

Espacios alternativos: poesía y sujeto poético en el “Coloquio de los centauros” de Rubén Darío

por Daniela Evangelina Chazarreta
(Universidad Nacional de La Plata - CONICET)

RESUMEN

En este artículo analizamos el “Coloquio de los centauros” de Rubén Darío dando cuenta de los diversos procesos de apropiación de la tradición vigentes en la literatura latinoamericana así como de las operaciones del modernismo hispanoamericano allí presentes que traducen la incorporación de América Latina a la modernidad.

Palabras clave: “Coloquio de los centauros” - modernidad - poética modernista - intertextualidad - sujeto poético

ABSTRACT

In this paper we analyze Rubén Darío's “Coloquio de los centauros”, its processes of appropriation of tradition —prevailing in Latin American literature at the time— and the operations of Hispanic modernism which translate the incorporation of Latin America into modernity.

Keywords: “Coloquio de los centauros” - modernity - modernist poetics - intertextuality - poetic subject

I

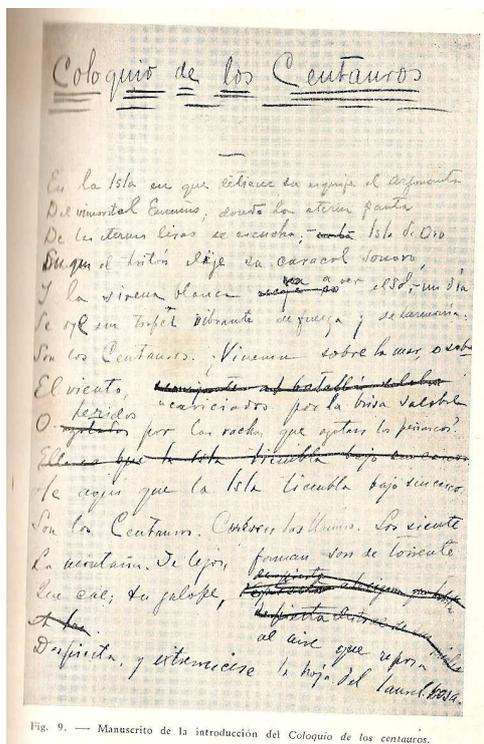


Fig. 9. — Manuscrito de la introducción del Coloquio de los centauros.

Volver al “Coloquio de los centauros” de Rubén Darío¹ significa, una vez más, remitirnos al boceto de un retrato de artista, a la escultura del *locus* del poeta y de su proyecto creador. Poema fundamental del modernismo hispanoamericano (Sucre 1975: 35), despliega la propuesta poética de la primera edición de *Prosas profanas*, ícono de esta estética, —que se retomaría en “Las ánforas de Epicuro”, sección añadida en 1901— significando otra respuesta a una figura importante de los intelectuales ciudadanos, Paul Groussac, y ensayando rieles de un proto-campo intelectual en relación a la emergencia de una concepción de autonomía del arte (Colombi 2004: 62) y de un protocolo que el poeta modernista debería implementar para insertarse en él. Si bien recientes publicaciones sobre el poema se han detenido en el intertexto mítico y/o francés del *fin de siècle* y en la presencia del ocultismo de Schuré (Valle 1999; Sánchez 2000; Orringer 2002; Broek Chávez 2006 y Echarte Cossío 2009),² desde el

¹ El poema pertenece a la primera edición de *Prosas profanas* (1896); en julio de ese mismo año había aparecido en *La Biblioteca* dirigida por Paul Groussac a quien Darío dedicara estos versos.

² Las fuentes, posibles y probados subtextos e intertextos pictóricos que pudo haber utilizado Darío son tratados, además, por Marasso (1934: 3-76), Maiorana (1957, *passim*), Henríquez Ureña (1954: 19-20), Faurie (1966: 29-69) y Durand (1969).

contexto de enunciación del poema podemos dirimir otra lectura. La tesis principal de aquellos estudios es la gran deuda que tiene el poeta modernista con sus subtextos, recinto en el cual resulta un mero epígono. Pero el “Coloquio...” incorpora otras significaciones implicando una nueva intrusión de *Los Raros* (1896), dando cuenta del modo de apropiación del intertexto cultural como bien simbólico en el entramado de la poética dariana y, por lo tanto, de los procesos e inflexiones en que ingresa la modernidad en la literatura (Rama 1974: 129). Ello procura formular la noción de autonomía literaria cuya imagen se formaliza en el “Coloquio...” a partir de una intertextualidad interna del poemario, la insistente presencia de lo apolíneo, la disposición dialéctica de lo uno y lo múltiple y la figura del centauro —que retoma esta dialéctica— como el símbolo del artista moderno, marca del propio sujeto de la escritura. Es la estampa griega del dios Apolo —sostenida por una isotopía que atraviesa todo el poema— que cohesiona las concepciones de poeta y poesía, presentándose como un símbolo sincrético.

