

Lecturas de la metamorfosis de Dafne en la poesía española contemporánea
[Readings of Daphne's metamorphoses in the contemporary Spanish poetry]

M^a Dolores Castro Jiménez*
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Nos centraremos en la presencia y la reescritura del mito ovidiano de Dafne (*Met.* I 452-567) en la poesía española contemporánea. Se estudiarán concretamente poemas de Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Elena Martín Vivaldi, Francisco Brines, Carlos Clementson, Víctor Botas, Juana Castro, Ana Rossetti, Abelardo Linares, Carmelo Guillén, Vicente Cristóbal, Ramón Bascañana y Noelia Illán Conesa.

Abstract: This paper focuses on the presence and rewrites of the Ovidian myth of Daphne (*Met.* I 452.567) in contemporary Spanish poetry. Specifically, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Elena Martín Vivaldi, Francisco Brines, Carlos Clementson, Víctor Botas, Juana Castro, Ana Rossetti, Abelardo Linares, Carmelo Guillén, Vicente Cristóbal, Ramón Bascañana and Noelia Illán Conesa's poems will be studied.

Palabras clave: Ovidio, tradición clásica, poesía española contemporánea.

Keywords: Ovid, classical tradition, contemporary Spanish poetry.

Recepción: 27/03/2018

Aceptación: 14/06/2018

Uno de los episodios más recreados a lo largo de todas las literaturas y el arte es el de Apolo y Dafne y es Ovidio, en sus *Metamorfosis* (I 452-567), quien nos ofrece el testimonio más extenso y detallado y es además la fuente fundamental. Como es bien sabido, los hechos se desencadenan por una discusión entre Apolo y Cupido que se venga disparando dos flechas, una de oro y otra de plomo. La primera,

* **Dirección para correspondencia:** Departamento de Filología Clásica. Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid. Ciudad Universitaria s/n 28040 Madrid. E-mail: dcastroj@filol.ucm.es

El presente trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación "Los poetas romanos en España: transmisión, interpretación, tradición literaria y fundamentación teórico-crítica para su vigencia futura" (Ref. FFI2015-65964-P).

la de oro, hiere a Apolo y provoca en él deseo, mientras que la segunda alcanza a la ninfa Dafne, hija del río Peneo, y confirma en ella su decisión previa de permanecer casta. Ella huye y la persigue Apolo intentando convencerla con sus ruegos. Pero Dafne, sin atender a sus súplicas, se transforma en laurel, por intervención de su padre Peneo, y el amante queda frustrado. Aun así, el dios le otorga al árbol una serie de privilegios: será perenne y se utilizará como galardón de los poetas y en los triunfos militares. Ovidio daba así una explicación etiológica de estos dos aspectos: la perennidad del laurel y su utilización como corona de premio.

La tradición se interesará por el mito porque encontrará en él fundamentalmente un modelo de historia de amor imposible cuya protagonista era esquiva y el enamorado, Apolo, era el dios de los poetas¹. El relato mitológico, se irá instalando en civilizaciones y en épocas distintas de aquella en la que había surgido y se irá haciendo inteligible gracias a sucesivas actualizaciones o reinterpretaciones, adaptándose a los tópicos y los gustos de cada época, a los géneros en los que aparecerá tratado nuevamente y a la finalidad de cada utilización. En la Edad Media la esquivez de Dafne será un ejemplo modélico de firmeza y un símbolo de castidad. De hecho, siguiendo un comentario de Servio (*Aen.* III 91: *Sed Apollo eam etiam mutatam ita dilexit, ut tutelae suae adscriberet efficeretque, ut propter virginitatem servatam semper viveret*)², se entiende que la perennidad del laurel será un premio por haberse mantenido casta. En el Renacimiento y el Barroco, será símbolo y arquetipo del amor frustrado, de la relación amorosa imposible por la dureza y la crueldad de la dama, y también símbolo del éxito literario. Ambas ideas, que estaban presentes en Ovidio, se retomarán y podrán ser sometidas también con frecuencia a un tratamiento burlesco lo que será una de las grandes aportaciones del Barroco -aunque la desmitificación se había iniciado hacia la segunda mitad del siglo XVI- como forma de reavivar el interés por la fábula clásica recurriendo a una destopificación general a través de los procedimientos de la burla³. Los autores contemporáneos recurrirán, como veremos, a este procedimiento de desmitificación que puede ir desde la simple ironía hasta la parodia más cruel.

¹ Cf. sobre el mito y su tradición GIRAUD (1968); BARNARD (1987); CASTRO JIMÉNEZ, (1986, 1990, 2010).

² “Pero a ésta, Apolo, incluso transformada, la quiso tanto que la puso bajo su tutela e hizo que, por haber conservado su virginidad, se mantuviera siempre verde.”

³ Cf. sobre el tratamiento burlesco KEEBLE (1969) y CANO TURRIÓN (2007: 9-27).

En la poesía de estos dos últimos siglos, se alude al mito de Apolo y Dafne incorporándolo a la vivencia de la o el poeta⁴. Se resumen los hechos o se trata algún aspecto, y se reflexiona sobre el mismo, utilizándolo como comparación o ejemplo. Es más escaso el interés por el episodio mitológico como tema puramente argumental en una exposición monográfica. En cuanto al tono utilizado en las recreaciones puede ser serio o, como hemos dicho, paródico. En general se buscará la originalidad, la recreación o utilización novedosa, ya que los autores son conscientes de que el lector conoce la historia mítica y, por tanto, pueden permitirse ese juego. Pueden llegar al grado más extremo y subvertir el relato, manipulando el esquema y encontrando sentidos nuevos, desmitificando a los personajes confundiéndolos con lo cotidiano.

En cuanto a las fuentes, la poesía contemporánea se puede inspirar en la lectura directa del texto de Ovidio, pero también puede haber, como siempre ha ocurrido en la tradición de la mitología, intermediarios y referencias diversas: manuales, un cuadro, una escultura, recuerdos de la educación escolar⁵. Existirá además un diálogo con la propia tradición literaria española, con los autores del Siglo de Oro. De hecho, en la pervivencia del mito de Apolo y Dafne, existen recreaciones que marcarán un punto de inflexión y se convertirán en modélicas, dando origen a una tradición propia. Es el caso de la escultura de Gian Lorenzo Bernini, *Apolo y Dafne* (1624), conservada en la Galleria Borghese de Roma⁶. Lo mismo ocurrirá con la recreación de la metamorfosis de la ninfa que hizo Garcilaso de la Vega inspirada en los versos de Ovidio:

*Vix prece finita torpor grauis occupat artus,
mollia cinguntur tenui praecordia libro,
in frondem crines, in ramos bracchia crescunt;
pes modo tam uelox pigris radicibus haeret,
ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa.*

⁴ Cf. sobre la presencia de la tradición y la mitología clásica en la literatura contemporánea los trabajos de ARCAZ (2000, 2009), CRISTÓBAL (1993; 2010; 2013), ORTEGA GARRIDO (2012; 2016); MORALEJO (2010); MERINO (2013; 2015); la antología de CONDE PARRADO y GARCÍA RODRÍGUEZ (2005). A ellos hay que añadir los estudios monográficos sobre los autores y las introducciones de los diferentes poemarios. Una amplia bibliografía que me ha sido de gran ayuda para este estudio sincrónico sobre las nuevas lecturas de la metamorfosis de Dafne.

⁵ Cf. ORTEGA GARRIDO (2012: 287-306).

⁶ Así, por ejemplo, en los poemas de M.C. Montsagut Sancho “Bernini en la Galería Borghese” y D. Sánchez Kuntz “Recreación de Apolo y Dafne” que estudiamos en nuestro trabajo “De Ovidio al arte y nuevamente a la poesía” (en prensa).

*Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra
sentit adhuc trepidare nouo sub cortice pectus
complexusque suis ramos, ut membra, lacertis
oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum.*⁷ (I 548-556)

Este pasaje de las *Metamorfosis* es la fuente directa de la primera parte del soneto XIII en el que se recreaban todos los pasos de la metamorfosis.

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos qu'el oro escurecían;
de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo 'staban;
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.

Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.
¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!

