hasta a ser santos sátiros?».

³ También titulado *Palimpsesto y El sátiro y el centauro*.

díptico, en la que la segunda secuencia es mucho más breve y actúa como epílogo de la anterior. En ambos casos nos situamos en el momento posterior a la historia propiamente dicha, mostrando la reacción de las dos partes del encuentro, los seres mitológicos en la primera secuencia, los eremitas en la segunda. S. Antonio cuenta a Pablo lo sucedido y éste le revela el destino que espera a los dos seres: las cañas de la siringa pagana se convertirán en los tubos de los órganos de la basílicas, mientras que el centauro (como el judío mítico de la leyenda cristiana) será sentenciado a correr errante sobre la faz de la tierra hasta que de un salto alcance las estrellas, para quedar para siempre eternizado en las constelaciones.

La metamorfosis del centauro y de la siringa supone una sublimación de ambas figuras. La condena de andar errante por la tierra corresponde al simbolismo del centauro en Darío. En *El coloquio de los centauros* aparece la carrera proverbial del centauro:

El ixionida pasa veloz por la montaña
rompiendo con el pecho de la maleza huraña
los erizados brazos, las cárceles hostiles.

Esta carrera hace de él la encarnación de la fuerza y de la libertad del ser natural⁴.

La representación de los centauros en el *Coloquio* y en *Las lágrimas del centauro* corresponde, por otra parte, a la interpretación que los eruditos de la época hacían de la mitología, interpretación en que las figuras míticas se convierten en trasuntos simbólicos de fenómenos atmosféricos y cósmicos. Los centauros serían, según esta concepción decimonónica, espíritus de la tempestad devastadora, encarnación de los torrentes que descienden de las montañas. Darío resalta su genealogía, remontándola a la nube con la que se une Ixión. Como las encarnaciones de los vientos de la mitología serán seres raptos⁵. En el *Coloquio* Darío representa su llegada como un torrente:

⁴ Así concibe la figura del centauro en la literatura finisecular H. Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, 1980, pág. 172: «En el centauro se cumple de modo ejemplar la potenciación recíproca de hombre y animal, la unidad de fuerza e inteligencia en un mismo ser que es algo más que humano. Pero precisamente gracias a este incremento de la fuerza primigenia [...] el centauro podía convertirse en el símbolo contrario a la decadencia [...]. Y con esto nos encontramos de nuevo a un paso de la concepción nietzscheana del superhombre».

⁵ Cf. para una interpretación más moderna del salvajismo de los centauros, basada en la oposición naturaleza-cultura según la línea estructural de Lévi-Strauss, G. S. Kirk, *La natu-*

Cubren la llanura. Les siente
la montaña. De lejos, forman son de torrente
que cae.

Los centauros ancianos tienen *largas barbas como los padres-ríos*. Su pasión por las ninfas de las aguas está así naturalmente justificada. El centauro es el *ixionida*, el descendiente de Ixión, el hombre que intenta violar a Hera, substituida por una nube; acto de violencia que prefigura los posteriores raptos e intentos de violación de sus descendientes. Ixión es castigado por Zeus que lo encadena a una rueda que gira eternamente. Este ser condenado a girar incesantemente sería, según la interpretación naturalista de los mitos, otra encarnación de la tempestad. Del mismo modo que Ixión está condenado a girar eternamente, el centauro será castigado a andar errante como alma temporalmente condenada por el mundo en frenética carrera, pero significativamente es esta misma cualidad la que permitirá su catasterización, pues en su carrera alcanzará de un salto las estrellas.

Hay en Darío, heredada de los manuales de mitología que manejaba y del espíritu de la época, una clara tendencia a ver en el mito la expresión simbólica de las fuerzas y fenómenos de la naturaleza y las cualidades o realidades morales del hombre, tendencia común a las interpretaciones alegóricas y simbólicas del mito⁶. En Darío el símbolo no es, por otra parte, más que la mani-

raleza de los mitos griegos, Barcelona, 1984 (págs. 159-172) y *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona, 1985, págs. 161-170. Cf. para el tipo de interpretaciones al que aquí nos referimos G. S. Kirk (1984, págs. 36 y ss.). Sobre las distintas orientaciones del análisis del mito puede verse A. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, 1975, págs. 13-23, y M. Detienne, *La invención de la mitología*, Barcelona, 1985.

⁶ En la semblanza que Darío hace de Stéphane Mallarmé hay una curiosa alusión a este tipo de interpretaciones; habla Darío de: *un evemerismo «à rebours»*, según el cual ciertos hombres guardan una vaga relación clandestina con lo absoluto, habiendo sido en su origen dioses. El *evemerismo inverso* es, como el evemerismo normal, que consiste en creer que los dioses fueron antes héroes o reyes famosos, un modo de interpretación del mito. A. Ruiz de Elvira dice al respecto (*op. cit.*, pág. 18): «El evemerismo subsiste más o menos amalgamado con el simbolismo y la pseudo-racionalización adivinatoria, sobre todo en la forma de evemerismo inverso, que sostiene que los héroes son el resultado de una degradación en el concepto o culto de antiguos dioses». La expresión «à rebours» evoca, por otra parte, el título de la novela de Huysmans, que podría traducirse *A contracorriente*. Naturalmente no existe nunca evemerismo en sentido estricto en Darío. El evemerismo tiene siempre carácter reductor. En él el mundo sobrenatural y mitológico es asimilado al modelo de mundo que corresponde a nuestra experiencia cotidiana. Los dioses serían creaciones de la fantasía a partir de grandes personajes históricos, de cuya naturaleza se ha perdido el recuerdo. El mito deja de ser un «pasa-

festación concreta de una realidad de naturaleza distinta, que el hombre por su condición material sólo puede conocer de forma velada. Las lecturas mitográficas de Darío no han hecho sino reforzar los motivos arquetípicos que ya existían en la tradición poética y esotérica heredada por el autor.

De este modo los motivos míticos y literarios se ven sometidos en su obra a un proceso de profundización arquetípica, del que la figura del centauro por su naturaleza dual, al igual que la del sátiro, constituye un buen ejemplo. De este modo el astralismo, lejos de constituir una tendencia reductora (como ocurre en la alegoría, que convierte la mitología en un lenguaje poético, que no dice nada que no pudiera encontrarse fuera del mito) proporciona un sistema arquetípico, convirtiéndose el mito en arquetipo y manifestación concreta de una realidad espiritual. Se diluye así la frontera que separa lo significativo de lo significado. Darío aprovecha en este sentido las tradicionales identificaciones de los dioses con las personificaciones divinizadas de los astros, al igual que los catasterismos de la mitología. La luz solar será así el paso que permite conectar el simbolismo de Apolo, a través de su identificación con Helios, con la luz espiritual. Los seres de la naturaleza se ven sublimados convirtiéndose en expresión de la aspiración de la materia a lo espiritual, tema opuesto al de la degradación de lo espiritual aprisionado por la materia, también frecuente en Darío. Los personajes míticos prefiguran de forma moralmente indiferenciada y oscura realidades espirituales más puras. Inversamente, el mundo sobrenatural baña con la luz y las bendiciones que emanan de él la realidad material. Todos estos motivos tienen, por otra parte, su reverso negativo en las encarnaciones de la oscuridad y de la muerte, dualidad que la naturaleza limitada del hombre no alcanza a comprender.

El rapto

El tema arquetípico del rapto de la ninfa por el centauro es desarrollado en el poema titulado *Palimpsesto*. El texto se inspira sin duda en los poemas de J. María de Heredia sobre los centauros, contaminándolos con otros dos

do que nunca tuvo presente» para quedar reducido a la historia. En el evemerismo inverso, en cambio, los mitos heroicos aparecen como reflejo de las figuras divinas, de acuerdo con una cierta concepción del mito según la cual éste se caracteriza por tratar de dioses. Las interpretaciones alegóricas y simbólicas del mito se ajustan igualmente a estas dos tendencias.

sonetos del mismo autor sobre el tema del sátiro y la ninfa (*Pan y Le bain des nymphes*). La escena en que el fauno espía a las ninfas constituye en la obra de Darío un tema arquetípico reiterado una y otra vez⁷.

El episodio narrado por Darío recuerda el enfrentamiento entre Hércules y el centauro Neso que trata de raptar a Deyanira. El joven centauro trata de robar a la ninfa como Neso a Deyanira y es herido por la flecha de Diana al igual que lo es el centauro mitológico por la de Hércules. Pero las diferencias son significativas. El centauro es joven y hermoso; rapta a una ninfa, algo que entra en cierto modo en el orden del universo mitológico. Es, por otra parte, Diana, no Hércules, la vengadora. Diana herirá no sólo al centauro, como hacía el héroe mítico, sino también a la propia víctima del rapto. El carácter vengativo de la diosa en el poema queda reflejado admirablemente en la perífrasis (tradicional, por otra parte), *la cazadora*. Pero la flecha que mata también une.

El poema es uno de los casos más típicos de la tendencia parnasiana del modernismo de Rubén Darío. De ahí que la obra poética pretenda asimilarse a las artes plásticas y de ahí también la presencia de la música en el texto⁸.