II

*Calla, calla, princesa —dice el hada madrina—;
en caballo con alas, hacia acá se encamina,
en el cinto la espada y en la mano el azor,
el feliz caballero que te adora sin verte,
y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,
a encenderte los labios con un beso de amor.*

Rubén Darío, “Sonatina”

*La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers.*

Baudelaire, “Correspondances”

La secularización (Gutiérrez Girardot 1993: 497 y ss.) y la compartimentación de las esferas del saber y de la sociedad *fin de siècle* fueron huellas indeclinables que la modernidad —sobre rieles positivistas— dejó en los modernistas. En este contexto alienante, la búsqueda de los artistas se plantea a través de la multiplicidad y tras la unidad trazada en el marco diverso del neopitagorismo, ocultismo, neoplatonismo (Gullón 1967: 22), discursos que les resuelve frágilmente la réplica y validación a la que aspiraban acompañados por las correspondencias baudelaireanas y el Simbolismo (Balakian 1969: 50). La poesía, entonces, se asume como el espacio del absoluto y la verdad en un afán metafísico, desplazados por el positivismo.

Ello está presente en el “Coloquio de los centauros” ya que allí la poesía se plantea como verdad que tiende a resolver el “Enigma”,³ el misterio que yace tras la dialéctica de lo uno en lo múltiple. Pero además de plantear una poética, el poema elabora una línea de convergencia con lo que Ángel Rama denomina “literatura cerebral” (1985b: XI),⁴ pues la constante autorreferencialidad de la poesía (Sucre 1975: 35) la diseña como un saber que congrega presente en el metadiscurso, en el movimiento oclusivo, circular y especular del texto

³ Acerca de la significación de la noción de enigma en la poesía finisecular, Gullón indica “El mundo, lejos de parecerles cada día más explicable, les parecía lleno de enigmas, y los grandes inventos [...] no reducían el misterio ni en una partícula. La curiosidad por las ciencias ocultas, signo de la época, en Darío llegó a ser extremada ...” (Gullón 1967: 24). El ocultismo es, además, otros de los discursos desde los cuales ingresa la mitología clásica en Darío.

⁴ Ideas similares expone acerca de José Martí: “Se trata de la planificación de la obra de arte sometida a una voluntad de construcción y regulación de materiales, con vistas a su aceptación y uso adecuado en un mercado —en el público— que había desarrollado una mayor exigencia. Implica una elaboración racional cuidadosa, una atención constante por el acabado, un ajuste funcional de los elementos rítmicos y melódicos, un pulimento del lenguaje, un uso eficaz de los recursos novedosos y de las sensaciones raras que los generan.” (Rama 1974: 178)

conformando una imagen y reflexión —en sus dos significados— de la idea de autonomía poética (Rama 1985a: 5-8).

El carácter atípico del “Coloquio...” yace en la estructura dramática —disposición dialógica de los versos mediante las intervenciones de los centauros— y en su naturaleza sincrética —pues se vincula intertextualmente con el resto del poemario tematizando un *ars poetica a priori* en alejandrinos distribuidos dípticamente—. Uno de sus ejes está establecido por la concepción dariana de poesía que se manifiesta de dos formas. Por una parte, la caracterización del ámbito insular —que abre y cierra el coloquio— y las referencias intertextuales a otros poemas de *Prosas profanas* perfilando el orbe poético como autónomo. Por otra parte, puede leerse una isotopía en que confluyen una serie de conceptos diseminados —por sinonimia o sugerencia simbólica— de lo que constituye la poesía en la cosmovisión dariana. Ambas fases están en el nombre Apolo que, si bien no aparece en el poema explícitamente hasta su final, funciona como estrategia estética que condensa todos los atributos de la poesía: ámbito sacro, regido por la música y la adivinación, actividades consagradas a esta divinidad del panteón griego clásico.