Garcilaso retoma a Ovidio, pero también se sirve de un detalle procedente de Petrarca. El tema final, el llanto de Apolo abrazado al laurel, que aparece en el primer terceto, no es ovidiano: las lágrimas del amante masculino son un *signum* del amor frustrado que está en los poetas "stilnovistas" y que se convierte en un lugar común en la tradición petrarquista. Petrarca será otro referente importante para la tradición del mito de Apolo y Dafne, porque a través de Garcilaso, este tema o imagen del amante llorando se incorporará en la literatura española a la tradición del mito de Apolo y Dafne y se confundirá, al final de la fábula en el momento de la metamorfosis, con la materia procedente de Ovidio. Al abrazo y a los besos de Apolo

⁷ "Apenas acabado el ruego, un pesado entorpecimiento se adueñó de sus miembros; su blando pecho es rodeado de fina corteza, sus cabellos crecen como hojas, sus brazos como ramas; su pie, hace poco tan veloz, se queda fijo con lentas raíces, el lugar de su rostro lo tiene la copa: en ella permanece solamente su belleza. También la ama Febo y, posando su diestra en el tronco, siente que su pecho tiembla todavía bajo la reciente corteza y, abrazando con sus brazos sus ramas como si fueran miembros, da besos a la madera: con todo, la madera rechaza sus besos." (trad. C. Álvarez- R. M^a Iglesias).

al tronco del laurel (*Met.* I 555-556) se le añaden las lágrimas. A Petrarca se le debe también la utilización de este mito, por primera vez, como reflejo de su propia historia de amor. El poeta italiano se dio cuenta enseguida de que había una correspondencia perfecta entre su amor por la esquiva Laura, destinataria de su *Canzoniere*, y la fábula de Dafne que se transforma en laurel (*lauro*). En virtud de la semejanza entre el nombre de su amada, Laura, y el laurel/*lauro* en que se transforma Dafne, construye una alegoría o “fusión mítica”, creando una mitografía privada en torno a un núcleo central: Apolo y Dafne. Favorecerá esta asimilación un hecho que ya se daba en el episodio ovidiano: el objeto amado era huidizo e inaccesible, planteamiento vital necesario en la poética de Petrarca. Inaugura así una íntima relación con el episodio mitológico que consiste en lo que llamamos “fusión mítica” que va más allá de la simple comparación. Estamos ante una función comparativa en grado máximo de manera que Petrarca es Apolo y Laura es Dafne.

Muchos autores contemporáneos recurrirán a la fusión mítica, pero, como tendremos ocasión de ver, es significativo y novedoso el caso de las poetas. Ellas dan voz a Dafne, se identifican con ella, ponen el foco en su punto de vista y reivindican su condición de mujeres con derecho a decidir y a tomar la iniciativa.

Hay un primer texto, en el que nos vamos a detener, que queda fuera de toda clasificación por su originalidad. Se trata del poema “Manantial” (1919, en *Libro de poemas* 1921)⁸ de Federico García Lorca (Granada 1898-1936). El poeta escucha el sonido de unos manantiales y se siente extasiado ante el canto que no consigue entender. Observa ese desacuerdo entre la naturaleza y el corazón, su condición humana lo separa de ellos. Lorca adapta el mito a la situación del yo poético que se metamorfosea entonces en chopo adoptando el papel de una “Dafne varonil” e intentando huir del miedo que entraña la condición humana “un Apolo de sombra y de nostalgia”; su pasión humana, (“la implacable brasa del pecado”) escapa entonces por sus raíces. No encontramos influencias de Garcilaso quien, como hemos dicho había fijado el canon de la transformación.

Yo me incrusté en el chopo centenario
con tristeza y con ansia.
Cual Dafne varonil que huye miedosa

⁸ Cf. ORTEGA GARRIDO (2010: 286-306) el apartado “Caracterizaciones y modos de acercamiento al mundo clásico en la poesía de vanguardia española”. Sobre la presencia de la mitología en la obra de García Lorca, y en concreto este poema, CASTRO JIMÉNEZ (1986: 208-210) y ORTEGA GARRIDO (2012: 335-336).

de un Apolo de sombra y de nostalgia.
Mi espíritu fundióse con las hojas
y fue mi sangre savia.
En untuosa resina convirtióse
la fuente de mis lágrimas.
El corazón se fue con las raíces,
y mi pasión humana,
haciendo heridas en la ruda carne,
fugaz me abandonaba.
Frente al ancho crepúsculo de invierno
yo torcía las ramas
gozando de los ritmos ignorados
entre la brisa helada.

Es importante esta recreación ya que en ella encontramos al poeta comparándose con Dafne. Pero no es esta la primera vez en la tradición del mito en la que se había producido una transformación masculina, Petrarca, en la llamada “canzone delle metamorfosi” (*Canzoniere* 23), perdía su identidad y se convertía en laurel, cisne, agua y piedra, por amor. García Lorca lo hace para huir de una situación por la cual se siente angustiado⁹. Apolo pasa a representar esa angustia y la metamorfosis es la liberación. En cuanto al conocimiento del texto de las *Metamorfosis*, en el caso de García Lorca tenemos la seguridad absoluta de que había leído a Ovidio, por una anécdota, recordada por García Montero en su monografía sobre las lecturas del poeta, según la cual éste le habría recomendado vivamente a Ana María Dalí, hermana del pintor catalán, la lectura del texto ovidiano insistiéndole “ahí está todo” (2016: 125-128).

En el mismo libro encontramos la “Invocación al laurel” (1919) donde Lorca se dirige a varios árboles y de todos ellos recibe enseñanzas, sólo el laurel se resiste y aparece aquí una alusión a la dureza del árbol “de alma inaccesible”, “mudo solemne cerrado a las quejas”.

¡Oh laurel divino, de alma inaccesible,
siempre silencioso,
lleno de nobleza!
¡Vierte en mis oídos tu historia divina,
tu sabiduría profunda y sincera!

⁹ No será ésta la única transformación de García Lorca en su poema, pues a continuación será ruiñeñor.

¡Árbol que produces frutos de silencio,
maestro de besos y mago de orquestas,
formado del cuerpo rosado de Dafne
con savia potente de Apolo en tus venas!

¡Oh gran sacerdote del saber antiguo!
¡Oh mudo solemne cerrado a las quejas!
Todos tus hermanos del bosque me hablan,
¡solo tú, severo, mi canción desprecias!

Acaso, ¡oh maestro del ritmo!, medites
lo inútil del triste llorar del poeta.
Acaso tus hojas, manchadas de luna,
pierdan la ilusión de la primavera.

Recuerda el origen del laurel “formado del cuerpo rosado de Dafne” y de “la savia potente de Apolo” verso en el que es posible adivinar la alusión al llanto de Apolo ante el laurel¹⁰ que se recuerda claramente más adelante (“lo inútil del triste llorar del poeta”). Se intuye que tal vez sea el único árbol que no le conteste por ser también él poeta y estar por tanto vinculado a Apolo. Finaliza con una velada alusión a la perennidad del laurel sugiriendo la duda de que sus hojas esperen con ilusión la llegada de la primavera¹¹.

1. Recreación, comparación y fusión mítica en contexto amoroso.

Un primer grupo de poemas comparten contexto ya que todos ellos tienen, de algún modo, relación con el amor. Los autores lo contemplan desde un punto de vista objetivo, y estaremos ante una recreación o función narrativa; o bien, subjetivo, y tendremos entonces una función comparativa que puede llegar -y en la poesía contemporánea ocurre así muy a menudo- a ese grado extremo de identificación que es la “fusión mítica”.

1.1. En el poema “No me sueltes” (*Largo lamento*, 1938)¹² de Pedro Salinas (Madrid 1891-Boston 1951) encontramos un diálogo entre el yo lírico y una destinataria a la que manifiesta su temor ante la posibilidad de perderla.

¹⁰ Cf. sobre el poema CASTRO JIMÉNEZ (1986: 211-212) y ORTEGA GARRIDO (2012: 337).

¹¹ Otra alusión a Dafne, en este caso breve, la encontramos en “Chumbera” (*Poema del Cante Jondo*), donde se identifica la chumbera con Laocoonte, por tanto, un ser humano reducido a vegetal, y se concluye: “Dafne y Atis / saben de tu dolor / inexplicable”, cf. CRISTÓBAL (1993: 386).

¹² Sobre la mitología en Salinas, cf. ORTEGA GARRIDO (2012: 443-460)

Cuando libras tu cuerpo de las sedas
 un recuerdo de ninfa o diosa altiva
 convierte nuestro abrazo en una fábula.
 Y así, en el campo, un día,
 si te suelto la mano, volver puedes
 a tu mito y dejarme a mí llorando
 al pie de un árbol:
 soñando brazos y mirando ramas
 en que a pesar de todos los inviernos
 el recuerdo certero reconoce
 un latido de sangre que me amaba.

