

## PAGANISMO Y CRISTIANISMO EN RUBÉN DARÍO. A PROPÓSITO DE LA FIESTA DE ROMA Y EL HOMBRE DE ORO

Marcos Ruiz Sánchez

### RESUMEN

*La fiesta de Roma*, cuento de Rubén Darío, presenta los mismos personajes que *El hombre de oro*, una novela histórica inconclusa que toma lugar en la Roma de Tiberio. El análisis revela la presencia de motivos relacionados con la temática de las ruinas. Los dos textos muestran la relación entre el tratamiento que Darío da a las divinidades paganas y las tendencias finiseculares de interpretación de la religión pagana y la mitología. A esto se une la inclinación de Darío por el Pitagorismo esotérico. Ambas obras presentan una cercana relación con el resto de la obra del autor.

### ABSTRACT

Rubén Darío's story *La fiesta de Roma* features the same characters as his novel *El hombre de oro*, an unfinished historic novel set in the Rome of Tiberius. Analysis of the text reveals the presence of motifs related to the literary themes of ruins. Both works demonstrate the relation between the way in which Darío treats the pagan divinities and the turn-of-century tendencies in interpreting pagan religion and mythology, together with Darío's inclination towards esoteric Pythagoreanism. Both, moreover, have a close relation to the rest of the author's work.

*La fiesta de Roma*, narración incluida en los *Cuentos completos* de Rubén Darío, constituye más que un texto narrativo un himno en el que la Roma pagana se funde con la cristiana. Presenta, por otra parte, los mismos personajes que la novela histórica *El hombre de oro*, novela que quedó inconclusa y en la que el relato estaba tal vez destinado a integrarse. Y, en efecto, el texto se asemeja a un capítulo de una novela finisecular<sup>1</sup>. Resulta, sin embargo, difícil integrarlo en los tres capítulos conservados de la novela. Por otra parte, el texto del relato presenta claras coincidencias con el tercer capítulo de dicha novela, en la que incluso aparece en prosa el poema incluido en *La fiesta*.

En nuestro trabajo pretendemos mostrar la presencia como matriz generativa del relato de la temática de las ruinas y de la muerte de los dioses. Trataremos de poner de manifiesto, por otra parte, la relación existente entre la forma en que Darío trata a las divinidades

paganas y las tendencias finiseculares en la interpretación de la religión pagana, así como la relación existente entre ambos textos y el resto de la obra del autor.

El personaje del poeta Lucio Varo sueña en el relato con la grandeza de Roma (Darío 1991: 344):

Yo sueño con una fiesta de Roma, repetida como los juegos seculares, a la cual concurrirán en lo porvenir todas las naciones del universo. Si un Dios ha de venir que se revele más grande que los dioses conocidos, hoy ocultos, o enfermos, o prófugos, él presidiría, encarnado en un sacerdote magno, los coros ofertorios y las pompas sagradas.

La derrota de los dioses paganos es paralela al debilitamiento de las creencias religiosas del hablante (Darío 1991: 344):

Todos los dioses fueron cual ocultándose a mi deseo, o esquivándose a mi fatiga. Hasta el momento en que comprendí que la única divinidad en que podía esperar, ya perdidas las primeras ilusiones, ya puesto el pensamiento en mi tarea sobre el mundo, ya determinando la misión de nuestra raza sobre la tierra, era Roma, Roma el apoyo del amor y de la libertad futuras. Roma la Buena Diosa.

Retoma así el personaje el comienzo de su intervención: *He aquí la última de mis diosas -dijo-. He ahí a Roma. En ella se sostiene la fe que me resta* (Darío 1991: 342). El motivo de la muerte de los viejos dioses se encuentra igualmente en *El hombre de oro* (1995: 55):

Júpiter estaba ya muy viejo, no podía procrear como antaño. Le había tocado, ¡a él también!, la ley Papia. Temblaba ya el viejo dios, temeroso de que, en su senectud, fatigadas las piernas, o anquilosadas por el trono, calvo, sin fuerzas para alzar siquiera las cejas, llegase alguien, más fuerte, e hiciese con él lo que él hiciera un tiempo con el caduco Saturno.