Los dos primeros versos del poema (“En la isla en que detiene su esquiife el argonauta / del inmortal Ensueño, donde la eterna pauta”)⁵ traen cuestiones que nos interesa subrayar: las significaciones de lo insular, el intertexto y el ensueño como rasgos que van delineando la idea dariana de poesía que incluye y se identifica con la musicalidad, con la “harmonía universal”. Primeramente, entonces, nos ubica en el espacio insular, introduciendo también el tópico dariano del peregrinaje acarreado por la figura del “argonauta”; esta entidad simbólica se resemantiza, pues la búsqueda del vellocino de oro se torna en la pregunta por la “Poesía” que en el primer epígrafe de este apartado, se articula con la princesa a quien rescatará el príncipe.⁶ Con respecto al segundo aspecto, la intertextualidad interna del poemario, encontramos ecos de “Marina” de 1899 —incluido en “Las ánforas de Epicuro” de la segunda edición de *Prosas profanas* (1901)— que, escrito en primera persona, relata la partida del sujeto poético retomando el espacio insular:

Como al fletar mi barca con destino a Citeres
[...]
parto para una tierra de rosas y de niñas,
para una isla melodiosa
donde más de una musa me ofrecerá una rosa.
Mi barca era la misma que condujo a Gautier
y que Verlaine un día para Chipre fletó,
y provenía de
el divino astillero del divino Watteau.
[...]
Y era un celeste mar de ensueño,
[...]. (Darío 1985: 238).⁷

Este vínculo interno del poemario nos permite leer el espacio insular del “Coloquio...” como un paisaje cultural que,⁸ por una parte, es utópico, es decir, sin ubicación geográfica real ya que se trataría de la isla cuya génesis forma parte del *corpus* mítico grecolatino retomado por

⁵ Todas las citas serán tomadas de Darío 1985.

⁶ El relato mítico establece que los argonautas acompañaron a Jasón en su búsqueda del vellocino de oro; uno de ellos era Orfeo (Grimal 1997 [1951]: 46-47). La vinculación entre la princesa de “Sonatina” y la noción dariana idealizada de poesía puede leerse en Anderson Imbert (1967: 86), uno de los primeros textos que formula el vínculo entre belleza y princesa. El tópico de la búsqueda es, además, central en “Yo persigo una forma”.

⁷ En “El país del sol” encontramos otras consonancias.

⁸ Darío proclamará el poema como un “mito” (1976 [1909]: 168).

el imaginario finisecular francés: “Citeres”, en la genealogía Watteau-Verlaine-Gautier. Además —tercer punto que nos interesa destacar— se relaciona con el ámbito del “Ensueño” —presente en ambos poemas y en gran parte del poemario—, circuito de la fantasía, del sueño del alma del poeta que reaparece en “El Reino interior”⁹ donde sueño se define por su polisemia como anhelo y fantasía. Esta concepción se presenta también en la suave luminosidad crepuscular —propia del inicio y final del “Coloquio...”—, y constituye el ámbito psíquico apolíneo por excelencia (Nietzsche 1992 [1872]: 38), nociones que se subrayan con el “oro” —síntesis parnaso-simbolista— pues es el color de la aurora, el símbolo de la riqueza y su esplendor (Giordano 1979: 128) descrito en términos parnasianos (“El paisaje / recibe de la urna matinal luz sagrada que el vasto azul suaviza con límpida mirada”).

La nota circular y oclusiva modelada paulatinamente se vincula con el final del segundo verso (“eterna pauta”) que trae las significaciones de normatividad y musicalidad. Este ámbito, la “Isla de Oro”, se presenta entonces como imagen del ritmo universal, significación primordial de la poesía dariana, retomado en “eternas lirás” del tercer verso en intertextualidad con “Ama tu ritmo” y con “Palabras de la satiresa”.

El contorno armónico insular propio de la Edad de Oro se diseña no sólo por lo áureo —también en “sonoro” trayendo otra vez la idea de musicalidad a través de la rima en eco—, sino además desde el nivel léxico por la repetición de “eterna” y “eternas” e “inmortal” (“del inmortal Ensueño, donde la eterna pauta / de las eternas lirás ...”) y el presente gnómico del poema.