⁷ En otros casos la escena se modifica, como ocurre en dos sonetos paralelos sobre el cisne, que concluyen con la figura de Pan espiando entre la fronda la unión de Júpiter y Leda. En «*Por un momento, oh Cisne, juntaré mis anhelos*» se dice: «*Amor será dichoso, pues estará vibrante / el júbilo que pone el gran Pan en acecho / mientras un ritmo escondido de la fuente de diamante. Y en el soneto Leda: Suspira la bella desnuda y vencida, / y en tanto que al aire sus quejas se van, / del fondo verdoso de fronda tupida / chispean turbados los ojos de Pan*». Darío utiliza en este último caso para expresar el deseo la imagen sinecdócica de los ojos. Pero el fauno ha sido substituido por Pan. La figura de Pan al acecho ofrece una clave sobre el sentido de la escena. Lo que el dios ve representa mejor que nada el espíritu pánico y panteísta. El observador oculto y la escena contemplada se identifican. En *Pórtico* la Musa (como ninfa de las aguas) es vista por los faunos y es sorprendida por Pan escuchando la música de éste. En *Palimpsesto* aparece también la imagen sinecdócica de los ojos: «*Tanta blancura, que al cisne injuria, / abre los ojos de la lujuria*». Significativamente la imagen va unida a la alusión al mito de Leda, implícita en la mención del cisne. La tentación que las ninfas representan se expresa indirectamente en la descripción de los sonidos: «*golpes en la onda, palabras locas, / gritos joviales de frescas bocas*». Baste citar como término de comparación los versos finales de «*La hoja de oro*»: «*el marfil de las frentes, la brasa de las bocas, / y la autumnal tristeza de las vírgenes locas / por la Lujuria, madre de la melancolía*».

⁸ A. Marasso (*op. cit.*, pág. 111) compara el texto con representaciones artísticas concretas. Cf. sobre los recursos plásticos en la obra de Darío de Azul... E. Neale-Silva, «Rubén Darío y la plasticidad», *Atenea*, 415-416, 1967, págs. 193-208, y A. R. Romera, «La pintura en Rubén Darío», *Atenea*, 415-416, 1967, págs. 221-232.

La composición constituye una de las *Recreaciones arqueológicas de Prosas profanas* y el autor justifica la ficción mediante el convencional artificio del manuscrito encontrado y traducido por él mismo (paratextualidad ficticia). El título *Palimpsesto*, que alude al trabajo de recreación intertextual, es significativo; Darío lo utilizó igualmente como título de otras obras. En los *Cuentos completos* de Darío existen dos relatos titulados igualmente *Palimpsesto* (en uno de los cuales aparece también la figura del centauro). Quizá el autor albergó el propósito de juntar estos textos en una obra titulada precisamente así. En cualquier caso el título alude a un aspecto programático de *Prosas profanas*, que el propio autor declara reiteradamente (por ejemplo, en *Historia de mis libros*). Según él, estos poemas

son ecos y manera de épocas pasadas, y una demostración [...] de que para realizar la obra de reforma y de modernidad que emprendiera he necesitado anteriores estudios de clásicos y primitivos.

El recurso del palimpsesto, favorito de los autores modernistas, consiste, pues, en la reescritura de ambientes ya consagrados por la historia cultural. Ejemplos del procedimiento en los cuentos son *El árbol del rey David*, *Febea* o *La muerte de Salomé*.

La obra se asimila a una creación escultórica:

otro alza el cuello con gallardía
como en hermoso bajo-relieve
que a golpes mágicos Scopas haría,
otro alza al aire las manos blancas...

En este contexto la lujuria del color propia del manierismo modernista adquiere significación plena. Los cuellos de las ninfas son *marmóreos* y su seno es *seno en que hiciérase sagrada copa*, verso con que se alude a la leyenda sobre el origen de las copas de *champagne*, que un poeta modernista como Leopoldo Lugones poetizaría precisamente en una de sus obras de ambientación helénica. A la plasticidad se añade la musicalidad. En el texto se escucha continuamente el ruido de los animales, el bordoneo de los insectos, las risas y juegos de las ninfas, el agua cristalina... Como en el *Coloquio*, el poeta llama la atención sobre el rítmico galope de los centauros:

en grupo lírico van los centauros
 con la armonía de su tropel.
 Uno las patas rítmicas mueve...

Y, también como en el *Coloquio*, se escucha el ruido ronco del caracol:

y otro, saltando piedras y troncos,
 va dando alegres sus gritos roncros
 como el ruido de un caracol.

La literatura parnasiana explota la correspondencia entre las artes. Lesing había subrayado la oposición entre la poesía y la artes plásticas. Sin embargo, la poesía moderna busca que la forma adquiera el relieve de la escultura o que evoque las formas pictóricas o musicales. Plasticidad y musicalidad; efecto que se incrementa en el texto de Darío por el sabio uso de la narración focalizada. El despliegue de imágenes sensoriales, que la poesía modernista hereda del parnasianismo, sirve de este modo para poner de relieve el sujeto de la percepción.

Palimpsesto supone una forma de inversión del mito del centauro. El rapto se vuelve disculpable, mientras que el castigo resulta excesivo y la belleza virginal de Diana muestra un aspecto negativo.

Significativamente, también aparece mencionado aquí, como en *La ninfa*, el mito de Acteón, mito que constituye la contrapartida de la escena arquetípica del sátiro (y en la mirada / brilla del sátiro la llamarada) y la ninfa: la mirada del temor, frente a la mirada de la lujuria y el deseo. Otras dos comparaciones mitológicas presentes en el poema resultan especialmente interesantes: la mención de la ninfa Calisto y la del rapto de Europa. El mito de Calisto es, tal y como se encuentra en Ovidio (relato conocido sin duda por Darío), una historia compleja de inversiones. Calisto era una ninfa que acompañaba a Diana. Júpiter abusa de ella adoptando precisamente la figura de la diosa, que encarna la virginidad y la gracia, de modo que ésta la expulsa de su séquito. La hermosa Calisto será convertida en osa por los celos de Hera, perdiendo al tiempo su belleza. En la versión de Ovidio, al ir a recibir la muerte de manos de propio hijo Arcas, es catasterizada convirtiéndose en la osa mayor, mientras que su hijo se convierte en su guardián. Pero según otra versión, en la que sin duda piensa Darío al mencionarla en este poema, Zeus para salvar a Calisto la transforma en oso, matándola Ártemis a flechazos, sin que perezca el hijo que lleva en sus entrañas, que, arrebatado por Zeus y lle-

vado a la Arcadia, se convierte en Arcas, el epónimo de Arcadia. Destino, pues, el de Calisto semejante al de la ninfa de *Palimpsesto*. La grafía *Kalisto*, usada por Darío, recupera la relación etimológica, que la convierte en símbolo de belleza⁹.

La anécdota de esta recreación de la mitología clásica se deja comparar fácilmente con uno de los primeros cuentos de Darío, de ambientación medieval y de carácter todavía netamente romántico, *A las orillas del Rhin*. El planteamiento del cuento viene dado por una situación de amor obstaculizado por viejos odios familiares, lo que recuerda la historia del Cid y Jimena. Aquí el enamorado huye con la doncella, mientras el padre de ella los persigue¹⁰:

¡Allá va el esquite de los amantes! Boga, boga, remero, que a lo lejos se distinguen unas barcas, y quizá son perseguidores de los enamorados.

En dulce coloquio embriagados y radiantes de pasión iban Marta y Armando el caballero, cuando se miraron de pronto rodeados de las gentes del castillo que en su busca iban.

—¡Tenéos! —gritó el celoso guardián alzando un venablo y apuntando al caballero.

—¡Boga! ¡Boga, remero! —decía aquél apretando contra su pecho a la hermosa joven [...].

Lanzó el hierro el guardián furioso contra el valiente joven, con gran fuerza; mas resbalando por la fina coraza del armado caballero, fué a clavarse en el blanco seno de la linda Marta.

Como ocurre en *Palimpsesto* con Diana y la ninfa raptada, el padre, llevado por la cólera mata a su propia hija al intentar dar muerte al raptor. El uso del estribillo (*¡boga! ¡Boga, remero!*) y la técnica narrativa confieren al texto carácter poético¹¹. También aquí se utiliza el énfasis en la designación

⁹ Cf. A. Marasso (*op. cit.*, pág. 335).

¹⁰ La barca de los enamorados tiene claras resonancias simbólicas. Cf. la rima III de *Rimas*. También la situación de la princesa encerrada y a la espera de su amor será desarrollada simbólicamente por Darío en repetidas ocasiones. Cf. L. Muñoz G., «La interioridad en los cuentos de Rubén Darío», *Atenea*, 415-416, 1967, págs. 173-192.

¹¹ Cf. sobre el uso del estribillo y otros recursos poéticos en los cuentos de Darío R. Lida, «Los cuentos de Rubén Darío. Estudio preliminar», Introducción a *Cuentos completos*, México, 1991.

resaltando el carácter arquetípico de los personajes: el perseguidor es aquí *el celoso / furioso guardián*, como Diana es *la cazadora*¹².

Diana aparece en la poesía de Darío con frecuencia en oposición a Venus, oposición simbólica que reaparece de modo indirecto en *Palimpsesto*. Así, por ejemplo, en *Primaveral* (poema del *Año lírico en Azul...*) el ánfora en que está cincelada Diana se contraponen a la copa de Venus. Lo mismo ocurre en *Divagación*¹³. En *Canción de Prosas profanas* el tema del baño evoca una vez más las figuras de Afrodita y Diana¹⁴. En *El coloquio de los centauros* la Muerte adopta la figura de una estatua de Diana. El poeta explota así la dualidad mítica que proviene de la identificación tardía de Artemis / Diana con Hécate. Entre los rasgos que remiten a Diana se encuentra la original comparación del Amor con un perro dormido a los pies de su dueño, lo que evoca la imagen de Diana cazadora, al tiempo que responde a la iconografía tradicional de la muerte (el perro a los pies del difunto como símbolo de fidelidad). También permite la asociación mítica la presentación de la Muerte como *casta y virgen*, como *núbil doncella*. El Amor está dormido, porque es ya inútil; pues, como se ha dicho anteriormente en el poema, el arcano de lo femenino, la oposición entre lo masculino y lo femenino, se verá al fin superado. En cambio, la muerte es *inviolable y pura*¹⁵.