Ya en las casas, los dioses lares no tenían virtud alguna, y parecían mudos y sordos. De pronto se había callado la palabra oracular.

El propio S. Pablo afirma en *El hombre de oro: Vuestros dioses han pasado como una nube: el Dios de Cristo es el único Dios* (Darío 1995: 56).

El texto de *La fiesta de Roma* se basa en una proyección simbólica por la cual el pasado de Roma se convierte en símbolo del futuro soñado. La Roma pagana se ve trascendida en una Roma espiritual, en la que la *urbs* se convierte realmente en equivalente del *orbis*. Pero, si esto era un tema común en la literatura clásica, Darío lo somete a una nueva vuelta de tuerca. El motivo matricial del texto es la fuerza generadora, fuerza nutricia que se encuentra en las raíces de Roma y que se halla simbolizada en las divinidades paganas. El motivo se manifiesta especialmente en la interpretación que el hablante hace de la loba romana (Darío 1991: 342):

La loba de Rómulo, ¿saben que he pensado, era el conjunto de todas las divinidades que debían dar la existencia y la fortaleza al Padre cívico? Cuando el infante apareció a la vida del día en ella Vaticano favoreció el grito primero que anunciara el triunfante nacimiento; Fabulino desató en la lengua la primera fórmula verbal que fue fundamental eslabón en la infinita cadena del curso futuro; en la leche del providencial cuadrúpedo ofrecieron Educa el manjar primordial que más tarde sería en augusta transubstanciación la carne vigorizada de un pueblo omnipotente, y Potina la copa concentradora de un licor de luminosa energía; y cuando el Fundador caminó por la primera vez, al amor de los montes nativos, aprendiendo el paso que place a los númenes, con

él iban Abeona y Adeona, con él volvían Iterdica y Dominuca, todas encarnadas en la Lupa de las mamas de bronce, nodriza y maestra del varón predestinado para hacer brotar de la tierra la flor insigne de la potencia y de la libertad humanas.

El tema reaparece en el poema que entona el personaje Lucio Varo (Darío 1991: 345):

Tú, este vino de fuego que nos pone en las venas el ritmo,  
 Esta violencia de la latina sangre,  
 Transmutaste de la ubre que a los labios sedientos de Rómulo  
 Llevó en el primitivo día la áspera Lupa.

La figura de la loba se remonta de forma mediata a la elegía IV, 1 de Propertio, donde la loba romana se convierte en símbolo del vigor que proviene del vínculo primigenio con la tierra itálica<sup>2</sup>. La doble mención de la loba romana enmarca en Propertio el resumen alusivo de los mismos acontecimientos que narra la *Eneida* de Virgilio. Como en la *Eneida*, Troya muere para renacer en Roma. Roma, en cambio, sólo podrá reencarnarse en la propia Roma. Estos temas fueron posteriormente heredados por la poesía de las ruinas del Siglo de Oro y así reaparecen, por ejemplo, en la famosa silva *Roma antigua y moderna* de Quevedo<sup>3</sup>.

El tema de la fuerza generadora y nutricia de Roma culmina en las tres divinidades que presiden la ciudad: Venus (de la que procede la raza romana), Marte (también antepasado de los romanos) y Apolo. Venus es *Generadora y maternal y reproduce en la sangre romana sus llamas y sus rosas, alimentando los flancos victoriosos de donde brotarán ciudadanos innumeros, hábiles en las artes de la paz, dueños del campo, robustos en las faenas agrícolas y gozosos en la existencia urbana, adoradores de la claridad y de la fuerza* (Darío 1991: 344). Apolo, dios a la vez del sol y de la poesía, es también aquí el dios de los Juegos Seculares y representa, por consiguiente, la renovación, al tiempo que simboliza un estado de éxtasis del mundo, un clima espiritual de belleza y prosperidad. El papel de Apolo es similar al del Apolo - Helios del mito solar de los poemas políticos, en que Darío, como el Lucio Varo del relato, adopta la postura del poeta profético, del *vates* que entona un renovado canto secular.