Se describe una relación tan perfecta que el poeta la califica de “fábula” y elogia hiperbólicamente a la destinataria de su poema, considerándola “ninfa”, “diosa” y por tanto más que humana. De ahí la prevención del poeta ante la posibilidad de que en algún momento ella pueda desaparecer, volver a su mito. Es una situación que no se ha producido, pero que se teme que pueda llegar a ocurrir y, en ese caso, se produciría una fusión mítica del poeta y la amada con los personajes del mito.

Reconocemos el mito de Dafne reducido a sus componentes elementales: ninfa, huida, metamorfosis, perennidad (“a pesar de todos los inviernos / el recuerdo certero reconoce”), y tan simplificado que no hay nombres propios ni siquiera en el título¹³. Todos estos detalles pueden ser por supuesto ovidianos, pero Salinas recoge también el motivo del llanto de Apolo ante el laurel y hace una escueta descripción de la metamorfosis (“soñando brazos y mirando ramas”), pensando seguramente en el soneto de Garcilaso, importante referente, como es sabido, en la poesía de Salinas. En cuanto al “latido” mencionado en el último verso del poema, la vida bajo el árbol, puede tener su modelo tanto en Ovidio como en el “que aun bullendo ‘staban” de Garcilaso.

1.2. En un largo poema titulado “Roma” (*Retórica* 1992)¹⁴, Victor Botas (Oviedo 1945-1994) nos presenta una historia de amor soñada en esa ciudad.

¹³ ORTEGA GARRIDO recoge otros poemas de Salinas donde se pueden descubrir elementos del mito de Apolo y Dafne. Así ocurre en “Canción de la vida total” y en “Mira vamos a salir” ambos de *Largo lamento*; en “Adrede” de *Confianza* (2012: 449-450). También hay posibles huellas del mito en otros autores como M. Altolaguirre, “Ya he perdido mi figura”, publicado por primera vez en 1945 en *Papel de poesía* con el título “Dafne” (2012: 516-524).

¹⁴ Cf. sobre el autor y el poema ARCAZ (2000: 49).

¿Recuerdas una tarde en que te puse flores
granates en el pelo, allá en el Aventino?
Parecías talmente una diosa pagana.
O mejor, una ninfa: la Dafne legendaria
que jamás tuvo Apolo, por obra de los dioses.
Esa tarde aún espera su momento preciso,
temblando en cierta página de un libro ¿Y aquella
noche antigua, su tibieza de estío, rodeados
de faunos y bacantes, de amorcillos inquietos,
en un café de Vía Veneto?
(...)
También hubo un paseo junto al río: mirábamos
sus aguas que arrastraron graves togas,
cadáveres e imperios,
y batallas y puentes. De uno de ellos te dije: ese
es el puente Emilio, Dafne. ¿Lo recuerdas?
El púrpura del cielo flotará cada día en las colinas
al caer el crepúsculo.
Pero lo más curioso
(lo más curioso, Dafne)
es que nunca estuvimos
tú y yo juntos en Roma.

El poeta se extiende en una descripción minuciosa de la ciudad eterna para sorprendernos al final confesando que, en realidad se trata de un amor que nunca ha ocurrido¹⁵, una historia como la que “jamás tuvo Apolo por obra de los dioses”. Vemos así que el dios y el poeta han compartido la misma suerte.

1.3. El poemario *La última costa* (1995, en *Poesía completa 1960-1997*, Barcelona, 1997) de Francisco Brines (Oliva 1932-), significa, por el título y por el tono, el cierre de una obra, el balance vital de quien intuye el final del viaje de la vida, la cercanía de la orilla definitiva. El tema central de la obra es el recuerdo: infancia, juventud, espacio natural, espacio urbano y, como escribe Gómez Toré: “El poeta intenta a través de sus versos lo que es a la vez una despedida y una última y desolada declaración de amor a una vida que siente cada vez más frágil” (2001: 102). Uno de los poemas es “Palabras a un laurel”.

¹⁵ ARCAZ cita otro poema, incluido también en *Retórica*, “La venganza” donde aparece de nuevo una mujer imposible de alcanzar y que recibe entre otros nombres el de Dafne (2000: 49, nota 14).

Llena de luz tus ojos,
ahora que cae el día
en las alas rasantes de los pájaros,
ahora que es miel y adelfa,
y en las cimas se vuelve adolescente
en su fragilidad, por su belleza.
Unge de luz tus ojos
y acércate al laurel, y toca en él a Dafne
que rechazó el amor,
tú que sólo estimaste la vida si era amor,
y mírate, con ella, en la desgracia
de centrar las delicias de la vida
en ese peso breve del pájaro en sus ramas,
en el tierno latir de la inocencia,
en el canto feliz que suena solitario.
Y dile que es también delicia de la vida
el oscuro follaje de sus ramas,
pero que no lo fue su historia desdichada,
más triste aún que mi propia desdicha.

Brines utiliza varios recursos habituales en su obra: el uso del imperativo, el término “luz” como sinónimo de vida (en otros poemas es muerte) y un peculiar juego del yo-tú líricos¹⁶. Se trata de una forma de esconder el yo lírico tras una segunda persona, lo que da lugar a una cierta objetivación (el yo contempla y al mismo tiempo es objeto de contemplación) y también a una forma de mirada que provoca una distancia temporal entre el “yo” presente y el “tú” que fue.

En “Palabras a un laurel” tenemos un coloquio con el propio “yo” que al principio aparece como segunda persona, lo que permite incluir también al lector. Es un diálogo con uno mismo a través de la escritura para hacer una reflexión sobre la vida con melancolía. Una reflexión moral y ética en la que incorpora a Dafne y su elección vital. El laurel es el resultado de la transformación de quien “rechazó el amor”. Se establece aquí una comparación entre la elección de ella y la de ese “tú que sólo estimaste la vida si era amor”. El uso del imperativo y la segunda persona se prolongan hasta el último verso en el que se revela el propio poeta y su balance vital. Para el yo lírico son planteamientos respetables el de una y otro, pero el resultado de la decisión de Dafne, es, como afirma rotundo en el último verso, “más triste aún que mi propia desdicha”.

¹⁶ Cf. GÓMEZ TORÉ (2001: 136-137)

El centro de atención del poema es por tanto la ninfa, su metamorfosis y los motivos de la misma. El mito aparece integrado y vinculado a lo más íntimo del poeta mediante una función comparativa.

1.4. En el momento final de la persecución se fija Carlos Clementson (Córdoba 1944-) en su poema “Dafne” (*Archipiélagos* 1995)¹⁷. Es ese instante en el que Apolo se encuentra ante la ninfa recién transformada en laurel, todavía palpitando bajo la corteza, como Ovidio describía (*sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus*, *Met.* I 554). El poeta anima entonces al dios para que intente alcanzar lo que todavía le queda de humano: el corazón.

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

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

La ninfa está detenida, pero todavía es humana y ese palpitante de vida bajo la corteza era algo que tanto Ovidio como Garcilaso habían señalado. Estamos ante un epigrama en el que la última palabra es la fundamental y recoge el primer verso dando lugar a una estructura en anillo: “Contempla cómo late ... el corazón”.

No hay nombres propios en el poema, salvo en el título. El poeta confía en la complicidad del lector, recogiendo los elementos fundamentales del mito: huida (“larga carrera”, “exhausto”), perennidad (“perfume perdurable”), virginidad (“palpita virgen y rojo el corazón”) y metamorfosis sin describirla, mencionando sólo el resultado: el laurel. Clementson juega con la esquividad y la dureza de la ninfa antes de transformarse y con la metamorfosis todavía incompleta, por lo que el pecho es un “blando pecho esquivo”. Con estos detalles, el lector conocedor del pasaje ovidiano es capaz de reconstruir la historia inmediatamente.

1.5. En el poema “Dafne y Apolo” (*Humanidades*, Madrid, 1996) de Carmelo Guillén (Sevilla 1955-), se produce lo mismo que describía Petrarca en su canción 23, en la que, obligado por el amor (*il crudel*) y por una mujer vengativa (*possente donna*), el poeta perdía su identidad y se transformaba en laurel, el árbol de Laura, sorprendido de cómo se producía esa metamorfosis.

¹⁷ Cf. ARCAZ (2000: 37-41).