El tema del rapto aparece en otro poema de Darío, *Epitalamio bárbaro*:

El alba aún no aparece en su gloria de oro.
Canta el mar con la música de sus ninfas en coro
y el aliento del campo se va cuajando en bruma

¹² A. Marasso (*op. cit.*, pág. 113) habla a propósito de la muerte de la ninfa de «purificación de la ninfa por la muerte».

¹³ Los dos textos guardan evidentes semejanzas: *En el ánfora está Diana, / real, orgullosa y esbelta, / con su desnudez divina / y en su actitud cinegética. / y en la copa luminosa / está Venus Citerea / tendida cerca de Adonis / que sus caricias desdeña (Primaveral), Mira hacia el lado del bosque, mira / blanquear el muslo de marfil de Diana, / y después de la Virgen, la Hetaira / diosa, su blanca, rosa y rubia hermana, / pasa en busca de Adonis... (Divagación).*

¹⁴ *En el baño el beso incita / sobre el cristal de la onda / la sonrisa de Gioconda / en el rostro de Afrodita; / y el cuerpo que la luz dora, / adolescente, se hermana / con las formas de Diana / la celeste cazadora.* El texto concluye con la flauta de Pan, nueva variante del motivo del sátiro, que desgrana su canto, de forma adecuada al contexto, *gota a gota*.

¹⁵ La condición invencible e inviolable de la muerte aparece también en otro poema de *Prosas profanas*, *La página en blanco* en el que se habla de *la Reina invencible, la bella inviolada: / la Muerte*.

Teje la náyade el encaje de su espuma
 y el bosque inicia el himno de sus flautas de pluma.
 Es el momento en que el salvaje caballero
 se ve pasar. La tribu aúlla y el ligero
 caballo es un relámpago, veloz como una idea.
 A su paso, asustada, se ve la marea;
 la náyade interrumpe la labor que ejecuta
 y el director del bosque detiene la batuta.
 —«¿Qué pasa?» desde el lecho pregunta Venus bella.
 Y Apolo:
 —«Es Sagitario que ha robado una estrella».

Existe un claro paralelismo entre este poema y *Palimpsesto*. En ambos un centauro rapta a una entidad femenina, la ninfa en uno de los casos, la estrella en el otro. Otro elemento común a las dos composiciones es la técnica narrativa, que en ambos casos es la propia de las plasmaciones poéticas de la leyenda o del procedimiento del *palimpsesto* en Darío.

La técnica narrativa utilizada en estos dos poemas es la misma. Toda narración literaria supone habitualmente la combinación del punto de vista temporal extradiegético y del intradiegético. El narrador puede jugar con ambos puntos de vista dando lugar a distintos tipos de fusiones o manteniéndose dentro de la perspectiva puramente extradiegética. En la narración mimético-dramática, narración *en presente* en que el narrador parece asistir a los hechos, el punto de vista temporal intradiegético se hace predominante, identificándose figurativamente el tiempo del acto de narración y el de la acción. Al progresar la acción se produce entonces una divergencia entre el discurso y la acción con lapsus temporales dramáticos. Esta técnica parece estar asociada en Darío al recurso del palimpsesto, recreación literaria de épocas pretéritas.

El autor aprovecha de este modo la ambigüedad pragmática entre los distintos tipos de narración *en presente*. Si el acto de narración es contemporáneo de los hechos, el punto de vista temporal intradiegético no tiene en este caso, como es natural, carácter figurado. Ahora bien, es posible concebir también una narración en que los tiempos se usen de forma puramente relativa por referencia a un presente que tiene tan sólo el carácter de un punto de origen temporal sin relación con el presente del hablante. Es lo que ocurre, por ejemplo, en las comparaciones clásicas de tipo homérico. De modo similar el resumen de obras de arte, de una obra de teatro por ejemplo, se escribe igualmente en presente, pues si utilizáramos el pasado otorgaríamos a los hechos

carácter de realidad. Este tipo de texto puede interpretarse o bien como intemporal o bien como una proyección de la imaginación, como si narrador y lector asistieran a los acontecimientos. En todos estos casos los hechos que hacen avanzar la narración se relatan en presente, organizándose en torno a éste un ámbito temporal, de tal modo que el resto de los tiempos (pretérito o futuro) remite a dicho presente. En el caso de las acotaciones escénicas o de los guiones, en cambio, el texto en presente puede entenderse o bien integrado en el mundo de la obra, con lo cual se interpretaría como un texto intradieгético figurado o bien como instrucciones dirigidas (fuera del mundo de la ficción) a los actores; por lo demás, tales textos pueden incluso entenderse como enunciados realizativos en que el hablante ejerce una acción sobre la realidad¹⁶.

La ambigüedad pragmática de la narración intradieгética puede ser explotada por el poeta, como ocurre en *Palimpsesto*, donde el efecto de dicha técnica narrativa se ve reforzado por el empleo de la falsa paratextualidad. El texto puede entenderse como una narración intemporal, lo que permite expresar el carácter atemporal del mito. Contribuye, por otra parte, a la intencionada asimilación de la poesía a las artes plásticas o a la música, pues el texto podría verse como una descripción o resumen en presente de una obra de arte. Por otra parte, la técnica dramática es en una narración de este tipo necesariamente ficticia y, por tanto, habrá de entenderse como un componente más de la figuración del texto o como una proyección imaginativa. Esto último permite expresar el ejercicio de la capacidad imaginativa del narrador, capaz de recrear el pasado.

Esta técnica narrativa da lugar además a un aparente conflicto entre la acción propiamente narrada y la historia, como vemos, por ejemplo, en el caso del *Epitalamio bárbaro*. El autor intencionadamente no nos proporciona todas las relaciones lógico-causales entre los hechos, limitación que se une a

¹⁶ En este último caso estaríamos ante algo semejante al modo en que G. Genette, *Ficción y dicción*, Barcelona, 1993, págs. 42-43, entiende la ficción. Genette entiende el acto de ficción como una *declaración* (cf. J. Searle, «Una taxonomía de los actos ilocucionarios», en L. Valdés Villanueva (ed.), *La búsqueda del significado*, Madrid, 1991); es decir, un acto de habla por el que el enunciadador, en virtud del poder que se le ha otorgado, ejerce una acción sobre la realidad. El *fiat* del autor de ficción supone el acuerdo tácito del público que renuncia a su derecho de impugnación. Esa convención permite al autor postular sus objetos ficcionales, del modo en que en el lenguaje de las matemáticas se dice «Sea un triángulo ABC...». Cf. para una discusión de las limitaciones de esta concepción de la ficción narrativa F. Martínez Bonatí, *La ficción narrativa*, Murcia, 1992, págs. 155-165.

la restricción del punto de vista, aunque dicha técnica no implica ningún punto de vista determinado, pudiendo la narración adoptar cualquier tipo de focalización. Esta intencionada violación de la máxima según la cual el autor debe proporcionarnos todos los datos relevantes de la historia es sólo aparente, pues inversamente constituye un axioma interpretativo que los datos que el texto literario no nos proporciona no son realmente relevantes para su interpretación. Esto confiere a la acción un carácter mediador e interpretante, que nos permite pasar del nivel puramente primario de la comunicación al nivel secundario de la comunicación autor-lector. Por otra parte, desde el punto de vista de la relación entre la acción y la historia puede haber no sólo un aparente defecto de comunicación, al no darnos todos los datos necesarios para reconstruir las relaciones causales, sino que se produce igualmente el fenómeno contrario, un exceso aparente en los datos. El lector debe reconstruir la *historia* a través de los hechos que se nos ofrecen, de modo que algunas de las acciones relatadas no tienen carácter funcional, sino de indicios; indicios, eso sí, fundamentales para la interpretación.

En las dos secuencias de *Palimpsesto* el texto se basa narrativamente en la variación de la perspectiva narrativa que se restringe progresivamente:

Llegada y descripción de los centauros	Individualización de un centauro entre todos los demás. Agresión y rapto.
Lo que ven los centauros: las ninfas	Lo que ven las ninfas.

En *Epitalamio bárbaro* la información se gradúa: *Es el momento en que el salvaje caballero / se ve pasar*. Sólo al final del texto conocemos la identidad del protagonista: *Es Sagitario*.

Esta técnica se acentúa mediante las repeticiones del texto:

Canta <i>el mar</i> con la música de sus ninfas en coro	A su paso, asustada, se para <i>la marea</i>
<i>Teje la náyade el encaje</i> de su espuma y <i>el bosque</i> inicia <i>el himno</i> de su flautas de pluma	<i>la náyade interrumpe</i> la labor que ejecuta y <i>el director del bosque</i> detiene la <i>batuta</i> .

El antiguo centauro, catasterizado en Sagitario, conserva a pesar de la metamorfosis sus antiguos instintos. ¿Inconsecuencia poética de Darío que en el *Coloquio* ha presentado a Quirón como centauro sabio, lejos de la con-

ducta que caracteriza a sus congéneres? Hay, sin embargo, una clara contraposición entre las dos historias. En el mundo de la pasión el centauro rapta una ninfa; en el universo celeste Sagitario roba una estrella. La historia del rapto, la figura del centauro como encarnación del deseo, encuentran así un equivalente en el universo superior. El centauro zodiacal, representado usualmente con un arco y una flecha, es un símbolo tradicional de ambición y voluntad. Así como apunta su flecha hacia las estrellas, los hombres apuntan hacia un blanco que está más allá de su alcance.