Relacionado con el motivo matricial de la energía generadora está el de Roma como cuerpo. Las tres divinidades encarnan el cuerpo colectivo de Roma: *veneremos la memoria de Augusto, que ha hecho revivir el culto de Venus Generadora, de Marte Vengador y de Apolo Palatino, pues las tres divinidades se juntan, para mí, en el corazón, en el brazo y en el cerebro de Roma* (Darío 1991: 344). El hablante desarrolla posteriormente la relación de complementariedad entre las tres divinidades: *La Venus maternal reproduce en la sangre romana sus llamas y sus rosas, alimentando los flancos victoriosos de donde brotarán ciudadanos innumeros*. Marte Vengador *armará el brazo nacional*. En cuanto a Apolo es *el Numen que anima y animará por siglos de siglos la romana mente, encenderá el corazón romano, y hará que el verbo latino, la sangre latina perpetúen su imperio, en una victoria inacabable* (Darío 1991: 344). Las tres divinidades conforman, por consiguiente, un ámbito referencial semantizado, una totalidad, oponiéndose y complementándose al mismo tiempo, de un modo que recuerda el motivo tradicional de la relación entre las virtudes y las partes del cuerpo, o la ideología de tres funciones (fecundidad, fuerza guerrera, soberanía y espiritualidad sagradas) tantas veces repetida en la literatura occidental. En Darío el carácter triádico de tales divinidades está probablemente en relación con la importancia del número tres en el pitagorismo esotérico, cuya huella es evidente en el relato.

Venus se asocia así con el corazón, la sangre y el vientre nutricio. Es la diosa del amor y también la antepasada de los fundadores de Roma. El corazón, el órgano que encarna Venus, es, por una parte, el instrumento de la circulación de la sangre y, por otra, la sede simbólica de los sentimientos y de las pasiones. Venus *reproduce en la sangre romana sus llamas y sus rosas*. La rosa es el emblema de Venus; el rojo de la rosas corresponde a la sangre (nace en la mitología de la sangre de Afrodita) y es simbólicamente ambivalente pues remite en la tradición literaria, por una parte, a la crueldad de la amada (o al rubor provocado por el pudor) y, por otra, al fuego, metáfora común de la pasión; ambivalencia simbólica que hace de la rosa la encarnación de la femineidad. El poeta explota en este caso la ambivalencia sangre (fecundidad) / fuego (pasión). El texto establece un claro paralelismo entre la energía erótica y la agricultura (Darío 1991: 344):

La Venus maternal reproduce en la sangre romana sus llamas y sus rosas, alimentando los flancos victoriosos de donde brotarán ciudadanos inúmeros

hábil en las artes de la paz, dueños del campo, robustos en las faenas agrícolas

por los senos y los vientres que dan al amor y a la patria culto y vástagos.

por las espigas de los surcos y las rosas de los jardines.

El corazón irradia la sangre, como el agua riega los campos. Corazón y cerebro son así símbolos opuestos<sup>4</sup>.

Las tres divinidades tienen en común la idea de energía, fecundidad y vigor. Por otra parte, Apolo, que en la triada divina ocupa la posición opuesta a Venus, de acuerdo con la oposición corazón / brazo / cerebro-mente, se encuentra en realidad situado al mismo tiempo en un plano distinto, debido al mito solar y la escatología con él relacionada<sup>5</sup>. El reino futuro será *apolíneo* y Apolo, por su relación con los juegos seculares, su relación con la luz y el fuego celeste y por su condición de arquero divino, preside el tiempo y simboliza la renovación.

En la triada divina Marte, el dios de la guerra, representa el vigor y la fuerza y está relacionado con el tema de la energía fecundante por su condición de padre del mítico fundador de la ciudad. Pero su relación con este motivo es aún más compleja y corresponde a otro salto del lenguaje figurado del texto: *Marte vengador hace reverdecer los viejos laureles y crecer y vestirse de hojas fragantes los nuevos*. De esta forma Darío puede explotar un código emblemático (que, según veremos, se encuentra estrechamente relacionado con el tema de las ruinas), que en el relato viene dado por los emblemas del triunfo y de la soberanía; tales elementos están conectados, por otra parte, con la imaginería de los elementos vegetales, de la agricultura, la generación y la fecundidad. El laurel es la recompensa de la victoria, pero también el emblema del poeta y de Apolo y conjuga así simbólicamente la gloria de las hazañas con la del cantor.