El segundo epígrafe de esta sección —la cita de Baudelaire— se relaciona con la cosmovisión sobre la que se desliza el poema, la dialéctica de lo uno y lo múltiple. El texto se plantea, pues, como el *locus* donde se desentraña este dilema emparentado con las correspondencias baudelaireanas. La idea de poesía en relación a la especulación metafísica está presente en la noción de coloquio —cuya expresiones más conocidas son los diálogos platónicos— sólo que aquí no se trata de filósofos, sino de poetas (Faurie 1966: 51). Volviendo al prestigio del vate antiguo, el poema —tendiendo nuevas líneas que niegan la compartimentación moderna de los saberes— complementa la idea anterior con la concepción antigua del “himno”, repetido en anáfora, discurso emergente del pensamiento mágico y mítico acerca de la génesis y naturaleza de divinidades, acontecimientos y situaciones diversas.

La intervención que abre el coloquio, correspondiente a Quirón, anuncia este perfil: “digamos / junto al laurel ilustre de florecidos ramos / la gloria inmarcesible de las Musas hermosas / y el triunfo del terrible misterio de las cosas”. En oposición a la disposición clásica del vate ante la musa —en la cual la deidad le dicta el tema del canto al aedo, aquí, acentuado por la aliteración sibilante— se evoca “la gloria inmarcesible de las Musas hermosas” en línea con el sintagma de la apertura “la eterna pauta de las eternas lirás”. En ambos se completan las nociones de armonía musical y eternidad pues, como es sabido, las “musas” —dependientes de Apolo— eran consideradas las divinidades del canto, la música y la poesía, entre otras artes y ciencias, presidiendo el pensamiento en todas sus variantes como símbolo de la primacía de la “Música en el Universo” (Grimal 1997 [1951]: 367-368). Como otra de las imágenes de unidad, estos versos traen la noción de poesía dariana —en tanto estetización del enigma (“El enigma es el soplo que hace cantar la lira”)— continuada en “el triunfo del terrible misterio de las cosas” (cuya aliteración en vibrante —opuesta al verso anterior— parece suscitar el escalofrío producido por ese misterio).¹⁰

Las imágenes de correspondencia entre ritmo y armonía universales y la poesía se convoca también con el “caracol” de los primeros versos (“... Isla de Oro / en que el tritón erige su caracol sonoro”), símbolo parnaso-simbolista de la cosmovisión analógica (Paz 1965: 64) y de la poesía pues en él confluyen la dureza propia del objeto —que contrarresta el devenir continuo y repositorio del mundo material— y la trascendencia, “el rumor del mundo en un

⁹ Pensamos sobre todo en los últimos versos de este poema.

¹⁰ Hacemos notar la correspondencia entre “pauta” / “misterio” con “secreto” / “norma” de la glosa de Abantes citada anteriormente.

espacio finito y perfecto: la multiplicidad en la unidad” (Sucre 1975: 29). Los niveles de especularidad, por lo tanto se diversifican, pues así como la poesía es recinto del universo, el caracol lo es de la poesía.

El poema también tematiza el enigma como respuesta poética a la certeza que prometía la ciencia positivista (“¡Himnos! Las cosas tienen un ser vital: las cosas / tienen raros aspectos, miradas misteriosas; / toda forma es un gesto, una cifra, un enigma”). Las formulaciones — inmediatamente refutadas— involucran explicaciones del “misterio” a partir de lo particular conformadas por una graduación de los discursos negando su jerarquización y proponiendo la horizontalidad, la connivencia de paradigmas, saberes y entidades (contexto en el cual primará el discurso poético). El pasaje del debate se enuncia desde un plano ético-moral vinculado a la religión y a la filosofía (la división “bueno” y “malo”), uno cósmico (el *Eros*), el pensamiento mítico (el andrógino), lo inanimado y la negación absoluta del ser, la nada como sinónimo de la muerte. Ante la compartimentación de la *phýsis* (“Naturaleza”) propuesta por la ciencia, el poema propone la poesía de impronta tópica,¹¹ *locus* sinestésico, de conjunción y privilegiado saber (“y la banda de Iris que tiene siete rayos / cual la lira en sus brazos siete cuerdas”). La primera de ellas, entonces, es la división ético-moral entre “bien y mal”, separación sugerida además por los encabalgamientos abruptos y cesuras de estos versos:

Yo comprendo el secreto de la bestia, malignos
seres hay y benignos. Entre ellos se hacen signos
de bien y mal, de odio o de amor, o de pena
o gozo; el cuervo es malo y la torcaz es buena.
(Darío 1985: 202)