Tanto en un caso como en otro el poeta se detiene en el decorado en el que se enmarca el suceso, que adquiere en ambos valor simbólico. Así ocurre, como veremos, con el mugido de los toros en *Palimpsesto*. A diferencia de lo que sucede en *Epitalamio*, en donde los acontecimientos tienen lugar antes del alba, en *Palimpsesto* la escena se sitúa a pleno sol, *bajo los oros / que vierte el hijo de Hiperión* (es decir Helios, identificado en Darío con Apolo, que también aparece en *Epitalamio*). En *Palimpsesto* la serie de ruidos iniciales remiten a la música y a la propia poesía. Las cigarras y las abejas son símbolos poéticos y el ruido de los cascos de los centauros es armónico. La mención de las abejas (*y en los panales de Himeto deja / su rubia carga la leve abeja / y en bocas rojas chupa la miel*) tiene una clara implicación simbólica, al evocar el motivo mítico de la abeja que se posa en los labios (del poeta o de la dama). Las dos plantas mencionadas, el mirto, emblema de Afrodita y el laurel, emblema de Apolo, tienen también resonancias simbólicas. En *Epitalamio* cantan los pájaros del bosque dirigidos por el ruiseñor.

En *Palimpsesto* el ladrido de los perros culmina la serie de imágenes sonoras que corresponden a la restricción de la focalización. Cuando los centauros se aproximan sigilosos al baño de las ninfas, la trailla constituye el signo de la presencia de la diosa: inmediatamente se habla de ella y las imágenes pasan de ser auditivas a visuales. Tras el rapto, los perros acompañan a Diana en la persecución. En *Epitalamio bárbaro* el aullido de la jauría constituye la estela sonora que queda tras el paso relampagueante del centauro, al igual que al final de *Palimpsesto*, donde acompaña la persecución de Diana, sirviendo una vez más de vehículo expresivo a la restricción del punto de vista.

La metáfora *flautas de pluma* que aparece en *Epitalamio bárbaro* es una forma de expresión favorita de la poesía barroca. La expresión fue muy utilizada por la poesía manierista europea. En España la utilizó Góngora en las *Soledades*, donde aparece *cítaras de pluma*. Dice Góngora en la *Soledad primera*:

Durmió, y recuerda al fin, cuando las aves
 —*esquilas dulces de sonora pluma*—
 señas dieron süaves
 del alba al Sol, que el pabellón de espuma
 dejó, y en su carroza
 rayó el verde obelisco de la choza.

Y más adelante narra:

Pintadas aves —*cítaras de pluma*—
 coronaban la bárbara capilla,
 mientras el arroyuelo para oilla
 hace de blanca espuma
 tantas orejas cuantas guijas lava,
 de donde es fuente adonde arroyo acaba¹⁷.

La difusión de la imagen en la poesía europea barroca se debe al poeta italiano Marino, que en *L'Adone* escribe del ruiseñor:

Chi crederà que forse accoglier possa
 animetta si picciola cotante?
 e celar tra le vene e dentro l'ossa
 tanta dolcezza un atomo sonante?
 e ch'altro sia che la liev'aura mossa,
 una voce pennuta, un suon volante?
 e vestito di penne un vivo fiato,
 una piuma canora, un canto alato?¹⁸.

¹⁷ El mismo tipo de metáfora aparece en la letrilla *Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor*, donde se dice: *no todas las voces ledas / son de sirenas con plumas, / cuyas húmedas espumas / son las verdes alamedas*. Y también *Lo artificioso que admira, / y lo dulce que consuela, / no es de aquel violín que vuela / ni de esotra inquieta lira*.

¹⁸ *L'Adone* (VII, 37) en *Marino e i marinisti*, G. G. Ferrero, Milano-Napoli, págs. 113-114. La metáfora es corriente entre los marinistas como, por ejemplo, G. Fontanella, que llama al ruiseñor *organo de la selva e non ruscello*. También Quevedo utiliza el mismo tipo de metáforas en su letrilla lírica *Flor que cantas, flor que vuelas*, donde se llama al jilguero *lira de pluma volante, / silbo alado y elegante y voz pintada, canto alado*; el poeta se pregunta también *en un átomo de pluma, / cómo tal concerto cabe?* La metáfora se encuentra entre los ejemplos de la *metáfora de semejanza* de Tesauro en *Il cannochiiale aristotelico: Et se tu mi dicessi, «Hò io udito un'Organo sopra l'albero», senza aggiugnere, «organo alato»; per niuna maniera mi farestù intendere il Rusignolo*; y más adelante dice *gli ucelletti canori furo chia-*

Tanto en Góngora como en Darío el concierto de las aves responde al de las aguas, aunque en Góngora se trata de las aguas del arroyo, y en ambos se encuentra la rima *pluma/espuma*. En el segundo pasaje de los citados de Góngora el agua detiene su camino para escuchar, al igual que hace la naturaleza en la poesía bucólica, o los animales al sonido de la lira de Orfeo en la mitología. En cambio en Darío la naturaleza se detiene al paso como un relámpago del centauro. El encaje que teje la náyade corresponde a la imagen del tejer presente en el poema gongorino, de acuerdo con la tradicional metáfora que iguala el campo a una pintura o a un tejido. El papel de las náyades, ninfas de las aguas es tradicional en este sentido. Por otra parte, la *Soledad primera* se inicia precisamente con la alusión a un famoso rapto de la mitología, el de Europa por Zeus en forma de toro, también él catasterizado. El mito es mencionado en *Palimpsesto*:

raudo galopa
tal iba el toro raptor de Europa
con el orgullo de su conquista.

Y el poema se inicia precisamente con la imagen del mugido de los toros...

Cuando los toros
de las campañas bajo los oros
que vierte el hijo de Hiperión,
pasan mugiendo¹⁹.

mati per alcuno, «Poeti dell'Alba». Et dal Marini: «Angeli della selva, et non Augelli», Venecia, 1663, pág. 288. Lope de Vega la critica en la *Dorotea*: Como llamar al Ruisenñor cithara de pluma; que por la misma razón se havia de llamar la cithara Ruisenñor de palo. El mismo tipo de metáforas se encuentra en la poesía francesa. Jean Rousset en su *Anthologie de la poésie baroque française*, 1961, págs. 148 y ss. recoge varios pasajes de este tipo relacionados con el tema del ruisenñor. Así Du Bois Hus... *Cloris, envoyez vos valets / Couvrir tout de lys et d'o-eillets / Faire par tout des jours de soye, / Qu'ils peignent sur le front de la terre et de l'eau / Le Ris fils de la joye, / Les aistes d'un zephir serviront de pinceau. / Et vous oyseaux, luths animez...* Martial de Brives, por su parte llama a los pájaros: *Voix visibles, sons emplumez, / Luths vivans, orgues animez*. Cf. los ejemplos citados por Jean Rousset en *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, 1985, págs. 184-189.

¹⁹ Este tipo de giros evoca la poesía clásica. Valle-Inclán, siguiendo a Darío, retomarà en *Aromas de leyenda* el mismo tipo de expresiones en un poema de tono marcadamente modernista: *donde cantan del viento los invisibles coros, / cuando deshoja el sol la rosa de sus oros, / en la cima del monte que estremecen los toros.*

También el uso del adjetivo *bárbaro* conecta el poema de Darío con Gón-gora, aunque en Darío tiene nuevas resonancias, pues ya Leconte de Lisle había compuesto *Poemas bárbaros*.

La presencia de Venus junto a Apolo resulta singular dentro de la tradi-ción mitológica. Ahora bien, en la representación que Darío ofrece de Apo-lo y Diana es fundamental su identificación con las personificaciones mito-lógicas del sol y la luna, Helios y Selene. Esto los relaciona con Eos, la Aurora, hermana de Helios y Selene, y con Lucífero o Fósforo, la estrella matutina, que es también la estrella vespertina, Héspero. Lucífero / Héspe-ro no son otros que el planeta Venus. Venus es en Darío una divinidad auro-ral. El poema se sitúa en el momento previo al amanecer. De ahí el papel que juegan Apolo y Venus, unidos de forma natural al despertar de la natu-raleza.

También la imagen de la náyade que teje la espuma del mar (del que ha de surgir Helios) se relaciona con este contexto. En algunas mitologías la aurora es precisamente un tejido. La imagen del tejido tiene, por otra par-te, carácter cosmogónico, al evocar la infinita variedad de las cambiantes formas del universo. Las náyades son ninfas de las fuentes y de los ríos. Habitan normalmente en grutas. Homero en la *Odisea* (XIII, 102-112) des-cribe la gruta de las náyades. En este asilo, refrescado por una fuente ina-gotable, hay encerradas urnas y ánforas de piedra. Las abejas depositan en ellas su miel, y en grandes telares de roca las ninfas tejen telas de púrpura. La gruta tiene dos puertas, una para uso de los hombres, la otra para los inmortales. También en Darío la náyade *teje el encaje de su espuma*. La gruta de las ninfas de Homero, con sus dos entradas, una para los dioses y otra para los hombres, había sido objeto, por otra parte, desde la antigüe-dad de interpretaciones alegóricas que la convertían en símbolo de la ten-sión y armonía del cosmos. En dichas interpretaciones las ninfas simboli-zaban a la vez a las divinidades de las aguas y a las almas que vienen a encarnarse en este mundo, mientras que las túnicas que tejen con púrpura marina en sus pétreos telares representarían a las almas tejiendo sus cuer-pos de carne²⁰.