Llamativa resulta la interpretación de la religión romana que subyace al texto. Existe una clara progresión entre los distintos grupos de divinidades mencionados. Si dejamos a un lado por el momento a Júpiter Capitolino, a la propia Roma y a Vesta, la progresión de naturaleza ascendente es clara:

- Divinidades consagradas a la educación del niño y encarnadas por la loba.
- Dioses rústicos y fiestas en su honor.

- La triada Venus Generadora, Marte Vengador y Apolo Palatino.
- Culto futuro, visto por el poeta Varo como *apolíneo*, y que, por un lado, anticipa el triunfo del cristianismo y, por otro, representa la renovación espiritual deseada para el presente.

Ciertamente Darío se ha documentado. Prueba de ello es la hilarante lista de divinidades encarnadas por la loba y que tienen en común el ser divinidades que se ocupan de la educación. La lista proviene sin duda de un manual. Tales listas de los dioses romanos encargados de tareas específicas tienen su origen en último extremo en S. Agustín (*Civ. D.* 4, 11 y 7, 3, 1), donde se encuentran (junto a otros no mencionados) todos los dioses citados por Darío: *Vaticanus*, que abre la boca del niño para los primeros vagidos, *Potina* y *Educa*, que le dan de comer y de beber, *Adeona* y *Abeona*, que acompañan sus idas y venidas, bajo la supervisión de Juno *Iterduca* y *dominuca*. Divinidades similares existían en Roma, por ejemplo, para los distintos trabajos de la agricultura.

De esta forma el relato de Darío presupone una interpretación evolucionista, predeísta y dinamista, de la religión romana, que corresponde a las tendencias de la interpretación antropológica y religiosa dominantes a finales de siglo. Los dioses citados en el texto corresponden así a una evolución, un desarrollo progresivo y ascendente. La aparente sincronía de las divinidades paganas en el texto de Darío oculta una evolución, que se produce a través de un doble proceso de sincretismo, al fusionarse las distintas divinidades con carácter de genio del lugar o del momento en entes superiores, y de alegorización; sincretismo y alegorización que en el universo poético del texto se convierten en encarnación, epifanía o transfiguración simbólica de realidades espirituales. Por otra parte, la metáfora tradicional de la sociedad como cuerpo y la idea de la *transubstanciación* de la energía que encarnan los dioses paganos tienen claros equivalentes en el simbolismo cristiano, en el que la doctrina de la transubstanciación hace de la comida y de la bebida, de la cosecha y de la vendimia, del pan y del vino, el cuerpo y la sangre del Cordero, que es también a la vez hombre y Dios. De esta forma, la visión simbólica del paganismo que ofrece Darío viene fácilmente a confluír y contrastar con el universo simbólico cristiano.

La historia se genera, así pues, mediante una serie de paralelismos y proyecciones simbólicas. Existe en primer lugar un paralelismo entre la biografía espiritual del poeta Lucio Varo y la historia de Roma. El énfasis en la generación está presente en la conexión del poeta con las divinidades campesinas, lo que lo muestra además como un poeta inspirado, privilegio representado simbólicamente en su andar errante por el campo y en su contacto con la naturaleza. Varo dice de sí mismo: *He ahí a Roma, a quien tantas ofrendas he hecho en el templo de la Salud* (Darío 1991: 342). En la escenografía inicial del texto ha dicho el narrador: *Flotaba como un aire de salud universal* (Darío 1991: 341). Y más tarde dice el propio Varo de los sacerdotes del nuevo culto: *Los ministros del culto nuevo darían gracias a la potestad divina (...) por la conservación de la Salud popular y de la Belleza consagrada y respetada* (Darío 1991: 344). Las distintas etapas de la vida del poeta corresponden a las de la historia mítica de Roma: infancia (fascinación por las fuerzas de la naturaleza, pre-poesía), madurez (culto a Hércules, Venus, plenitud poética), época actual (crisis religiosa, racionalismo). El evemerismo mencionado aquí constituye el equivalente del materialismo y del racionalismo contemporáneos de Darío (Darío 1991: 343-4):

Un día cayeron en mis manos las obras de Ennio, y conocí por él a Evémero, y respiré el desconocido perfume de las voces de Epicarmo. La duda fué poco a poco filtrándose en mi alma. Sentí como la invasión de una dolencia sutil que poseía mi antiguo gozo. Después caí en un sopor indefinible, en una debilidad hasta entonces no sentida, cual si desfalleciese...  
- Era el hambre de Dios - interrumpió Pablo.