La siguiente particularización del enigma es la identificación con el misterio del eterno femenino (Giordano 1979: 152).¹² Esta intervención se inicia con Neso quien, según el mito, rapta a Deyanira; el intertexto cultural asienta caracterizaciones generales de lo femenino que se resemantiza, además, conjugando las imágenes finiseculares de *femme* angelical (“claridad de estrella”) y *femme fatal* (introducida con imágenes olfativas que remiten a la pulsión sexual, a lo animal: “Mi espalda aún guarda el dulce perfume de la bella”; “¡Oh aroma de su sexo!”). Ambos tópicos confluyen hacia el final de la estrofa por la conjunción sintáctica: (“¡Oh rosas y alabastros! / ¡Oh envidia de las flores y celos de los astros!”) pues con “perfume” se retoma lo erótico consolidado por “rosas”, símbolo del erotismo desde el prerrafaelismo (Bornay 2004 [1990]: 161) y con “astros” —repetido en eco en “alabastros”— se trae el vínculo con lo “angelical”. La culminación de este tratamiento se presenta en la descripción del nacimiento de Venus. La operación se concreta en un pasado indefinido y rotundo (“nació”). Los versos, entonces, se instalan en la concepción órfica de *Eros*, pues “Venus” también es la fuerza que sostiene la



g. 367. — La naissance de Vénus (d'après un tableau de Boucher).

¹¹ Ello está también en los sintagmas que inician el poema (“En la isla...”, “donde...”, “en que...”).

¹² Lo femenino es uno de los tópicos darianos más relevantes sobre todo de *Prosas profanas* presente en “El poeta pregunta por Stella”, “¡Te, misa est”, “Alaba los ojos negros de Julia”, “Sonatina”, para dar sólo algunos ejemplos, identificado con la poesía.

cohesión del cosmos y la continuidad de las especies (Grimal 1997 [1951]: 171) y, desde el paradigma platónico, es el impulso que intenta saldar el abismo entre lo uno y lo múltiple.

La doble naturaleza de lo femenino —fatal y angelical— se reúne en “nieve” —pureza— y “rosa” —erotismo— provenientes del imaginario parnaso-simbolista. El lugar prominente de la diosa se construye a través de la isotopía que inicia la exclamación “¡Venus impera!” hacia el final de la estrofa (“es entre las reinas celestes la primera”; “es quien tiene el fuerte poder de la Hermosura”; “Es la más gallarda de las emperatrices / princesa de los gérmenes, reina de las matrices / señora de las savias y de las atracciones, / señora de los besos y de los corazones”).

La derivación negativa de la mujer —realizada por la aliteración— es, a continuación, la muerte (“La hembra humana es hermana del Dolor y la Muerte”), a través de una graduación ontológica que pasa por lo andrógino (reunión de los opuestos masculino y femenino) y lo inanimado, lo mineral. La primera de estas categorías, travestida en “Esfinge”,¹³ aporta una nueva determinación sobre la poesía en relación al enigma en intertextualidad con “Alma mía” y con “Yo persigo una forma” donde se define por una actitud inquisitiva hacia el sujeto poético. Frente a la conjunción de lo andrógino y diseminado en imágenes parnasianas, el hilozoísmo (“Yo amo lo inanimado que amó el divino Hesiodo. // Grineo, sobre el mundo tiene un ánima todo”) se propone como el polo extremo de individuación y compartimentación. El universo fragmentado cede sitio, luego y casi abruptamente, al tratamiento de la “Muerte” codificada en términos paganos como partícipe de una concepción circular del tiempo instaurado también por la circularidad con que cierra el poema.