*Ché sentendo il crudel di ch'io ragiono
 infin allor percossa di suo strale
 non essermi passato oltra la gonna,
 prese in sua scorta una possente donna,
 ver' cui poco già mai mi valse o vale
 ingegno, o forza, o dimandar perdono;
 e i duo mi trasformaro in quel ch'i' sono,
 facendomi d'uom vivo un lauro verde,
 che per fredda stagion foglia non perde.*

*Qual mi fec'io quando primer m'accorsi
 de la trasfigurata mia persona,
 e i capei vidi far di quella fronde
 di che sperato avea già lor corona,
 e i piedi in ch'io mi stetti, et mossi, et corsi,
 com'ogni membro a l'anima risponde,
 diventar due radici sovra l'onde
 non di Peneo, ma d'un piú altero fiume,
 e 'n duo rami mutarsi ambe le braccia! (32-49)¹⁸*

¹⁸ “Que viendo aquel cruel que la potencia del golpe de su flecha solamente mis ropas traspasaba, aun siendo aguda, a una fuerte mujer llamó en su ayuda, y desde entonces se mostró impotente ingenio o fuerza, o el pedir clemencia; y los dos transmutaron mi existencia, haciendo de hombre vivo un laurel verde que en la fría estación hojas no pierde.

¡Cómo quedeme, al darme cuenta un día de que se transmutaba mi persona; y mi cabello era la fronda donde esperaba coger yo su corona!
 Que los pies con que andaba y me movía, pues cada miembro al alma le responde, raíz se hicieron que la riba esconde no del Peneo, si de un río más fiero; y hechos ramas mis brazos vi al momento. (trad. A. Crespo)

Encontramos a Carmelo Guillén en la misma situación de la canción petrarquesca.

Bien sé que si lo hice mis razones tenía:
de árbol era fácil que no me rechazara,
de árbol a pesar de lo absurdo del caso,
así que decidí renunciar a mí mismo
y me dejé llevar por su extraña ocurrencia.
Al principio, supongo que es lo natural,
me vi raro de árbol, no estaba acostumbrado
a mirar como un árbol las veinticuatro horas,
incluso no podía entender que se dieran
más árboles que yo con un problema igual.
Después, conforme fui, digamos, madurando
y asumí para siempre mi nueva condición,
me pareció normal verme con luengas ramas
y que mis pies se hubieran transformado en raíces,
es más: asimilé que también otra gente
pudiera convertirse en árbol como yo.
Ahora, cuando pienso en mi estado actual
y en que soy de mi amor después de sufrir mucho,
siento que sólo pueda quererle como un árbol,
de pie, con este tronco de áspera corteza.
¡Ya me hubiera gustado ser el mismo de antes
y no tener que amarle con pasión vegetal!
Pero, si es su capricho, lo asumo por completo
que, donde hay amor, no manda enamorado.

Se produce aquí también, como en Petrarca, la identificación total del amante con el objeto amado y la pérdida total de identidad “así que decidí renunciar a mí mismo / y me dejé llevar por su extraña ocurrencia”. Esta renuncia a la propia identidad por amor le lleva al poeta a descubrir que esto es algo muy común “incluso no podía entender que se dieran / más árboles que yo con un problema igual”. La descripción de la metamorfosis, es escueta (“me pareció normal verme con luengas ramas / y que mis pies se hubieran transformado en raíces”), pero presenta una evidente deuda con el soneto de Garcilaso. Carmelo Guillén recoge en su poema el

principio y el final de la descripción de la metamorfosis del famoso soneto XIII: “los brazos le crecían / y en luengos ramos vueltos se mostraban” (vv. 1-2) y “los blancos pies en tierra se hincaban / y en torcidas raíces se volvían” (vv. 7-8). En ningún momento se nos dice que ese árbol sea un laurel, los lectores nos dejamos llevar por el título “Dafne y Apolo”. Podríamos entender entonces que estamos ante una subversión del mito ya que aquí la voz poética se identificaría con el dios, pero iría más allá que Apolo y, no contentándose con abrazar el árbol, él mismo se transformaría para no ser rechazado (“de árbol era fácil que no me rechazara”). En conjunto, se aprecia cierto tono humorístico en el poema, especialmente en el final, ya que concluye con una expresión coloquial adaptada al caso: “donde hay amor, no manda enamorado”.

1.6. En *Siderales sueños* (Logroño, 2015), el último libro de poesía de Vicente Cristóbal (Valdilecha 1953-), hay varias referencias mitológicas (Pigmalión, Filemón y Baucis, Faetón, Eneas, Ícaro), pero no son éstas materia única como lo eran en su primera obra *Silva mitológica* (2007).

Su soneto “Apolo y Dafne” presenta una estructura bipartita y tiene como referente el de Garcilaso. La protagonista de la primera parte es Dafne (“la ninfa”). En los tercetos el protagonista es Apolo, introducido aquí con una perífrasis, “Aquel que bebió el aire tras su huella”, que evoca la presentación del dios, también en el primer terceto del soneto de Garcilaso (“Aquel que fue la causa de tal daño”).

La ninfa ya su humana compostura
perdía convertida en tronco y rama
y allí, donde el cabello era una llama,
hojas crecieron de inmortal verdura.

Cárcel fue de su trémula cintura
olorosa corteza y es la fama
que inmóvil se quedó sobre la grama
en laurel transformando su figura.

Aquél que bebió el aire tras su huella
volando por atajos y gargantas,
contra el gremio de ninfas se querella
esquivas al amor, acaso santas;
y, vuelta en vegetal su amada bella,
amó el laurel sobre las otras plantas.

También aquí los nombres propios quedan confiados al título y a la complicidad del lector, porque la historia es conocida “es la fama / que inmóvil se quedó sobre la grama / en laurel transformando su figura”. Es evidente también en el poema el recuerdo del episodio ovidiano presente en las alusiones al miedo “trémula cintura”, la perennidad: “inmortal verdura”; el deseo “bebió el aire tras su huella volando”, la persecución: “por atajos y gargantas”; y los honores al laurel tras la metamorfosis resumidos en el último verso donde se señala su preferencia sobre las demás plantas.

Estamos ante una recreación que desprende un tono irónico que se consigue con el uso de expresiones coloquiales como “pierde la compostura”, “bebió el aire”; las ninfas son “esquivas al amor, acaso santas”, haciendo alusión a su virginidad que provoca la actitud poco contenida del dios quien “contra el gremio de ninfas se querella”.

1.7. La voz de las poetas. En la poesía de estos últimos dos siglos, una importante novedad, en relación con las recreaciones de otras épocas, es la notable presencia de autoras que dan voz a Dafne y se identifican con ella. Las poetas ponen el foco en su punto de vista y reivindican su condición de mujeres con voluntad propia. Un grupo de poemas que veremos a continuación reescribe el mito desde esta perspectiva¹⁹. Se trata de una serie de textos escritos por poetas que le confieren al mito un tratamiento especial porque lo que importa es el punto de vista de Dafne y se le da voz a la ninfa a través de la fusión mítica.

1.7.1. Un desengaño amoroso marcó la vida de Elena Martín Vivaldi (Granada 1907-1998), quien a partir de entonces construyó poéticamente su soledad. García Montero habla de “Soledad edificada”, afirmando que la poeta “hace de la soledad y la tristeza una identidad”, y la sitúa en la estirpe de la poesía amorosa de Pedro Salinas²⁰. Ella misma escribía: “Y estoy triste también, / “elenamente triste”,

¹⁹ Sobre las poetas aquí mencionadas cf. UGALDE (1990); GARCÍA VALDÉS (1999); ARCAZ (2000); CANO BALLESTA (2001); MORALEJO (2010); PLATERO SANZ (2014); MERINO (2015).

²⁰ La granadina publicó su primera obra con 38 años cuando, en palabras de GARCÍA MONTERO (2007): “Su vida de mujer se había despedido ya del guión elaborado por las normas sociales de la época. (...) Un desengaño amoroso, y la falta de interés en reconstruir su futuro de acuerdo con los papeles fijados por los usos sociales, apartaron a Elena del guión que la mano de la historia había escrito para ella. Como suele ocurrir, debió encargarse entonces de escribir su propia vida, y lo hizo en forma de poemas descarnados, tan sinceros como serenos, sin piedad consigo misma y sin deseos de compasión ajena. Lo primero que tuvo que buscarse fue una identidad, porque su maniquí de mujer encaminada al matrimonio estaba desvestido para siempre”.