La observación de Pablo tiene un equivalente en *El hombre de oro* en una conversación entre ambos personajes. Tras afirmar Varo que los viejos lares han perdido su virtud y que la palabra oracular ha callado, Pablo señala (Darío 1995: 55-6):

¡Tenéis sed!, mas mirad que para apurar el agua estáis imposibilitados como Tántalo, amarrado como Prometeo. Queréis tener la sabiduría del hombre desdeñado, la sabiduría de Dios. Ésa es la que os calmará la sed, ésa es el agua oculta y llena de excepcionales vitalidades.

El relato se sitúa en los tiempos del primer cristianismo, en la época de Tiberio. Las alusiones a Augusto, el primer emperador, implican la metamorfosis y renovación de la antigua Roma en una nueva. Al igual que, por otra parte, la vieja Roma pagana se renovará en la Roma de Cristo.

Finalmente, la proyección esencial, la clave del tema del exilio de los dioses, es la proyección de la derrota de los dioses paganos sobre el clima espiritual del presente finisecular de Darío. Esa derrota simboliza el erial de la espiritualidad contemporánea, en la que el poeta se siente alienado. La renovación de Roma pagana en la Roma espiritual se convierte en su símbolo de las esperanzas actuales. La presentación de la Roma pagana como precedente simbólico de la Roma espiritual, conquistadora de almas y no ya de países, forma parte de una larga tradición literaria, pero Darío le da un nuevo enfoque al tema, pues destaca ante todo la pervivencia de lo pagano: no se trata de mera superación de lo material y pagano por lo espiritual sino de *transubstanciación*, de *transmutación*. Paganismo y cristianismo se encuentran.

El poema que entona Lucio Varo traza las distintas etapas de la historia de Roma (Darío 1991: 345-6). En *El hombre de oro*, este poema de Lucio Varo aparecerá en prosa en el capítulo III, en donde se trata de lo que piensa al comenzar la jornada el propio Varo:

Tú, este vino de fuego que nos pone en las venas el ritmo,  
Esta violencia de la latina sangre,  
Transmutaste de la ubre que a los labios sedientos de Rómulo  
Llevó en el primitivo día la áspera Lupa.

Siete reyes primero contemplaron las siete colinas,  
y del prístino tronco brotó la rica prole;  
Coronó la República el laurel de los montes Sabinos,  
El de la bella Etruria y la palma del Lacio.  
Magno desfile de altos esplendores! Las arduas conquistas,  
El patricio y la plebe, literas consulares,

Hachas, líctores, haces...  
¿En qué gruta aún resuena, misteriosa y divina armonía,  
La olímpica palabra que en la lírica linfa,  
En la lírica linfa escuchó de su náyade Numa?

Y he ahí el coro de águilas: ¿De dónde vienen victoriosas?  
 De los cuatro puntos del cielo; de la ruda Cartago,  
 De las islas felices, de la blanca y sagrada Atenas.  
 Y las tuyas ¡oh César! de los bosques augustos de Galia.

Y llevadas por todos los vientos  
 Que bajo el solar fuego soplan sus odres,  
 Del soberbio imperator resplandece la altiva diadema  
 Y su mano, al alzarse, cual la de Jove rige  
 Capitolina...