Este movimiento —que remite el texto al crepúsculo de su inicio en una evidente simetría— representa el tránsito discursivo pues refiere la inflexión textual en un repliegue metapoético constante, estableciendo el ámbito del coloquio como una esfera cerrada, el ámbito de la “Isla de Oro”. Ello también se enlaza con los planteos particulares de resolución del enigma, frente a los cuales la poesía se exhibe como el ámbito que propicia la correspondencia universal, tanto de la división ético-moral (“Ni es la torcaz benigna ni es el cuervo protervo / son formas del Enigma la paloma y el cuervo”) como de la particularización en lo femenino enlazando, a partir de la rima en eco, “universo” y “verso”, unión posibilitada por Venus como otro de sus referentes (“nombre armónico, sonoro como un verso”); la esfinge que evoca al andrógino es también símbolo de la poesía y, en el mundo mineral, se representa por el “mármol en que duermen la línea y la palabra”. La remisión interna y la referencia constante a la poesía se ciernen, como adelantamos, también en Apolo (“Bajo el dorado carro del reluciente Apolo”) que se presenta en su bestiario consagrado (“Con sus vibrantes notas de Céfiro desgarrar / la veste transparente la helénica cigarra”) y herbario (“laureles-rosa”).¹⁴ Esta última imagen consigna a su vez, nuevamente a la poesía y a su concepción; primeramente se corresponde con “la hoja del laurel-rosa” del inicio del poema, en segundo lugar, a otro de sus símbolos pues conjuga las dimensiones de lo erótico y la creación poética,¹⁵ y finalmente, trae otro intertexto, “La hoja de oro”.

El metadiscurso, diseñado en la circularidad del poema, la constante intertextualidad, reiteraciones sonoras y universo insular —oclusión presente también en la idea de díptico— representan, es decir, despliegan estratégicamente a partir de esos recursos, la idea de una autonomía literaria y una reflexión constante acerca del discurso poético colocándolo en un ámbito privilegiado —reivindicado por la estetización del enigma y la conjunción de la dialéctica de lo uno y lo múltiple— cuyo único intérprete es el poeta.

¹³ Otras de las apropiaciones darianas del imaginario francés de *fin de siècle* y uno de las imágenes privilegiadas de la *femme fatale* en pintura y en literatura.

¹⁴ Pues las hojas de laurel eran mascadas por las pitonisas mientras estaban en trance (Grimal 1997 [1951]: 37).

¹⁵ Cf. la siguiente cita de las “Palabras liminares” de Prosas profanas: “Y la primera ley, creador: crear. Bufe el eunuco. Cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho encinta.”

III

Proveniente del *corpus* grecolatino y reivindicado especialmente por la estética parnasiana, la figura del centauro merodea las artes plásticas, la literatura y hasta el nombre de una revista (Maiorana 1957: 10 ss.).¹⁶ Como indica Carmen Ruiz Barrionuevo citando a Hans Hinterhäuser “El gusto por lo griego había puesto de moda también la figura del centauro, ‘la fascinación ante lo ambiguo y lo híbrido forma parte de la mentalidad de fin de siglo’” (Darío 2007: 111). En este contexto, su trazo oscila entre la apariencia plena de belleza y fortaleza de las artes plásticas y el espíritu decadente del “Khîron” (1852) de Leconte de Lisle y agónico del “Nessus” (1893) de José María de Heredia. La condición de subtextos del primero de estos poemas y de “Le Centaure” de Maurice de Guérin (1836) está presente sobre todo en el retrato dariano de Quirón (Faurie 1966: 56) aunque en el texto modernista se rescata la impronta plástica de fortaleza, belleza y energía.¹⁷ Su resemantización —apropiación de bienes simbólicos finiseculares— nos interesa porque resulta el símbolo del poeta moderno.

En el áureo ámbito eterno del “Coloquio...” irrumpe el sonido del “tropol vibrante de fuerza y armonía” de los centauros con el tópico del cuento tradicional, “un día”; la inserción temporal infringe una descripción predominantemente tópica y desplaza las imágenes mayormente visuales por las auditivas en consonancia con la idea de armonía y ritmo de la “Isla de Oro” configurada en estos primeros versos. El “galope rítmico” —aspecto “novedoso” del tratamiento mítico (Faurie 1966: 58)— estructura entonces las estrofas con cesuras triples, aliteraciones sutiles y encabalgamientos: “Son los Centauros. Cubren la llanura. Los siente / la montaña. De lejos, forman son de torrente.”¹⁸ El retrato de los centauros inicia con lo sonoro (“se oye tropel vibrante”) y tras la presentación conjunta comienza a individualizarse la figura de Quirón. Su prominencia comienza a perfilarse desde estos primeros versos: “Y oyen seres terrestres y habitantes marinos / la voz de los crinados cuadrúpedos divinos”. La línea fundamental que lo define es la del vate, sujeto que puede inteligir la dialéctica universal (“Sus cuatro patas bajan; su testa erguida sube”).