(...) Es verdad que estoy triste. / Elenísimamente desesperada y triste” (“Lluvia con variaciones”, *Durante este tiempo*, 1972). Efectivamente, los temas de su obra son la soledad, la tristeza, la melancolía y la insatisfacción.

En su poema “Dafne” (*Arco en desenlace* 1963) Martín Vivaldi, subvierte totalmente el mito dándole voz al personaje femenino que habla a un “tú” que en este caso es el amado y no el amante que era Apolo en Ovidio. La Dafne de la poeta es una “enamorada voz”, la de la propia autora.

Ya me tienes crecida: rama, altura
de mis dos brazos, arco en desenlace.
Enamorada voz se me deshace,
y es viento acariciando mi espesura.
Ya mi carne –esperanza–, por más dura
presencia de corteza me renace.
Aquí, donde mi sangre inútil yace,
muda savia levanta mi figura.
A tiempo no llegaste, que pudiera
evitarme tu prisa este sonido,
verde rumor de manos transformadas
en hojas de constante primavera.
Ya me miras cumplida. Lo que he sido
aves te lo dirán y desveladas.

La estructura es bipartita, aunque la descripción de la metamorfosis abarque todo el soneto hasta la afirmación “Ya me miras cumplida”. Los dos cuartetos se centran exclusivamente en la transformación: ramas / brazos, voz / viento, carne / corteza, sangre / savia (y más adelante manos / hojas) con evidentes similitudes y diferencias con el soneto de Garcilaso. La imagen “arco en desenlace” referida a los brazos nos la explica en un artículo la pintora y poeta R. Álvarez: “no me cabe duda de que Elena había contemplado desde todos los ángulos la escultura Dafne de Bernini, maravilla indecible del barroco italiano, pues los brazos alzados de la ninfa, en el instante de su transformación, trazan un arco en ruptura. Con ello está proclamando algo definitivo en su vida, algo que se le desenlaza: su desengaño de amor.” (2013: 7).

La segunda parte del soneto se centra en los reproches al amado, del que critica su indolencia y por ella lo considera causante de su transformación. La Dafne del poema desea en este caso ser alcanzada, está enamorada, mientras que su Apolo

no, o no lo está lo suficiente. En este caso el amor es imposible por culpa de él. La composición presenta una estructura en anillo, “Ya me tienes crecida” al inicio, señala el comienzo de la metamorfosis y “Ya me miras cumplida” el final de la misma y del poema.

Estamos ante un texto crucial en la obra de Martín Vivaldi, en el que se produce una fusión mítica y la voz de la poeta es la de la ninfa que describe sus sentimientos y su transformación cuando ésta ya se ha producido. Hay además palabras que han dado o darán título a alguna de sus obras, como ha señalado Álvarez (2013: 7-8). Así en el segundo verso se menciona el título completo del libro al que pertenece el soneto: *Arco en desenlace*; “esperanza” (v. 5) hace referencia a *Materia de esperanza* (1968), “cumplida” (v. 13) a *Cumplida soledad* (1958), “desvelada” a *Alma desvelada* (1953). Esta alusión a sus obras, escondidas entre los versos del texto, como entre las hojas del árbol, son también la demostración de que estamos ante un soneto autobiográfico, un poema de recapitulación y balance vital.

La poeta retoma la figura de Dafne en otro soneto de su obra *Desengaños de amor fingido* (1984), donde rinde homenaje al *Desengaño de amor en rimas* de Pedro Soto de Rojas. Una cita de éste “... huyendo voy de amor y sus antojos” encabeza el poema.

Acaso fuera de mi amor locura
huir de ti, cuando sin esperanza,
aguardaba entre nieblas la mudanza
que iluminara- sol- mi noche oscura.

Acaso como Dafne, en la espesura,
oyendo de tus pasos la asechancia,
por escapar de amor, que no se alcanza,
verde laurel vistiera mi figura.

En llanto se tornó mi desatino,
si en más ausencia, más presencia anhelo
doble el afán crucial de mi destino.

Lograr tu desamor, negar mi vida,
incógnita es del alma, torpe celo
de quien emprende por llegar la huida.

Se trata en este caso de una utilización del mito con función comparativa: “como Dafne en la espesura”, sin llegar a la fusión mítica. El yo poético se dirige a un “tú” causante de su “mudanza” por un amor “sin esperanza”. El poema se construye

sobre los habituales *opposita* de la poesía amorosa de corte petrarquista²¹: “huir” / “aguardaba”, “sol”, “iluminar” / “noche oscura”, “ausencia” / “presencia”, “lograr” / “negar”, “llegar” / “huida”. El amor en este caso lo siente el personaje femenino y por eso, el tradicional llanto de Apolo se traslada a ella.

1.7.2. En “Mi jardín de los suplicios” (*Indicios vehementes. Poesía 1974-1984*, Madrid 1994) Ana Rossetti (San Fernando 1950-) incorpora el mito a uno de los temas centrales de su poesía: el erotismo. El yo poético nos describe un encuentro amoroso bajo un árbol. La esquividad de ella (“evasivo laurel”) y la casi total quietud de él forman parte de este juego erótico donde el mito queda reducido a la mínima expresión.

En el rincón secreto, bajo el árbol,
despacio, muy despacio, desataste mis trenzas
y luego, impetuoso, porque yo sentí frío
y terca me negaba, arrancaste mi ropa.
Con cíngulo de larga enredadera
la deslucida organza que sirviera de colcha
a la cuna común, experto me ceñiste.
En la callada hora, muy lejos de mis padres,
con jugo de geranios la boca me teñías
y ajorcas vegetales en mis breves tobillos
se enroscaron.

Bailé furiosamente.

Cual halo tras de mí henchíase la túnica,
en torno a ti crecían los aros de mis huellas.
Yo, tanagra diversa, evasivo laurel
y tú quieto. Perfectamente quieto
salvo el brazo con el que me flagelabas.

1.7.3. El poemario *Paranoia en otoño* (Valdepeñas, 1985)²² de Juana Castro (Villanueva de Córdoba 1945-) tiene como tema vital el amor entendido en dos sentidos: como fuerza que nos inunda y arrebatada o como sentimiento que provoca dolor y nos lleva a la muerte. En este segundo sentido hay que enmarcar el poema “Dafne” en el que la voz poética se identifica con la ninfa y describe su transformación tras haber rechazado a Apolo.

²¹ Cf. el comentario de MERINO (2015: 380)

²² Cf. sobre la poética de la autora GARZÓN GARCÍA (1996: 21-23).

Que tu luz no me busque, Apolo, porque soy una hoja
que vive con el viento.
Toda la savia es
una caricia blanda,
Tengo verdes los brazos de besarme en las ramas,
de mirar en las sombras el cristal desvaído de mi cuerpo.
Los helechos me abren su corazón de agua,
poseo dos mil lunas ganadas al ocaso,
los tilos, el espliego, la frescura
de todos los diamantes que se mueren de frío,
las lianas que adornan
la libertad, el talle, las avenas,
mis pestañas, las rosas, los pedernales tiernos de los frutos,
las blancas mariposas donde beben su plata las raíces,
donde el bosque se espesa de semillas y muerte.
No deseo tu fuego, adoro la ceniza que es espora del trigo
y no quiero otro rayo que el resplandor redondo en las naranjas,
el cenit que atomiza la techumbre calada de los árboles,
los troncos como dioses,
las auroras cebadas en su vientre de polen solitario.
Es inútil que corras, porque este paraíso que fecundan tus ojos
me pertenece ya, es la textura
del fondo de mi carne
y crezco vegetal
desde la dermis al vello más oscuro donde duermen los mundos,
es inútil que corras, inútil que me alcances,
porque tengo las plantas
vaciadas en la tierra
y el laurel
es ya un triunfo de oro en mi cabeza.

La primera parte del poema es una satisfecha descripción de la metamorfosis y se construye sobre una enumeración de elementos físicos: brazos, talle, pestañas, dermis, vello, plantas y los correspondientes elementos vegetales: ramas, lianas, avenas. Una transformación cuyo modelo no es ni Ovidio ni Garcilaso, ya que, en realidad, esta Dafne se diluye en la naturaleza y se funde con ella.