Las etapas de la historia de Roma fueron objeto de tratamiento poético dentro del tema de las ruinas, por ejemplo, en el soneto 18 de *Les antiquitez* de Du Bellay<sup>6</sup>. Pero naturalmente en Darío las etapas de la historia de Roma se detienen en la época imperial, pues la ficción se sitúa en dicho período<sup>7</sup>. Otro rasgo que relaciona el texto de Du Bellay y otros tratamientos similares del tema de las ruinas con el texto de Darío es la relación entre las enseñas triunfales y la temática de la energía generadora. En el poema citado de Du Bellay funciona un código cultural emblemático-etimológico que relaciona el título de *pastor*, aplicado al pontífice romano, con el contraste entre lo pastoral y lo urbano en el tema de las ruinas, que relaciona dicha temática con la de la Edad de Oro. Otro emblema es el del águila, que constituye en este caso un símbolo de la *hybris* de Roma, que une la grandeza al titanismo.

En Darío, el código emblemático insiste en los símbolos del triunfo y de la soberanía, conectándolos al tiempo con la temática de la energía generadora de Roma. Roma es ensalzada en el poema como *vestida de fuerza, con la palma sonora en la diestra*; la sangre de los romanos es la transmutación de la leche de la **loba** que amamantó a Rómulo y Remo; del *tronco prístino* de la ciudad brotó una *rica prole* (renacimiento de lo vegetal que era tradicional en la temática de las ruinas); el *laurel de los montes Sabinos* y *él de la bella Etruria* y *la palma del Lacio* coronan a la República. Las hachas y los **haces** de varas son emblemas de los líctores; las *águilas* triunfales llegan a Roma de las cuatro partes de un mundo sometido y las de César vienen de *los bosques* de la Galia. Las imágenes del poema continúan de este modo las del resto del texto, en que se ha hablado de los **laureles** que Marte hará reverdecer, de las **palmas** que agitarían las naciones, celebrando la supremacía de la ciudad conquistadora (Darío 1991: 344)<sup>8</sup>. Al mismo tiempo, los emblemas del triunfo conectan con las imágenes vegetales ligadas a la fiesta y a la fecundidad de la tierra.

El motivo de la savia proveniente de la ubre de la loba es utilizado por Darío igualmente en el poema *Salutación del optimista*: *¿Quién dirá que las savias dormidas / no despiertan entonces en el tronco del roble gigante / bajo el cual se exprimió la ubre de la loba romana?* Tras estos versos aparece inmediatamente la negación del motivo de las ruinas: *No es Babilonia ni Nínive enterrada en olvido y en polvo / ni entre momias y piedras reina que habita el sepulcro, / la nación generosa, coronada de orgullo inmarchito, / que hacia el lado del alba fija las miradas ansiosas* (Darío 1993: 252).

El símbolo de la corona, con su sugestión de circularidad, se reitera a lo largo del texto. Aparece ya en la presentación de la diosa Roma en boca del poeta Lucio Varo (Darío 1991: 342):

Su faz en una visión del futuro, se me aparece siempre irradiando un brillo único; su cabeza firme sobre la columna de su cuello vigoroso, sostiene el orgullo simbólico de **su corona de torres**. Es la diosa dueña de la inmortalidad y de la victoria.

La corona de torres es, en la iconografía clásica, el emblema de Cibeles y también, como en Darío, de las personificaciones de ciudades<sup>9</sup>. En Darío, la corona expresa la soberanía de Roma sobre el mundo y está unida a la victoria sobre el tiempo, lo que corresponde a la sugestión de circularidad presente en el símbolo de la corona. También el canto del poeta Varo concluye con la imagen de la corona del *Imperator*, una vez más relacionada con Júpiter y con la dignidad capitolina.

El tema de las ruinas aparece ya en la poesía primera de Darío, concretamente en el poema *El porvenir* (de *Epístolas y poemas*), en el que el motivo es puesto en boca del espíritu del pasado (Darío 1993: 48-50):

De la ciudad alegre y populosa  
dominio de los reyes, nada queda:  
todo, guiado por fuerza misteriosa,  
vacila, se desploma, cae y rueda.

Cayó Memphis; y Tiro,  
Babilonia y Persépolis cayeron:  
del tiempo inexorable el raudo giro  
Dejó sólo memoria de que fueron.  
Y Grecia, de los dioses la morada,  
tierra hermosa y sagrada

(...)