Si bien la impronta proveniente del imaginario finisecular está presente, el poema se caracteriza por un sucinto y erudito conocimiento del mito tal como da cuenta el retrato de Quirón a partir de su genealogía mítica y su carácter de padre de la ciencia en sus distintas manifestaciones (“aún Esculapio sigue la vena de tu ciencia; / siempre el veloz Aquiles sustenta su existencia / con el manjar salvaje que le ofreciste un día”).

El relieve del centauro se halla también en su triple naturaleza animal, humana y divina: “Este ser extraño acerca los opuestos, y vivirse en él es no renunciar a nada, ni a lo delicado, ni a lo brutal” (Salinas 1948: 93). El primer aspecto —en fuerte diálogo con el texto de Heredia— se vincula gradualmente con lo sensual (“escuchan sus orejas los ecos más sutiles”), la pulsión de ver (“sus ojos atraviesan las intrincadas hojas”) y el apetito sexual (“junto a la oculta fuente su mirada acaricia / las curvas de las ninfas del séquito de Diana; / pues en su cuerpo corre también la esencia humana”). El último rasgo —lo divino— se relaciona con el carácter visionario del centauro que deviene de su agudeza sensorial (Faurie 1966: 59) pues es hijo de la “nube”, Néfele.

El centauro, entonces —en especial Quirón—, se plantea como el profeta develador del enigma de la naturaleza posibilitada por su condición de andrógino —fantasía anhelada por los artistas del *fin de siècle* (Bornay 2004 [1990]; 307)—. Son tres los factores que nos permiten leer al centauro como símbolo del sujeto poético. En primer lugar, su rasgo instintivo se vincula con otros procedimientos finiseculares de animalización del artista que exhiben el ingreso de la

¹⁶ *Le centaure* de 1896.

¹⁷ El centauro también aparece en otras obras de Darío, por ejemplo en “Palimpsesto” —denominado primeramente “Los centauros”— y “Toisón”.

¹⁸ El ritmo se asevera además con los esdrújulos y agudos y la enumeración en polisíndeton (“imberbes, ágiles y de piafantes bríos, / y de robustos músculos, brazos y lomos aptos”).

modernidad; como indica Rama “La aparición entre los modernizadores poéticos de una constelación de imágenes que traducen esa energía animal, instintiva, sin freno, que tortura y mata, corresponde con el período de ácida expansión del capitalismo en las sociedades occidentales” (1983: 112). La experiencia de alienación se manifiesta en el centauro como símbolo de esa otredad del sujeto poético. En segundo lugar, la impronta de la novedad —rasgo fundamental de la modernidad (Rama 1985a: 50)¹⁹— en vínculo con el valor aurático de los bienes culturales de *fin de siècle* (Paz 1965: 21), “le centaure, alors, est à la mode” (Faurie 1966: 53). En tercer lugar, su relación con la noción que define *Los Raros*; allí se incurre repetidas veces en frases como la siguiente: “Es raro, rarísimo. ¡Un poeta!” (Darío 1994: 191), palabras con las que destaca el exotismo de estos artistas también presente en la figura del centauro, como por ejemplo cuando caracteriza a Jean Moréas (“Mas el joven “centauricida” está acorazado de orgullo, casqueado de desdén olímpico”) (Darío 1994: 142); imagen que Darío también se aplica a sí mismo en “Toisón” de 1910 (“Yo soy un semi-centauro, / de semblante avieso y duro, / que remedo a Minotauro / y me copio de Epicuro”) (Darío 1985: 455).

La aparición de estos retratos anticipa la de *Prosas profanas* y “encarna la necesidad de estar al día” (Ghiano 1968: 21); tildado de “decadente” y “novedoso” por Paul Groussac en su reseña,²⁰ no es extraño que el poeta nicaragüense le dedicara el “Coloquio de los centauros” que justamente transfigura la decadencia del centauro de los subtextos franceses —vejez, agonía— en el vigor y exaltación pánicos (Darío 1976 [1909]: 168) sobre un sustrato metafísico, sostén de un ideal poético. Tanto la publicación del libro como manifiesto encubierto y esta dedicatoria indican otra regla del ceremonial del protocolo intelectual en un intento por ubicarse en el campo intelectual porteño.



Fig. 615. — Enlèvement de Déjanire (d'après un miroir étrusque).