El destinatario del poema, Apolo, conserva sus rasgos antiguos mitológicos: luz (y también, fuego y rayo) y persigue inútilmente a la ninfa (“es inútil que

corras”). Esta Dafne que adquiere voz, como *alter ego* de la poeta, dialoga con su perseguidor y verbaliza el rechazo “no deseo”, “no quiero” y se enorgullece de su libertad “soy una hoja que vive con el viento”. La poeta denuncia el sometimiento de la mujer al varón y declara su libertad: quiere brillar con luz propia y no necesita que Apolo la ilumine con la suya²³. Se niega en definitiva a perder su identidad. En este caso, la corona de laurel no es el premio por ser casta, como en los textos medievales, sino por ser libre “y el laurel / es ya un triunfo de oro en mi cabeza”²⁴. Ése es el triunfo de esta Dafne de Juana Castro. El mito, en definitiva, se adapta a las ideas y valores que la poeta desea transmitir, pero mantiene su sentido original.

1.7.4. Encontramos nuevamente a la ninfa y su metamorfosis en el poema de Noelia Illán Conesa (Cartagena 1983-) “Apolo y Dafne” incluido en su primera obra *Calamidad y desperfectos* (Murcia 2012)²⁵:

A Dafne ya los brazos le crecían,
y el jersey no le cabía.
La dulce ninfa se había hecho mayor,
y pasaba de charlas con su papaíto Peneo.
La niñita que huía del amor, empezaba a buscarlo.
Ahora le gusta salir de marcha,
y los laureles se los pone para adornar su cabeza
y llamar la atención de los chicos que babeaban por ella.
Prefiere la ginebra y la noche,
y se ha dejado de bosques y de ríos.
Ahora el pobre Apolo la busca, a ver qué pasa esta vez...

Todo el poema es una original descripción de la transformación, desde su sorprendente comienzo que aúna lo antiguo, Ovidio a través del primer verso del soneto de Garcilaso, y lo moderno, la racionalización de la metamorfosis: ha crecido y ya no le cabe la ropa. (“el jersey no le cabía”). La descripción del cambio se consigue, como en los textos de Ovidio, Garcilaso y otros, contraponiendo el antes y el después, pero aquí todo el desarrollo y el resultado es racional: Dafne era una niña

²³ Sobre la pérdida de identidad en este poema cf. el prólogo de GARCÍA VALDÉS (2010: 23-25).

²⁴ Cf. sobre la mitología en Castro, UGALDE (1990: 119-122), y en concreto sobre este poema, MERINO (2013: 112-118) quien sospecha la presencia del mito de Dafne en el poema “Consumación” de Carmen Conde (*El tiempo es un río lentísimo de fuego*, 1978) y en “De la vida anterior” de Elisabeth Mulder (*Sinfonía en rojo*, 1929) (2015: 383-384).

²⁵ Agradezco la noticia sobre este poema y su autora al informante de este artículo.

y ahora se ha hecho mayor. Antes, “la dulce ninfa”, “la niña”, hacía caso de los consejos paternos, huía del amor, y jugaba en bosques y ríos; ahora: es mayor, pasa de “su papaíto”, busca el amor, sale de marcha arreglada para llamar la atención, prefiere la noche y la ginebra. Y en ese “ahora” de la nueva Dafne, como se apunta al final del poema, quizá Apolo pueda tener una oportunidad. Todo lo fundamental del mito clásico está presente en este texto: Dafne, Peneo, Apolo, los bosques y ríos, la huida, la metamorfosis y los laureles, pero todos estos elementos adquieren otro sentido. Hay en el poema un protagonismo de la mujer y de su libertad a la hora de elegir²⁶.

La poeta conoce la literatura grecolatina y las fuentes mitológicas y las reescribe y moderniza con tono burlesco²⁷. Nombra además y rinde homenaje en sus versos a diferentes autores, mediante la cita²⁸ o el guiño intertextual, de hecho, ya hemos visto que el poema que nos ocupa comienza con la cita del primer verso del soneto de Garcilaso, para después subvertir totalmente el mito.

2. La reflexión sobre el amor.

2.1. El hilo argumental del poemario *Sombras* (*Poesía 1979-1985*, Sevilla 1986)²⁹ de Abelardo Linares (Sevilla 1952-) es la vivencia amorosa narrada en primera persona y dedicada a una mujer. Está concebido como un cancionero con una secuencia narrativa que nos conduce a través de la historia del sentimiento amoroso del poeta. Los temas serán, por tanto: el enamoramiento, el amor, el deseo, los distintos momentos de esa relación, lo efímero del sentimiento amoroso y la ruptura. En definitiva, el autor reflexiona sobre el amor y sobre la poesía como vehículo para expresar estos sentimientos.

Frente a su primer libro *Mitos* (1979) cuya tercera parte “Mitológica” estaba dedicada por entero a la mitología clásica, en *Sombras* no hay presencia mitológica en ningún poema, salvo en el titulado “Cuerpo de Dafne”:

²⁶ Cf. en el mismo poemario la interesante reescritura del mito de Proserpina en “Proserpina Palinodia”, con un comienzo recordando el rapto a través de la descripción de la escultura de Bernini. En el poema la protagonista acaba sintiéndose a gusto con su raptor y libre lejos de su “cansina y protectora madre”.

²⁷ Illán es licenciada en Filología Clásica y profesora de latín y griego, cf. PLATERO SANZ (2014: 4-10) y el blog de la poeta: <http://lascosasmastrivales.blogspot.com>.

²⁸ Encabezan el poema dos citas: “¿Sabes lo que es la angustia?” Baudelaire y “Adoro el cuerpo. Porque la carne es honesta / y los órganos no mienten” Keats.

²⁹ Cf. sobre el autor y la presencia de la mitología en sus poemas, ARCAZ (2000: 42-44).

¿Vale amor perseguido lo que amor que se ofrece?
 ¿Es sólo labio amado el de la boca esquiva?
 ¿Mueven más a deseo unos ojos que miren
 los nuestros con ternura o esos otros que saben
 prometer para luego mostrarse indiferentes?
 Dafne huye de Apolo y sólo se le entrega
 convertida en laurel. No es carne lo que ciñe
 este dios en su abrazo sino ramas y hojas
 y débil tronco oscuro que el mito hace perennes.

Nunca lo deseado se alcanza. O de alcanzarse,
 al punto se transforma y aquello que creíamos
 amar se torna ajeno. Abrazamos a Dafne.
 Amor nunca logrado, como una luz pervive
 que sin quemar alumbra y siendo nada es todo.
 Mientras que el poseído tras brillar un instante,
 magnífico en su fuego, en la larga cadena
 de los días se traba y cae derribado
 por todo lo que es mínimo. Él, que no debiera
 estar sujeto nunca a corrupción o muerte.

El poeta se interesa por el amor y, en concreto, por la esquivez o la entrega, preguntándose cuál es más deseable. En un poema anterior de su cancionero, “Siempre sucede lo inesperado”, ya había tratado sobre lo fugitivo, lo inasible, lo efímero:

Porque amaba la vida quise buscarla en todo
 lo que huye y se aleja. Fugitivo y errante
 corrí tras fugitivos placeres, asediando
 en su inasible alcázar todo lo bello efímero.
 Pero nada alcancé que no se trastocara,
 mudándose en su ser para huirme de nuevo.
 Porque amaba la vida quise huir de mí mismo.
 Pero la vida estaba dentro de mí, aguardando.

La figura mitológica de Dafne, su cuerpo, funciona como ejemplo ambivalente que aúna dos aspectos: la esquivez y la entrega. El mito aparece recordado en la primera parte del poema en sus elementos mínimos, aquellos que se acomodan a su reflexión: el nombre de los protagonistas, la persecución, la esquivez, la transformación y el abrazo. La perennidad tiene aquí un triple significado: la historia de Apolo y

Dafne y el árbol que son intemporales (“no es carne lo que ciñe / este dios en su abrazo sino ramas y hojas / y débil tronco oscuro que el mito hace perennes”); del mismo modo, el amor que no se entrega no está “sujeto nunca a corrupción o muerte”. En la segunda parte del poema, Linares se reafirma en sus planteamientos: si alcanzamos el amor, abrazamos a Dafne, y no será lo que creíamos. Establece entonces el contraste entre las dos posibilidades representadas en la ninfa: de una parte, el amor “nunca logrado” que, según dice Linares, pervive, brilla siempre, no se quema y es todo siendo nada; de otra, el amor logrado (“el poseído”) que, en su opinión, brilla un instante, se quema, cae, parece todo, se transforma y queda en nada.

En cuanto al título, es el cuerpo de la ninfa lo que interesa, porque el poeta se debate entre el amor platónico y el carnal y “no es carne lo que ciñe” Apolo en su abrazo.