²⁰ Porfirio, *De Antro Nympharum*. La metáfora del tejer es continua en las secciones sobre Orfeo y Pitágoras en la obra de Schuré, *Los grandes iniciados*, que, como ha demostra-do A. Marasso, ha servido frecuentemente de inspiración a Darío. Cf. sobre el esoterismo en Darío C. L. Jrade, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. Del recurso modernis-ta a la tradición esotérica*, México, 1986.

Pero la idea del tejido y la alusión implícita a la fuente tiene además otras implicaciones. El rapto de la ninfa por el centauro, que hemos visto en *Palimpsesto*, sublimado en el rapto de la estrella por Sagitario en *Epitalamio bárbaro*, es el equivalente de la escena arquetípica del rapto de la ninfa por el sátiro. Ahora bien, en Darío la ninfa es siempre encarnación de las aguas, identificación que se expresa en la paronomasia *linfa/ninfa*, reiterada en numerosos textos de Darío y que aparece igualmente en *Palimpsesto*:

Se oye el ruido de claras linfas
y la algazara que hacen las ninfas.

Como en el cuento *La ninfa*, la risa de las ninfas se identifica con la del agua; su risa *riega el aura: Risa de plata que el aire riega*. Y el seno de las ninfas es *sagrada copa*, copa que constituye la otra cara, el vaciado del seno. El agua es *herido cristal sonoro*, metáfora que reaparece en *Canción*, donde *la hermosa juega / con el sonoro diamante*.

La fuente y el agua vertida es símbolo, por otra parte, de la poesía. En *Pórtico* el tema arquetípico del baño de las ninfas se transforma en el de la Musa que se identifica con el agua de la fuente Castalia, que es contemplada por los sátiros y sorprendida por Pan mientras escucha su música. En *Canción* la amada sale con la aurora, en la que Afrodita *se hermana / con las formas de Diana / la celeste cazadora*.

Pan desgrana su música, un canto *que, en la mañana, / perla a perla, ríe y llora*.

De este modo la mujer inspiradora se asocia al agua cristalina de la fuente, a Afrodita (la Afrodita que nace de las aguas) y a Diana, encarnaciones opuestas de lo femenino, mientras la música se confunde con el agua de la fuente y con la luz *vertida* de la mañana.

En *Epitalamio bárbaro* el tejer de la náyade corresponde a la música del bosque; Apolo, el dios que es también el sol, es el dios de la poesía, y Venus, la diosa que es también la estrella de la mañana y la de la tarde, encarna la femineidad. Es así simbólicamente equivalente de la estrella que representa el ideal imposible y soñado. Si Sagitario roba una estrella, en *Palimpsesto* Diana es *ella / blanca y desnuda como una estrella*.

En *Friso* la figura de Sagitario aparece unida a la de una auténtica epifanía de la luz. Flora derrama sus dones sobre la tierra, mientras que paralelamente la luz se vierte sobre la tierra desde el cielo azul:

Y desde el campo azul do el Sagitario
de coruscantes flechas resplandece,
las urnas de la luz la tierra bañan.

Así el triunfo del arquero celeste es el triunfo de la luz, al tiempo que el logro del ideal.

La transformación del tema del rapto corresponde a la que sufren en Darío otros motivos, como el de la caza. La caza, que en uno de los poemas de *Azul...*, *Anagké*, servía como expresión simbólica de la lucha entre el bien y el mal, constituye en otros poemas de Darío el símbolo de la aspiración hacia el ideal y lo sublime del alma del creador. Así ocurre en *Augurios* o en *Hondas*. En *Elegía pagana* se combina la metáfora de la caza con el tema de la muerte y la imagen de Diana cazadora:

Como la Diana de Falguière, ella ha partido
virgen a lanzar flechas al bosque del olvido.
Como la Diana de Falguière, blanca y pura,
a cazar imposibles entre la selva oscura.

Diana, identificada con la luna, Selene, arroja, desde la noche, sus flechas luminosas para herir la oscuridad. Es la diosa que permanece pálida durante el alba, encarnación de cierto aspecto de lo femenino y doblemente opuesta a Afrodita, diosa auroral y vespertina y representación del aspecto más carnal de lo femenino. Pero Diana es también Hécate, encarnación de la oscuridad cuyas flechas provocan la muerte²¹. En el poema *A Doña Blanca de Celaya* dice Darío:

Señora: de las Blancas que tenemos noticia
la primera sería Diana la cazadora,
a menos que no fuese la Diosa de Justicia,
o la que nos anuncia la entrada de la Aurora.

También el centauro en *Año nuevo* lanza sus flechas contra la oscuridad.

²¹ En su ensayo sobre Edgar Allan Poe Darío proyecta esta dualidad simbólica sobre el tema de la estatua de la libertad: *Anda en la tierra otra que ha usurpado tu nombre, y que, en vez de la antorcha, lleva la tea. Aquella no es la Diana sagrada de las incomparables flechas: es Hécate.*

El arquero celeste

En *Historia de mis libros* Rubén Darío afirma: En «*Epitalamio bárbaro*» se testimonia en la lira el triunfo amoroso de un grande apolónida. La asociación centauro-Apolo se encuentra también en el poema del modernista Guillermo Valencia *San Antonio y el centauro*, en el que el centauro entona un auténtico himno a Apolo²². En el *Coloquio* de Darío los centauros son *crinados cuadrúpedos divinos*. Se trata de un epíteto tradicional de Apolo; corresponde al *crinitus* latino y existe ya en la poesía clásica española; en Valencia es el propio Apolo el que recibe este apelativo: ¡*Al crinado cantemos!* En el poema en prosa *A una estrella (Romanza en prosa)* incluido en *Azul el sol* es

el hermoso Príncipe Sol que viene de Oriente, gallardo y bello en su carro de oro, celeste flechero triunfador, de coraza adamantina, que trae a la espalda el carcaj brillante lleno de flechas de fuego.

También en el relato *La fiesta de Roma* aparece la figura de Apolo-Sol como el *Arquero eterno*.

Sagitario, símbolo de la aspiración humana a lo sublime, que lanza sus flechas de luz contra la oscuridad, es símbolo inverso a Febo-Helios, cuya luz bienhechora, tanto material como espiritual se derrama sobre la tierra. La figura del arquero celeste, Sagitario, es utilizada también por Darío en otro de los poemas de *Prosas profanas, Año nuevo*. El poema describe la llegada de S. Silvestre, en contraposición a la figura del *Arquero*, Sagitario²³.

La llegada del año nuevo recuerda en este poema la descripción que hace E. Schuré en *Los grandes iniciados* del regreso de Apolo al santuario de Delos desde el país de los hiperbóreos:

Llega, visible a los iniciados sólo, en su blancura hiperbórea, sobre un carro arrastrado por cisnes melódicos. Vuelve a habitar en el santuario, donde la Pitonisa transmite sus oráculos, donde le escu-

²² G. Valencia, *Obras poéticas completas*, Madrid, 1955, págs. 140-146.

²³ En el poema *San Antonio y el centauro* de Guillermo Valencia es el propio Apolo el que cumple el papel de *Arquero* divino:

*El olímpico auriga de la eterna carroza
donde Febo, ceñido de laureles, retoza*

chan los sabios y los poetas. Entonces, los ruiseñores cantan; la fuente de Castalia hierve a borbotones de plata; los efluvios de una luz deslumbradora y de una música celeste penetran en el corazón del hombre y hasta en las venas de la Naturaleza [...].

El país de los hiperbóreos es el más allá: el empíreo de las almas victoriosas, cuyas auroras astrales iluminan las zonas multicolores. Apolo mismo personifica la luz inmaterial e inteligible, de la que el Sol es sólo una imagen física, y de donde fluye toda verdad. Los cisnes maravillosos que le traen, son los poetas, los divinos genios, mensajeros de su grande alma solar, que dejan tras ellos escalofríos de luz y de melodía. Apolo hiperbóreo personifica el descenso del cielo sobre la tierra, la encarnación de la belleza espiritual en la sangre y la carne, el aflujo de la verdad trascendente por la inspiración y la adivinación²⁴.

El paralelismo con el poema de Darío resulta evidente: la silla gestatoria que sale a las doce de la noche y el barco del rey *Enero* substituyen al carro apolíneo; la blancura del invierno a la del país del norte, el país de los hiperbóreos; el doble movimiento de ascenso y descenso es también similar; la luz tiene en ambos casos una implicación simbólica: *y el fulgor de perla y oro de una luz extraterrestre* dice Darío. En ambos casos la escena implica la ascensión de las almas. Dice Darío:

Al redor de la figura del gigante se oye el vuelo
misterioso y fugitivo de las almas que se van,
y el ruido con que pasa por la bóveda del cielo
con sus alas membranosas el murciélago Satán²⁵.

*con las Horas desnudas, los sonoros tropeles
por el éter dirige de sus raudos corceles.
Van cayendo las sombras bajo el dardo certero
del Arquero divino; por el ancho sendero
que siguió la carroza, cruza el sol, pasa el día,
y la luz va regando su dorada armonía.*

El poema está escrito en dísticos alejandrinos a la manera francesa al igual que el *Coloquio de los centauros* de Darío y, como en *Año nuevo*, las horas (figuradas aquí bajo el aspecto de abstracciones mitológicas) están asociadas al arquero.

²⁴ E. Schuré, *Los grandes iniciados II*, Madrid, 1995, pág. 36.