Grecia, que alzó sus templos y murallas,  
que a la estatua dio ser y al mármol venas,

(...)

Grecia, cuna del arte, y Roma altiva,

(...)

¡Grecia y Roma! ¿y su alto poderío,  
y su regio atavío

en dónde están? Los dioses las dejaron,  
y al morir Pan los bosques suspiraron.

Las náyades garridas  
abandonaron las calladas ondas,  
y las ninfas llorosas y afligidas  
ya no vagaron por las verdes frondas;  
y los sátiros llenos de tristeza  
al perderse en los montes con estruendo,  
inclinaron llorando la cabeza  
“¡murió Pan!” doloridos repitiendo.

En la ciudad las fábricas vistosas  
rodaron por el suelo;

(...)

y se vio tras el duelo y la derrota,  
caído el templo y la columna rota;  
y queda al héroe antiguo por consuelo  
de sus hazañas la memoria en pago;  
y está la piedra que se erguía al cielo  
cubierta de amarillo jaramago.

En este texto, influido por la poesía de Víctor Hugo, pueden verse ya algunas de las características que definen el tratamiento del tema en Darío: la conexión con el motivo del exilio

y la muerte de los dioses paganos, tema romántico que procede de Heine<sup>10</sup>, la relación con la visión profética del futuro y la proyección sobre el presente. De este modo el tema sirve como vehículo simbólico de la crisis espiritual contemporánea. La imagen de la hierba que invade los lugares antiguamente habitados por el hombre y el tópico del *ubi sunt?* corresponden a la tradición elegíaca, que constituye el tronco más importante del tema de las ruinas. No menos tradicionales son el pastor entre las ruinas y los campos arados donde antaño se alzaron los muros de las grandes ciudades. La hierba y el moho que cubren las ruinas simbolizan el tiempo que las destruye; representan el abandono de los monumentos del pasado, ocultando su condición de signos de gloria, como lo hacen el paso del tiempo y el olvido.

El simbolismo de la luz está presente desde el comienzo en *La fiesta*. El escenario con que se inicia el relato es el del atardecer (Darío 1991: 341):

Una gloria vespéral empurpuraba la fiesta del cielo, y caía, regia, sobre Roma. Se hubiese pensado en una decoración voluntaria de la naturaleza en homenaje a la ciudad divina. Doraba, roja, la luz, las lejanías; caía a rayos oblicuos sobre los jardines que en lo pintoresco de la ribera atraían con la alegría de sus flores, de sus mujeres y de su vino lesbiano<sup>11</sup>.

La luz material es sólo el reflejo de la luz inmaterial, bañando el paisaje en un clima de trascendencia espiritual en el que brota la inspiración. Esta escenografía, es paralela al tema del relato. El atardecer corresponde simbólicamente a la decadencia, pero el aire está lleno de optimismo. Por otra parte, el color rojo simboliza el imperio: la tarde, dice Darío, *empurpuraba la fiesta del cielo, y caía, regia, sobre Roma*. El color púrpura es símbolo de la divinidad y del imperio. El simbolismo de la luz juega también un papel importante, por ejemplo, en el soneto *La hoja de oro* (Darío 1993: 243), en donde se evoca un Bizancio, símbolo de la decadencia. Si el soneto se inicia con la imagen de la aurora, el relato lo hace con la luz vespéral. El poema se refiere a Oriente, el relato a Occidente. Dicho simbolismo culmina en el cuento con la imagen de Apolo: *Apolo Palatino, no tan solamente el de Accio, ni aquél cuyo templo ostenta sobre la cuadriga de oro la figura del Sol, sino el Arquero eterno* (Darío 1991: 344).

El efecto de Apolo sobre la ciudad recuerda la descripción que hace E. Schuré en *Los grandes iniciados* en la sección dedicada a Pitágoras del regreso al santuario de Delfos de Apolo desde el país de los hiperbóreos, pasaje que ha influido probablemente en *Año nuevo*, poema de *Prosas profanas*, en el que la fusión de cristianismo y paganismo es paralela a la que se produce en *La fiesta de Roma*.