El ejemplo de la historia de amor imposible del dios y la ninfa ofrece una original argumentación y respuesta en el poema de Abelardo Linares.

2.2. Sobre el mismo asunto reflexiona Ramón Bascuñana (Alicante 1963-), en “Apolo persiguiendo a Dafne” (*El gesto del escriba. Antología 1999-2006*, Barcelona 1009), y posiblemente con ecos del texto de Linares.

Yo te persigo amor, aunque tú sabes
la maldición que pesa en nuestra contra.
Yo te persigo, amor, y al alcanzarte
tu carne será un tacto de madera.
El amor es así, su sino es ése.
Es el amor una categoría
del amplio espectro de las ilusiones.
Nada más alcanzarlo se transforma.
O puede ser peor se desvanece.

Sin nombres propios, salvo el título, el poeta se centra en la persecución amorosa, su previsible final (“aunque tú sabes / la maldición que pesa en nuestra contra”) y la transformación. Se trata de una fusión mítica en un poema breve de estructura epigramática en el que los dos últimos versos sirven de conclusión a toda la argumentación: el amor, si se alcanza, se transforma o, peor, se desvanece.

3. La desmitificación burlesca.

Víctor Botas retoma el tema de Apolo y Dafne en un poema de tono muy distinto al que hemos visto antes. Según Arcaz, la perspectiva del poeta sobre los

temas clásicos “va desde el homenaje literal y literario a diversos autores antiguos (Safo, Calímaco, Catulo, Horacio, Marcial o Petronio) (...) a la parodia y la crítica irónica y despiadada de algunos mitos y hechos de la Historia antigua de Grecia y Roma” (2000: 45-46). Esto último es lo que podemos apreciar en su epigrama “Padre Apolo” (*Historia antigua*, Pamplona, 1987)³⁰.

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

Insulta directamente al dios llamándolo imbécil en tres ocasiones (a Dionisio lo calificaba de borracho en el poema “Teseo”). Al leer el poema parece que estemos ante la parodia de un himno a la divinidad: tenemos el uso de la segunda persona, el recuerdo de su genealogía y su poder (“délfico y profético” “vástago de Zeus”). Botas subvierte la forma de himno y en lugar de elogiar a Apolo se muestra irreverente recurriendo al insulto y ridiculizando al dios por no haber conseguido a Dafne. No triunfó el dios sobre la ninfa, sólo consiguió un “temblor sombrío de laureles”. Como afirma Arcaz a propósito de la degradación por vía de la ironía presente en Botas: “el poeta, en un moderno intento de racionalización, los convierte en vulgares anécdotas amorosas que tienen un desenlace movido también por vulgares hechos corrientes.” (2000: 46). Resulta curioso cómo en el poema “Roma”, que hemos visto antes, el poeta vivía una historia imposible con una supuesta Dafne, y él se identificaría, por tanto, con Apolo y ahora dirige sus insultos al propio dios por no haber sido capaz de conquistar a la ninfa.

4. La fusión mítica en contexto no amoroso.

Jorge Guillén (Valladolid 1893-Málaga 1984), incluye en su libro *Clamor* (1949-1963) un poema titulado “Dafne a medias”, cuyo subtítulo es “Un miserable naufrago”. No podemos deslindar este poema de la época en que fue escrito el libro,

³⁰ Y en *Poesía completa*, Gijón, 1999. Cf. ARCAZ (2000; 2010); cf. sobre el género del epigrama en este autor CORTÉS (1998); ORTEGA VILLARO (2005).

con una Europa en ruinas tras la Segunda Guerra Mundial, con una América dueña de la única riqueza existente en ese momento³¹.

Se aleja el Continente con bruma hacia más brumas,
Y es ya rincón y ruina, derrumbe repetido,
Rumores de cadenas chirriando entre lodos.
Adiós, adiós, Europa, te me vas de mi alma,
De mi cuerpo cansado, de mi chaqueta vieja.
El vapor se fue a pique bajo un mar implacable.
A la vez que las ratas hui de la derrota.
Entre las maravillas del pretérito ilustre
perdéis ese futuro sin vosotros futuro,
Gentes de tanta Historia que ya se os escapa
De vuestras manos torpes, ateridas, inútiles.
Yo no quiero anularme soñando en un vacío
Que llenen las nostalgias. Ay, sálvese el que pueda
Contra el destino. Gracias, orilla salvadora
Que me acoges, me secas, me vistes y me nutres.
En hombros me levantas, nuevo mundo inocente,
Para dejarme arriba. Y si tuya es la cúspide,
Con tu gloria de estío quisiera confundirme,
Y sin pasado exánime participar del bosque,
Ser tronco y rama y flor de un laurel arraigado.
América, mi savia: ¿nunca llegaré a ser?
Apresúrame, please, esta metamorfosis.
Mis cabellos se mueven con susurros de hojas.
Mi brazo vegetal concluye en mano humana.

El “miserable náufrago” es el propio poeta que escapa del naufragio de Europa, del viejo continente de “gentes de tanta Historia”, ahora en ruinas (“A la vez que las ratas hui de la derrota”). La transformación es un cambio de residencia: un nuevo país, América (“nuevo mundo inocente”), para una nueva vida.

Estamos ante otro poema en el que se produce una fusión mítica entre el poeta y Dafne, como aquélla huía de Apolo, el poeta huye de Europa y desea la

³¹ Cf. CASTRO JIMÉNEZ (1986: 212); CRISTÓBAL (2010: 170): “Se integra el poema en la primera parte de *Clamor*, esto es, en *Maremagnum*, sección I, libro que -como hemos dicho- apareció en 1957. Más concretamente MACRÍ (1979: 313) nos informa en una nota que la pieza en cuestión fue escrita en 1954”.

integración en ese nuevo país³². La deseada metamorfosis es la nueva vida en el nuevo continente. De la misma forma que Dafne invocaba a su padre, el río Peneo³³, pidiendo ayuda (*'fer, pater' inquit 'opem! (...) perde mutando figuram!*' Ovidio, *Met.* I 545-546), el náufrago, pide a América que apresure la transformación, que vemos cómo empieza a producirse en ese "please" intercalado en el ruego. En cuanto a las fuentes, Cristóbal sostiene que en la cláusula del poema de Guillén podría estar la sugerencia implícita del texto ovidiano de *Metamorfosis: in frondem crines, in ramos brachia crescunt*, (I 550) o quizá los primeros versos del soneto de Garcilaso: "A Dafne ya los brazos le crecían / y en luengos ramos vueltos se mostraba" pueden haber inspirado la expresión "Mi brazo vegetal concluye en mano humana", y los dos siguientes "en verdes hojas vi que se tornaban / los cabellos que al oro escurecían" tal vez estén recogidos en "Mis cabellos se mueven con susurros de hojas"³⁴.

Sin embargo, a diferencia de Dafne, su modelo, el poeta no conseguirá una metamorfosis completa, la "mano humana" es la evidencia de ello y expresa la dificultad de una completa adaptación al nuevo territorio, de ahí el título del poema "Dafne a medias". Sánchez Zapatero argumenta lo siguiente a propósito de las dificultades de adaptación de todo exiliado y en concreto de lo que fue el exilio español³⁵:

"La incapacidad de integrarse en la nueva sociedad, más evidente cuanto más grande es el número de exiliados que son acogidos en un territorio y más facilidad poseen, por tanto, para formar un colectivo autónomo capaz de mantener las costumbres y formas de vida del país de origen, procede en buena medida del empeño de seguir amarrado a los recuerdos del pasado. El carácter traumático y abrupto de la experiencia del exilio provoca su difícil asimilación, así como la necesidad de recrear de forma frecuente y obsesiva todo lo perdido con ella. (...) De ahí que la relación establecida entre los exiliados y su patria tenga un carácter ambivalente, pues al tiempo que el regreso a ella a través de la palabra y la escritura alivia el dolor de quienes la han perdido, el recuerdo de imágenes y vivencias identificadas con un tiempo y un espacio pasados y perdidos dificulta la plena adaptación en los nuevos territorios." (2007)

³² CASTRO JIMÉNEZ (1986: 214-214).

³³ Cf. sobre la mitología en Jorge Guillén y en concreto sobre este poema CRISTÓBAL (2010: 169-171).

³⁴ CRISTÓBAL (2010: 170).

³⁵ Cf. sobre el tema CAUDET (2002) y DÍEZ DE REVENGA (2016: 231-250). Agradezco estas referencias bibliográficas al informante de este artículo.