NOTA: La imagen del manuscrito de “El coloquio de los centauros” fue tomada de *Rubén Darío y su creación poética* de Arturo Marasso, La Plata, 1934. Aquellas que bocetan escenas míticas provienen de *La mythologie dans l'art ancien et moderne* de René Ménard, Paris, 1880.

¹⁹ Acerca de esta cualidad definitoria del arte moderno, Darío expresa en “Los colores del estandarte” (1896): “Mi éxito —sería ridículo no confesarlo— se ha debido a la novedad: la novedad ¿cuál ha sido? El sonado galicismo mental.” (Darío 2002: 73)

²⁰ En *La Biblioteca*, año I, t. II, 1896: 474-480.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, Enrique (1967). *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- BALAKIAN, Ana (1969). *El movimiento simbolista. Juicio crítico*, Madrid, Guadarrama.
- BORNAY, Erika (2004) [1990]. *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.
- BROEK CHÁVEZ, Frans van den (2006) “El ‘Coloquio de los Centauros’ de Rubén Darío: esoterismo y modernismo”. *Espéculo* 32: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/centauro.html> [Consulta: abril de 2011].
- COLOMBI, Beatriz (2004) “En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”. Zanetti, Susana (ed.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*, Buenos Aires: Eudeba, 61-82.
- DARÍO, Rubén (1976) [1909]. *Historia de mis libros. Autobiografías*, Buenos Aires, Marymar.
- DARÍO, Rubén (1985). *Poesía*. Caracas, Biblioteca Ayacucho. (Prólogo de Ángel Rama).
- DARÍO, Rubén (1994). *Los Raros*, Buenos Aires, Losada.
- DARÍO, Rubén (2002). “Los colores del estandarte”. Miguel Gómes (ed.), *Estética del modernismo hispanoamericano*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 72-79.
- DARÍO, Rubén (2007). *Antología*. Edición de Carmen Ruiz Barrionuevo. Madrid: Espasa-Calpe.
- DURAND, Rene (1969). *El motivo del centauro y la universalidad de Rubén Darío*, s.l., Centre de Hautes Études afro-ibero-americanes de l’Université de Dakar.
- ECHARTE COSSÍO, María José (2009) “*Coloquio de los Centauros*: arquitectura de los mitos”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 38: 157-182.
- FAURIE, Marie-Josèphe (1966). *Le modernisme hispanoaméricain et ses sources françaises*, Paris, Centre de Recherches de l’Institut d’Études Hispaniques.
- GHIANO, Juan Carlos (1968). *Análisis de Prosas Profanas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- GIORDANO, Jaime (1979). “Darío a la luz del simbolismo”. Jiménez, José (ed.), *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 126-159.
- GRIMAL, Pierre (1997) [1951]. *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós.
- GULLÓN, Ricardo (1967). “Pitagorismo y Modernismo”. *Mundo Nuevo*, enero: 22-32.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Ricardo (1993). “La literatura hispanoamericana de fin de siglo”. Luis Íñigo Madrigal, *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II, Madrid, Cátedra, 495-513.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max (1954). *Breve historia del modernismo hispanoamericano*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- MAIORANA, María Teresa (1957). *Rubén Darío et le mythe du centaure*, Toulouse, L’Amitié Guérinienne.
- MARASSO, Arturo (1934). *Rubén Darío y su creación poética*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- NIETZSCHE, Friedrich (1992) [1872]. *El origen de la tragedia*, Buenos Aires, Siglo XX.
- ORRINGER, Nelson (2002). “Modernism and the Initiation of Rubén Darío’s Centaurs”. *Hispania* 85/4, diciembre: 815-825.
- PAZ, Octavio (1965). “El caracol y la sirena”. *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 11-65.
- RAMA, Ángel (1974). “La dialéctica de la modernidad en José Martí”. *Estudios martianos*. San Juan, Universidad de Puerto Rico, 129-197.
- RAMA, Ángel (1983). “José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud”. *NRFH XXXII/1*: 95-135.
- RAMA, Ángel (1985a). *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas-Barcelona, Alfadil.
- RAMA, Ángel (1985b). Prólogo a Rubén Darío, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, IX-LII.
- SALINAS, Pedro (1948). *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*. Buenos Aires: Losada.
- SUCRE, Guillermo (1975). *La máscara, la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- VALLE, Gustavo (1999) “La isla, el hombre y la bestia: relectura del *Coloquio de los centauros*”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28: 1265-1283.