²⁵ La expresión *murciélago Satán* fue utilizada posteriormente por Valle-Inclán en un poema (*Prosas de dos ermitaños*), citado por el propio Darío en *Algunas notas sobre Valle-Inclán: mientras seas un cuerpo mortal / y al cielo mires, en el día / la luz del sol te cegará,*

Schuré afirma:

El país de los hiperbóreos es el más allá: el empiro de las almas victoriosas.

La navidad corresponde al solsticio de invierno. Apolo, por el contrario, regresa del país de los hiperbóreos con la llegada de la primavera, habiendo pasado entre ellos los tres meses del invierno. El país de los hiperbóreos, situado más allá del Bóreas, formaba parte de una geografía puramente mítica y en él habitaba una raza libre de enfermedades y vejez. Allí son llevadas a veces las almas de los héroes. La oposición simbólica implica una inexactitud con respecto al Zodiaco, al extender el dominio de Sagitario hasta el final del año.

Con la llegada del año nuevo puede compararse también el *rey de Oriente* que ve pasar la musa en el poema *Pórtico*:

rey misterioso, magnífico y mago,
dueño opulento de cien Estambules,
y a quien un genio brindara en un lago
góndolas de oro en las aguas azules.
Ese es el rey más hermoso que el día,
que abre a la musa las puertas de Oriente;
ése es el rey del país Fantasía
que lleva un claro lucero en la frente.

Si el rey de *Pórtico* es un *rey misterioso, magnífico y mago y más hermoso que el día*, S. Silvestre en *Año nuevo es más hermoso que un rey mago*. Ambos tienen los rasgos de los Reyes Magos. El rey de *Pórtico* lleva un *claro lucero en la frente*, mientras que en *Año nuevo* los diamantes de la tiara son *Sirio, Arturo y Orión*. En los versos iniciales del mismo poema se alude

/y en la noche, las negras alas / del murciélago Satanás. El tono ingenuo del poema de Darío, que encubre los elementos paganos, corresponde al que descubre el propio autor en las *Comedias Bárbaras: mentalidad medieval [...]*, llena de conocimientos o suposiciones milenarios, y al mismo tiempo ingenua, pagana en lo mucho que de paganismo tenía la Edad Media; con el sentido de la Fatalidad, que había en tiempos de pestes extrañas [...], mientras todo el orbe, desde el montículo papal, temblaba por el advenimiento de lo Extraordinario. El temblor del orbe ante el advenimiento de lo extraordinario recuerda el tema de *Año nuevo*. Galicia, dice Darío, es región de santuarios. Este clima ingenuo es también el que Darío recrea en el poema *Santa Elena de Montenegro*.

precisamente al tema arquetípico del regreso de Apolo desde el país de los hiperbóreos.

A. Marasso identifica el rey del lucero en la frente con Orfeo, a partir precisamente de un pasaje incluido en otra evocación de Schuré del regreso de Apolo, pasaje que ha influido probablemente en el inicio de *Pórtico*²⁶:

Una fiesta misteriosa se celebraba en el equinoccio de la primavera. Era el momento en que los narcisos florecían al lado de la fuente Castalia. Los tripodes, las liras del templo vibraban por sí mismos y el Dios invisible se decía volver del país de los Hiperbóreos, sobre un carro tirado de cisnes. Entonces la gran sacerdotisa vestida de Musa, coronada de laureles, la frente ceñida por cintas sagradas, cantaba ante los iniciados solos el nacimiento de Orfeo, hijo de Apolo y de una sacerdotisa del Dios. Ella invocaba el alma de Orfeo, padre de los mitos, salvador melodioso de los hombres; Orfeo, soberano inmortal y tres veces coronado: en los infiernos, en la tierra y en el cielo; *el que marcha con una estrella en la frente por entre los astros y los dioses*²⁷.

Así, paganismo y cristianismo se funden. Cristo corresponde a Apolo; Orfeo a los Reyes Magos. La salida de S. Silvestre y la silla gestatoria en la que es llevado el Papa en las grandes ceremonias, corresponde al catolicismo. La fusión de creencias es paralela a la que se produce en *La fiesta de Roma*. La escena se desarrolla, sin embargo, en la inmensidad etérea²⁸.

Por otra parte, diversos elementos de la descripción de Schuré recuerdan claramente el relato *La fiesta de Roma*. Afirma Schuré:

los efluvios de una luz deslumbradora y de una música celeste penetran en el corazón del hombre y hasta en las venas de la Naturaleza.

²⁶ A. Marasso (*op. cit.*, pág. 86). La imagen de la estrella en la frente se encuentra también en *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán en el capítulo introductorio *Gnosis: Hermano peregrinante, que llevas una estrella en la frente, cuando llegues a la puerta dorada, arrodíllate y medita...*

²⁷ Schuré, *op. cit.*, I, pág. 217.

²⁸ A. Marasso (*op. cit.*, pág. 94) encuentra analogías entre la escena de *Año nuevo* y un grabado que figura como ilustración de la *Mitología* de Menard, que representa a «Júpiter considerado como bóveda celeste».

En *La fiesta de Roma* de Darío Apolo es

el Numen que anima y animará por siglos de siglos la romana mente,
encenderá el corazón romano, y hará que el verbo latino, la sangre
latina perpetúen su imperio.

Y habla también del

vino de fuego que nos pone en las venas el ritmo.

Según Schuré

Apolo hiperbóreo personifica el descenso del cielo sobre la tierra, la
encarnación de la belleza espiritual en la sangre y la carne.

El mismo papel cumple Apolo en Darío y el lenguaje relativo al cuerpo humano es idéntico. El paisaje trascendente de *La fiesta de Roma* recuerda igualmente otros pasajes de la obra de Schuré. Por ejemplo, la descripción del futuro espiritual de Grecia en el capítulo sobre *Orfeo*:

La belleza celeste se encarnará en la carne de las mujeres, el fuego de Zeus circulará a través de la sangre de los héroes; y mucho antes de remontarse a los astros, los hijos de los Dioses resplandecerán como inmortales.

Un pasaje de la visión del discípulo recuerda también el inicio del relato de Darío:

Himnos inflamados subían de los templos con oleadas de incienso. Entre la tierra y el cielo se preparaba uno de esos esponsales que hacen concebir a las madres héroes y dioses. Ya un matiz rosáceo se había difundido por el paisaje...

M. T. Maiorana compara el pasaje en que se describe la posición del centauro en *Año nuevo*

A la orilla del abismo misterioso de lo Eterno
[...]
le sustenta el frío Polo, lo corona el blanco del Invierno
y le cubre los riñones el vellón azul del mar

con la referencia a la naturaleza doble del centauro en el *Coloquio de los centauros*, en el que Quirón resume la dualidad del ser del centauro del siguiente modo: *Sus cuatro patas bajan; su testa erguida sube*²⁹. Tanto A. Marasso como M. T. Maiorana comparan el texto del coloquio con un pasaje de *Le Centaure* de R. Guerin:

Una mitad de mí mismo, oculta en las aguas, se agitaba para remontarlas, mientras que la otra se elevaba tranquila.

Según Maiorana el recuerdo de este pasaje se manifiesta en *Año nuevo*. Señala Marasso que el pasaje del poeta francés es simbólico. Representa el combate del corazón del hombre, cuya vida inferior está sumergida³⁰. La frase *Sus cuatro patas bajan; su testa erguida sube* recuerda un texto de *Los grandes iniciados* de Schuré:

La ley de la encarnación y la excarnación destaca el verdadero significado de la vida y de la muerte. Constituye el eslabón principal en la evolución del alma y nos permite seguirla hacia arriba o hacia abajo, a las profundidades de la naturaleza o de la divinidad³¹.

La misma función tiene la posición del centauro en *Año nuevo*. El agua simboliza la materia. La cuestión es interesante si se tiene en cuenta que la representación de los centauros en Darío corresponde en ciertos momentos, como hemos señalado, a la interpretación erudita de la mitología en la que las figuras míticas se convierten en encarnaciones de los fenómenos naturales. Los centauros serían la encarnación de la tempestad y de los torrentes que bajan de las montañas. Resulta natural, por tanto, que su parte inferior esté sumergida en el agua, rasgo magnificado en *Año nuevo*, donde está cubierto hasta la cintura por el mar.

En cualquier caso, la figura del centauro en *Año nuevo* parece inspirada en las descripciones y representaciones arquetípicas de gigantes y titanes de la mitología. El unir el cielo con la tierra y las distintas regiones terrestres es algo característico de la descripción de tales figuras. Baste recordar las des-

²⁹ M. T. Maiorana, *op. cit.*, págs. 204-205.

³⁰ Cf. A. Marasso, *op. cit.*, pág. 51.

³¹ Cf. C. L. Irade, *op. cit.*, pág. 63. Cf. E. Schuré, *op. cit.* II, pág. 88.

cripciones del hombre y del sátiro en *Le satyre* (de *La légende des siècles*) de Hugo. Del hombre se dice: *l'homme ébauché ne sort qu'à demi du chaos, / et jusqu'à la ceinture il plonge dans la brute*; también el sátiro aparece como elevándose de las aguas de un torrente: *Le satyre un moment s'arrêta, respirant / comme un homme levant son front hors d'un torrent*.

La figura del sátiro crece (como ocurre en las epifanías míticas con los dioses) revelando poco a poco su auténtica naturaleza; es el dios Pan:

Puis plus grand que Typhon
 [...] puis plus grand que Titan, puis plus grand que l'Athos;
 l'espace immense entra dans cette forme noire;
 et, comme le marin voit croître un promontoire,
 les dieux dressés voyaient grandir l'être effrayant;
 sur son front blémisssait un étrange orient; sa chevelure était une
 forêt; des ondes,
 fleuves, lacs, ruisselaient de ses hanches profondes;
 ses deux cornes semblaient le Caucase et l'Atlas...