Se trata éste de un singular tratamiento lírico de este tema mitológico: fuga y salvación mediante metamorfosis le sirven a Guillén para representar una situación autobiográfica: la de los exiliados europeos en Norteamérica.

5. Conclusiones.

En la mayoría de los poemas que hemos visto el mito de Apolo y Dafne está incorporado a la vivencia de la o el poeta, o bien tiene un tratamiento burlesco, o ambas cosas. Es, pues, evidente que este relato mítico ha pasado de ser un elemento denotativo a convertirse en connotativo en la poética de esta época y estas autoras y estos autores. En efecto, el mito se integra en la poesía contemporánea de una manera natural, como afirma Siles. “se contextualiza en la concreta circunstancia del autor a la que el lector con su complicidad le da aquiescencia” (1991: 156). Como hemos tenido ocasión de ver, los y las poetas se apoyan para sus alusiones en la complicidad del lector presuponiendo un conocimiento del episodio mitológico. Este guiño o juego intertextual se consigue reduciendo el mito a sus componentes elementales, con la ausencia de los nombres de los protagonistas mitológicos en el cuerpo del poema, quedado limitada su presencia al título y a veces ni siquiera ahí aparecen mencionados.

Hay una evidente preferencia por el tratamiento homodiegético y la fusión mítica, de hecho, la mayoría de los poemas que hemos visto están vinculados de alguna manera con el amor. Se describe una vivencia personal, se recrea la historia mitológica, se reflexiona sobre la naturaleza del amor. Predomina por tanto el uso de la pareja Apolo y Dafne como historia de amor imposible a la que se recurre como ejemplo o término de comparación. En este sentido, es especialmente interesante el resultado de la utilización de este episodio mitológico por parte de las poetas. El de Apolo y Dafne había sido un mito hasta entonces masculino, no narraba una experiencia femenina por mucho que algunos autores se hubieran identificado con la ninfa. Ahora, de la mano de las poetas, este arquetipo clásico de historia de amor, forjado por la tradición, puede adaptarse a otras necesidades expresivas nuevas. Es el caso de Juana Castro que no altera el sentido original del mito, pero hace una exposición homodiegética en la que la voz poética hace suya la vivencia de Dafne identificándose con ella. Ana Rossetti hace suyo el carácter huidizo, “evasivo laurel”, y describe un juego erótico. Caso interesante y particular es la subversión del mito que opera Elena Martín Vivaldi, en la que encontramos la voz enamorada de la poeta identificada con Dafne, adoptando el papel de amante y no de amada esquiva que la tradición había consolidado. Resulta también interesante por lo novedoso el tratamiento

racional y jocosos de Noelia Illán Conesa, quien describe la metamorfosis de la ninfa como un paso de la niñez a la madurez.

Por último, tenemos el caso del poema de Jorge Guillén que, sin subvertir el mito, se aparta de toda alusión tradicional al episodio de Apolo y Dafne.

Bibliografía

- C. ÁLVAREZ y R. M^a IGLESIAS (1995), *Ovidio. Metamorfosis*, Madrid.
- R. ÁLVAREZ (2013): “‘Dafne’ de Elena Martín Vivaldi”, *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada* 1, 6-8.
- J.L. ARCAZ POZO (2000): “Los mitos clásicos en la poesía española última (1970-1995)”, *Exemplaria* 4, 33-72.
- J.L. ARCAZ POZO (2009): “La presencia de los mitos clásicos en la poesía de los ‘postnovísimos’ en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, J.A. López Férez (ed), Madrid, I, pp. 397-425.
- M.E. BARNARD (1987): *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon and the Grotesque*, Durham.
- J. CANO BALLESTA (2001): *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid.
- E. CANO TURRIÓN (2007): *Aunque entiendo poco griego... Fábulas mitológicas burlescas del Siglo de Oro*, Córdoba.
- M^a D. CASTRO JIMÉNEZ (1986): *El mito de Apolo y Dafne en la literatura española*, Memoria de licenciatura inédita, UCM, 1986.
- M^a D. CASTRO JIMÉNEZ (1990): “Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento”, *CFC* 25, 185-222.
- M^a D. CASTRO JIMÉNEZ (2010): “Apolo y Dafne en sonetos del Siglo de Oro”, *Studi Ispanici* 35, 77-94.
- J. CASTRO (2010): *Heredad. Seguido de Cartas de enero*, Sevilla.
- F. CAUDET (2002): “Dialogizar el exilio” en *El exilio literario español de 1939*, M. Aznar Soler (ed.), San Cugat del Vallés, I, 39-40
- P. CONDE PARRADO y J. GARCÍA RODRÍGUEZ (2005): *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón.
- R. CORTÉS TOVAR (1998): “El epigrama latino en la poesía de Víctor Botas”, *CFC(L)* 14, 269-283.
- A. CRESPO (1995): *Petrarca. Cancionero*. Madrid.

- V. CRISTÓBAL (1993): “Imágenes lorquianas de cuño clásico: metonimias y metáforas mitológicas” en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, J. M^a. Maestre-J. Pascual Barea (eds.), Cádiz, 1, 377-388.
- V. CRISTÓBAL (2010): “Mitos clásicos en la poesía de Jorge Guillén” en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, J.A. López Férez (ed.), Madrid, I, 161-178.
- V. CRISTÓBAL (2013): “Clasicismo grecolatino en la poesía española de los últimos tiempos” en *Literatura pasión sagrada. Homenaje al profesor Antonio García Berrio*, F. González Alcázar-F. Ángel Moreno-J.F. Villar Dégano (eds.), Madrid, 237-256.
- F. DÍEZ DE REVENGA (2016): *Los poetas del 27. Tradiciones y vanguardias*, Murcia.
- L. GARCÍA MONTERO (2007): “Elena Martín Vivaldi. La soledad edificada”, *Ínsula* 730, 18.
- L. GARCÍA MONTERO (2016): *Un lector llamado Federico García Lorca*, Barcelona.
- O. GARCÍA VALDÉS (1999): “El canon y la poesía escrita por mujeres” en *La poesía escrita por mujeres y el canon*, E. López (coord.), Lanzarote, 93-96.
- O. GARCÍA VALDÉS (2010): “Lo que dice Dafne”, prólogo a Juana Castro, *Heredad, seguido de Cartas de Enero*, Sevilla, 9-25.
- E. GARZÓN GARCÍA (1996): *Temática y pensamiento en la poesía de Juana Castro*, Córdoba.
- Y.F.A. GIRAUD (1968): *La fable de Daphné*, Ginebra.
- J.L. GÓMEZ TORÉ (2001): *El espacio de la memoria en la obra poética de Francisco Brines*, Madrid.
- T. KEEBLE (1969): “Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española”, *EClás* 13, 83-96
- O. MACRÍ (1979): *La poesía de Jorge Guillén*, Barcelona.
- A. MERINO MADRID (2015): *La mitología clásica como instrumento para la construcción de una nueva identidad de género en la poesía española del siglo XX escrita por mujeres*, Madrid.
- A. MERINO MADRID (2013): “La mitología clásica en la obra de Juana Castro a través de tres poemas”, *EClás* 143, 107-130.

- J.J. MORALEJO (2010): “Influencia de los mitos clásicos en los poetas novísimos” en *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, J.A. López Férrez (ed.), Madrid, I, 365-395.
- A. ORTEGA GARRIDO, (2012): *Vanguardia y mundo clásico grecolatino en España*, Madrid-Frankfurt am Main.
- A. ORTEGA GARRIDO, (2016): “Ovidio y la poesía española de vanguardia” en *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el sur*, L. Funes (ed.), Buenos Aires, 303-311.
- B. ORTEGA VILLARO (2005): “Versiones, revisiones y (per)versiones del epigrama en las últimas generaciones poéticas” en *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, P. Conde Parrado-J. García Rodríguez, Gijón, 12-28.
- R. PLATERO SANZ (2014), *La poesía actual escrita por mujeres*, TFG, Universidad de Valladolid.
- J. SÁNCHEZ ZAPATERO (2007): “México en la obra narrativa de Max Aub”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero35/mexiaub.html> (7-3-2018).
- J. SILES (1990): “Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización” en *Novísimos, posnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, B Ciplijauskaitė (ed.), Madrid, 141-167.
- S.K. UGALDE (1990): “Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Luca” en *Novísimos, posnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, B. Ciplijauskaitė (ed.), Madrid, 117-139.