El centauro aparece, pues, transfigurado como gigante, hijo, por tanto, de la tierra, cuya figura se contrapone a la de S. Silvestre:

lleva puesta la tiara,
 de que son bellos diamantes Sirio, Arturo y Orión;
 y el anillo de su diestra, hecho cual si fuese para Salomón
 Sus pies cubren los joyeles de la Osa adamantina,
 [...] y colgada sobre el pecho resplandece la divina Cruz del Sur

contraposición que se reitera a propósito de la llegada del santo:

Va el *pontifice* hacia Oriente; «¿va a encontrar el áureo barco,
 donde al brillo de la aurora viene *en triunfo el rey Enero*?
 Ya la *aljabá* de Diciembre se fue toda por el *arco*
del Arquero.

Cada flecha que dispara, cada flecha es una hora;
 doce *aljabas*, cada año, para él trae *el rey Enero*;
 en la sombra se destaca la figura *vencedora*
del Arquero.

Reza el santo y *pontifica*; y al mirar que viene el *barco*

donde en triunfo llega Enero,
ante Dios bendice al mundo; y su brazo abarca el arco
y el Arquero.

El poema concluye con la imagen del arco; símbolo desde Heráclito de la armonía que nace de la tensión de los opuestos. El arco se relaciona, pues, con el simbolismo del espacio en el poema y con la contraposición de dos concepciones opuestas del tiempo: la lineal y la circular³².

El Coloquio de los centauros

El simbolismo del centauro alcanza en Darío su más alta expresión en el *Coloquio de los centauros*. Allí Quirón, el hijo de Cronos, identificado con el Sagitario zodiacal, actúa como maestro iniciático con respecto a los otros centauros³³. Quirón, en su condición de centauro sabio, opuesto en la mitología, junto con Folo, al resto de los centauros, salvajes y hostiles al hombre, tiene siempre la última palabra en el diálogo³⁴.

³² Con respecto al simbolismo espacial en el poema y al doble movimiento de llegada y de ascensión puede verse, por ejemplo, Porfirio, *De Antro Nympharum*, 29, texto que ya hemos mencionado a propósito de *Epitalamio bárbaro*. Cf. F. Creuzer, *Sileno. Idea y validez del simbolismo antiguo* (1806, trad. esp. 1991, págs. 94-95). Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa* utiliza también el símbolo del sagitario: *El iniciado no mira el vuelo de la flecha porque penetra en la conciencia del arquero. Sabedor de los destinos, es sabedor de los caminos, sin ser ellos desenvueltos. Y el camino de la flecha estuvo antes en el ojo y en la mente del arquero. Y afirma Para el ojo que se abre en el gnóstico triángulo, todas las flechas que dispara el sagitario están quietas.*

³³ M. T. Maiorana (1958), que ha estudiado detenidamente las fuentes del *Coloquio*, llega a la conclusión de que el poema de Darío ha sido influido fundamentalmente por *Le Centaure* de M. de Guérin. Se trata de un monólogo de un viejo centauro, Macarée, discípulo de Quirón, que se dirige a Melampo. Quirón, en el monólogo correspondería, según esto, a Macarée, mientras que al personaje único de Melampo corresponden en Darío los demás centauros.

³⁴ La oposición entre los dos tipos de centauros, los centauros salvajes, incapaces de comportarse de forma civilizada y raptos de doncellas, y los centauros sabios al estilo de Quirón y Folo, así como el enfrentamiento proverbial entre Hércules y los centauros ha sido explicado por G. S. Kirk (1984, *op. cit.*, págs. 159 y ss., y 1985, *op. cit.*, págs. 161-170) de acuerdo con la oposición naturaleza-cultura (según las líneas de las teorías de Lévi-Strauss sobre el mito). Hércules, hombre natural, revestido con la piel del león, constituye una figura mediadora entre los dos ámbitos, pudiendo actuar ya como hombre natural, ya como héroe

La dualidad del centauro es el tema del importante discurso de Folo. Dicho discurso se inicia y concluye con el nombre de Ixión; forma anular que refleja el tema: *El biforme ixionida comprende de la altura - Tal el hijo robusto de Ixión y de la Nube*. Todo el texto desarrolla el tema del dualismo de la bestia, símbolo de la dualidad del ser humano. Esa dualidad está representada por sus dos padres: Ixión y la nube³⁵. Folo encuentra la clave para el comportamiento ambivalente del centauro en su triple naturaleza:

pues en su cuerpo corre también la esencia humana
unida a la corriente de la savia divina
y a la salvaje sangre que hay en la bestia equina.

El centauro combina en sí, debido a su linaje, las tres naturalezas. Ixión, un hombre, se une a la nube que substituye a la diosa Hera, unión de la que nacerá el primigenio Centauro, que de su unión con las yeguas del monte Pelión engendra a su vez a los otros centauros. De esta forma el discurso de Folo se organiza todo él en torno a la dualidad del centauro.

En la primera parte se habla de su naturaleza celeste. En cuanto hijo de la nube el centauro puede comprender los fenómenos atmosféricos y celestes. Así Quirón, catasterizado en Sagitario, no hace sino continuar la naturaleza celeste que por su nacimiento tienen los otros centauros de linaje distinto. Por su naturaleza el Ixiónida conoce las estrellas. El conocimiento del universo celeste enlaza el parlamento de Folo con el pasaje inmediatamente anterior, puesto en boca de Quirón, que hace referencia al alma de la naturaleza y a la sintonía que el hombre y el poeta pueden establecer con ella:

el vate, el sacerdote, suele oír el acento
desconocido; a veces enuncia el vago viento
un misterio; y revela una inicial la espuma

civilizador. La oposición entre ambos tipos de centauros viene dada por dos aspectos contrapuestos de la relación de estos seres con la naturaleza. Si por un lado dicha relación los hace salvajes, encarnación de la fuerza bruta y de la pasión sexual e incapaces de soportar los alimentos culturales como el vino o de ajustarse a las reglas civilizadas del banquete, por otro confiere a algunos de ellos una sabiduría privilegiada, como ocurre con frecuencia en las distintas mitologías con este tipo de seres naturales.

³⁵ La expresión recuerda la que utiliza el poeta parnasiano J. M. de Heredia en uno de sus sonetos sobre los centauros, el titulado *La centauresse: Des fils prodigeux qu'engendra la Nuée*.

o la flor; y se escuchan palabras de la bruma³⁶;
y el hombre favorito del Numen, en la linfa
o la ráfaga encuentra mentor-demonio o ninfa.

Su linaje confiere al centauro la capacidad adivinatoria, relacionada con la poesía. El centauro conoce así la naturaleza celeste y también la poesía³⁷:

El biforme ixionida comprende de la altura,
por la materna gracia, la lumbre que fulgura,
la nube que se anima de luz y que decora
el pavimento en donde rige su carro Aurora,
y la banda de Iris que tiene siete rayos
cual la lira en sus brazos siete cuerdas.

El paralelismo entre los colores del arcoiris y las siete cuerdas de la lira constituye un concepto clave que remite al pitagorismo poético de Darío³⁸.

³⁶ La rima *espuma* / *bruma* aparece precisamente, como hemos tenido ocasión de ver, en *Epitalmio bárbaro: y el aliento del campo se va cuajando en bruma. / Teje la náyade el encaje de su espuma*.

³⁷ Se une de este modo, como ocurre reiteradamente en Darío, el motivo de los procedimientos antiguos de adivinación (profecía por el sonido de las aguas, o de las hojas de los árboles, como en Dodona, por la nubes etc.) con el tema romántico de la música como sintonía con la naturaleza y del instrumento musical (o sus equivalentes vegetales) que recibe pasivamente la música de los elementos cósmicos, lo que lo convierte en símbolo poético del alma. J. Giordano, «Teoría del enigma: Darío a la luz del simbolismo», *Atenea*, 415-416, 1967, págs. 95-131 (págs. 108-112), señala la frecuencia del motivo del *oráculo* en la poesía de Darío. También la temática augural de las aves es corriente en Darío. El parlamento de Folo va seguido precisamente del tema del bien y del mal, dualidad representada simbólicamente en las aves, cuyo simbolismo augural es frecuente en Darío. Paloma y cuervo son *formas del Enigma*. Finalmente Astilo sentencia: *El Enigma es el soplo que hace cantar la lira*.

³⁸ Esta correspondencia aparecía ya en el libro de Schurc *Los grandes iniciados: Pues los números, enseñaba el maestro, contienen los secretos de las cosas y Dios es armonía universal. Los siete modos sagrados infusos en las siete notas del heptacordio corresponden a los siete colores de la luz, a los siete planetas y a las siete formas de la existencia, que están reproducidas en todas las esferas de la vida espiritual y material, desde la mínima hasta la más alta. Las armonías de esos modos, sabiamente ubicadas, deberán traer el alma hacia la armonía, haciéndola capaz de vibrar exactamente con el aliento de la verdad*. Cf. A. Marasso, *op. cit.*, pág. 59, y C. L. Jade, *op. cit.*, pág. 26. El simbolismo del número siete está ligado a Apolo, dios de la música y de la poesía, que nace en Delos, un día siete; siete cisnes sagrados dan la vuelta a la isla siete veces.

La veloz carrera del centauro a través de la montaña, espacio intermedio entre tierra y cielo, rompiendo la maleza que se le opone, hace de él la encarnación de la fuerza y de la libertad del ser natural. La carrera del centauro se hará proverbial en la poesía moderna. Ya la hemos visto en *Las lágrimas del centauro*. Su carácter impetuoso se explica por la interpretación naturalista de las figuras de los centauros. Pero el pasaje del *Coloquio* presupone, por otra parte, una interpretación pitagórica. En *El hombre de oro* uno de los personajes ofrecerá una explicación del ansia de viajar de los humanos:

Nuestras almas están influenciadas por la música pitagórica; hay en nuestro ser una parte que nos viene de la altura luminosa. Pues bien: así como los celestes astros están en continuo movimiento (y si lo suspendiesen cesaría el orden en la máquina del Universo), nuestra naturaleza nos impulsa también a no permanecer fijos en un solo punto.

Si el hombre tiene una parte que le *viene de la altura luminosa*, también el centauro desciende de la *altura*. Así el motivo de la carrera enlaza con el tema de la naturaleza triple del centauro; naturaleza triple que coincide con la del universo (macrocosmos) y con la del hombre (microcosmos) en la teoría filosófica que Darío ha heredado de las fuentes esotéricas que frecuentaba. También la naturaleza del hombre es triple, al constar de cuerpo, espíritu y alma, siendo esta última el tejido que el espíritu crea y que vacila entre cuerpo y espíritu enlazando a ambos. Así, la naturaleza triple del centauro corresponde a la naturaleza triple del hombre y a las tres jerarquías de los seres: bestias, dioses y hombres.

También aquí el centauro, oculto entre la hojarasca, mira codicioso el espectáculo de las ninfas desnudas del séquito de Diana. Esta escena recuerda los sonetos sobre los sátiros de J. M. de Heredia en *Les Trophées*, concretamente el poema titulado *Le bain des nymphes* ya citado, y el poema del propio Darío *Palimpsesto*³⁹. La sección final del texto expresa así la naturaleza pasional del centauro, heredada de Ixión. Muchos de los rasgos de la figura

³⁹ M. T. Maiorana (*op. cit.*, págs. 231-232) señala como fuente de esta parte del texto un pasaje de una obra del poeta francés Luis de Ronchard (*Drame satyrique: La Mort du Centaure*). Ronchard presenta dos tipos de centauros, los centauros salvajes de la montaña y los civilizados de la llanura. Los primeros dicen de sí mismos:

poética del centauro desarrollada, como la dualidad hombre-bestia, la carrera, la asociación con la montaña, el pisotear la maleza, la explotación del simbolismo del cuerpo, son comunes a los distintos tratamientos del mito en los autores de fin de siglo.

Nadie mejor que el símbolo biforme del centauro para expresar la dualidad de la muerte. En la intervención de Reto, al comienzo del coloquio propiamente dicho, se suceden una serie de alusiones a episodios de la vida del mítico centauro, que el poeta utiliza con una evidente finalidad poética:

Arquero luminoso, desde el Zodiaco llegas;
 aún presas en las crines tienes abejas griegas;
 aún del dardo heracleo muestras la roja herida
 por do salir no pudo la esencia de tu vida.
 «Padre y Maestro excelso! Eres la fuente sana
 de la verdad que busca la triste raza humana:
 aun Esculapio sigue la vena de tu ciencia;
 siempre el veloz Aquiles sustenta su existencia
 con el manjar salvaje que le ofreciste un día,
 y Heracles, descuidando su maza en la armonía
 de los astros, se eleva bajo el cielo nocturno...

Según el mito, los centauros en su enfrentamiento con Hércules, se refugiaban detrás de Quirón, alcanzándole a éste una flecha del héroe⁴⁰. Hércules tratará de curarlo aplicándole un remedio que le proporciona el propio Qui-

*Nous sommes le torrent qui descend des montagnes
 Et qui roule sur les campagnes
 Son flot noir et dévastateur.
 Nous sommes le troupeau bondissant et superbe,
 Qui foule aux pieds le sable et l'herbe,
 Redouté du peuple pasteur
 [...].
 Nous ravissons femmes et filles;
 Nous sommes le peuple sans lois;
 Et vers nos antres, sur nos croupes,
 Nous emportons, ivres des coupes,
 Nos captives au fond des bois.*

⁴⁰ Destino similar sufre Folo herido en el pie por una flecha del héroe, al caérsele ésta mientras la estaba examinando.

rón. Pero la herida era incurable, pues las flechas de Hércules, empapadas en la sangre de la hidra, producían heridas irremediables. Agobiado por el dolor, Quirón solicita a Zeus que le haga morir para que cesen sus padecimientos. Esto era imposible por ser el centauro inmortal, pero finalmente Prometeo se ofrecerá en lugar suyo. Estos temas míticos tienen una importante función literaria en el poema, pues introducen distintos motivos de gran importancia en el desarrollo del texto. El deseo de morir del centauro se relaciona poéticamente con su condición celeste, resaltada por el poeta: *Arquero luminoso, desde el Zodiaco llegas*. La catasterización de Quirón enlaza además temáticamente con la figura de Hércules contemplando las estrellas al final del parlamento de Reto. Las *abejas griegas* acercan, por otra parte, al centauro a la condición del poeta, pues evoca el motivo mítico de las abejas que dejan la miel sobre los labios de los poetas privilegiados, motivo presente con frecuencia en la propia poesía de Darío, ligado a la figura de Píndaro⁴¹.

El *Coloquio* trata de las cuestiones últimas para el ser humano, de los misterios de la vida y de la muerte. La forma de acceder a un nivel superior es en el poema la muerte, con cuya impresionante figura culmina el diálogo. En el intento de superar los opuestos la muerte es paradójicamente la única forma de alcanzar la unidad y la espiritualidad: (*Arneo*) *La Muerte es de la Vida la inseparable hermana*. / (*Quirón*) *La Muerte es la victoria de la progeñe humana*. Más adelante reaparece en el diálogo el mismo motivo: (*Amico*) *Los mismos dioses buscan la dulce paz que vierte*. / (*Quirón*) *La pena de los dioses es no alcanzar la Muerte*. La muerte coloca a los hombres por encima de los dioses. En este contexto el deseo de morir del centauro ofrece un valor enteramente nuevo, una función distinta a la del episodio mítico original.

El tema simbólico de la curación y de la enfermedad, que se inicia con la alusión a los padecimientos de Quirón, continúa inmediatamente en el parlamento de Reto cuando éste presenta a Quirón como *la fuente sana / de la verdad que busca la triste raza humana*. Quirón y Hércules tienen muchos rasgos en común. También Hércules es catasterizado, según algunas fuentes

⁴¹ Cf. el poema *Interrogaciones*: —¿Abeja, qué sabes tú, / toda de miel y oro antiguo? / ¿Qué sabes, abeja helénica? / —Sé de Píndaro. Señala L. Muñoz G., *op. cit.*, pág. 176, que, según la tradición órfica, las almas eran simbolizadas por las abejas, no sólo a causa de la miel, sino por su individuación producida al salir en forma de enjambre: igual salen las almas de la unidad divina. Cf. Porfirio, *De Antro Nympharum*, 19.

mitográficas⁴². Además consigue tras su muerte acceder al Olimpo, casándose con Hebe (la eterna juventud). Como Quirón, Hércules habrá de sufrir horribles padecimientos por culpa de sus propias armas; pero a diferencia del centauro conseguirá finalmente la inmortalidad, mientras que aquél inversamente renuncia a ella⁴³. También la evocación de la figura de Esculapio, el médico por excelencia de la mitología grecolatina, que se justifica mítica-mente por su condición de discípulo de Quirón, adquiere igualmente una función literaria. Junto al motivo de la curación, en la figura de Esculapio confluye también el de la muerte y su superación. Esculapio, hijo de Apolo, es castigado por Júpiter a conocer las tinieblas de la muerte por haber resucitado al despedazado Hipólito. Con la curación y la inmortalidad hay que conectar también la referencia a la peculiar alimentación de Aquiles. Fue éste discípulo de las enseñanzas de Quirón y conocía el poder de las medicinas. La mención del manjar salvaje del que se habla en el poema de Darío corresponde en la mitología a las entrañas de animales salvajes, leones, jabalíes y osos (que simbolizan la fuerza y las virtudes del guerrero). Aquiles está relacionado también en el mito con la homeopatía y su lanza tiene el poder de curar las heridas infligidas por ella misma (como se ve en el mito de Télefo).

El centauro es en Darío una figura sobresaliente entre las figuras de seres duales de la naturaleza. La intervención de Caumantes en el *Coloquio* enumera varios de ellos, el centauro, el sátiro, Pan (cuya figura, al igual que la del sátiro, evoca en Darío *Le Satyre* de V. Hugo), las sirenas, el minotauro. El monstruo se convierte así en símbolo:

Naturaleza sabia formas diversas junta,
y cuando tiende al hombre la gran Naturaleza,
el monstruo, siendo el símbolo, se viste de belleza.

Este concepto de símbolo proviene del romanticismo, que destaca el carácter de encarnación, de participación del símbolo, de acuerdo con su relación etimológica con *syμβάλλειν*: juntar lo separado. Los míticos seres de la naturaleza son símbolos privilegiados en este sentido, pues en ellos se une lo animal y lo espiritual.

⁴² Cf. A. Ruiz de Elvira, *op. cit.*, págs. 471-472.

⁴³ El destino de ambos se repite en Filoctetes, héroe hercúleo, que hereda de Hércules las flechas por haber prendido fuego a la pira de éste, y que ha de padecer horribles sufrimientos al ser herido (también en el pie) por una serpiente y abandonado por sus compañeros, hasta que es curado ya en Troya por Macaón (hijo de Esculapio).