Algunos elementos de la descripción de Schuré recuerdan claramente *La fiesta de Roma*. Afirma Schuré (1995, II: 36): *los efluvios de una luz deslumbradora y de una música celeste penetran en el corazón del hombre y hasta en las venas de la Naturaleza*. En Darío, Apolo es *el Numen que anima y animará por siglos de siglos la romana mente, encenderá el corazón romano, y hará que el verbo latino, la sangre latina perpetúen su imperio, en una victoria inacabable*. Se habla también del *vino de fuego que nos pone en las venas el ritmo*. Según Schuré, *Apolo hiperbórico personifica el descenso del cielo sobre la tierra, la encarnación de la belleza espiritual en la sangre y la carne, el aflujo de la verdad trascendente por la inspiración y la adivinación*. El mismo papel cumple Apolo en Darío y el lenguaje relativo al cuerpo humano es idéntico. El paisaje trascendente de *La fiesta de Roma* recuerda igualmente otros pasajes de la obra de Schuré. Por ejemplo, la descripción del futuro espiritual de Grecia en la sección del libro dedicada a Orfeo: *La belleza celeste se encarnará en la carne*

de las mujeres, el fuego de Zeus circulará a través de la sangre de los héroes; y mucho antes de remontarse a los astros, los hijos de los Dioses resplandecerán como inmortales (Schuré 1995, I: 242). Un pasaje de la visión del discípulo recuerda también el inicio del relato de Darío: *Himnos inflamados subían de los templos con oleadas de incienso. Entre la tierra y el cielo se preparaba uno de esos esponsales que hacen concebir a las madres héroes y dioses. Ya un matiz rosáceo se había difundido por el paisaje* (Schuré 1995, I: 242-6).

En el capítulo III de *El hombre de oro*, en el que los versos de *La fiesta* aparecen integrados en el texto en prosa, la descripción del amanecer corresponde significativamente a la del atardecer en *La fiesta* (Darío 1995: 46):

Sale la primera llama del sol decorando prodigiosamente con una floración de luces suaves la parte oriental del cielo. El oro profuso y creciente dora a Roma. Las oscuras construcciones se levantan en la luz. El amanecer funde en aire matinal las mieles etéreas y musicales de su despertadora alegría.

A esta visión del amanecer se contraponen en dicha novela la que el protagonista tiene por la tarde. La ambientación de la visión vespertina es muy parecida a aquella en que se sitúa *La fiesta: Una tarde había ido por el Tíber, en una barca pescadora, en compañía de varios marineros, y de un retórico...* (Darío 1995: 47). En *La fiesta*, el diálogo se sitúa igualmente a bordo de una barca. En *El hombre de oro*, uno de los marineros los conduce a escuchar *el canto de las sirenas*. Lucio Varo tiene entonces ocasión de contemplar una procesión singular (Darío 1995: 50):

Y vio, en medio de las brumas crepusculares, una teoría de mujeres vestidas de blanco que llevaban en las manos ramas verdes y cestos de flores. Una fosa acababa de cerrarse; al lado de ella un grupo de hombres parecía orar; y la blanca teoría cantaba con una voz suave.

(...)

Las voces se elevaban delicadamente cristalinas, y decían la llegada y el triunfo de un espíritu nuevo. Las almas eran como lirios de esperanza; los corazones, alados y fragantes, se elevaban, libres de los garfios del mundo, en un anhelo de azul; el dolor había santificado, las lágrimas se habían tornado siderales gemas; el sacrificio había logrado la más excelsa virtud. Del polvo humilde brotaba el tallo sagrado cuya flor pura e imperial tenía por exhalación el aliento del paraíso. Y todo irradiaba a la mirada del Dios nuevo; del grande y único Dios.

La celebración anterior de Roma era paralela al amanecer y a la llegada de la aurora; correspondía, pues, al pasado, al inicio de los tiempos, al placer. En cambio el nuevo espíritu es la superación del dolor y de la muerte. La flor pura que exhala *el aliento del paraíso* se contraponen a las imágenes de la germinación del ensueño anterior de Varo. La flor simboliza la nueva religión, pero también es Cristo y el símbolo del alma humana, flor paradisiaca purificada por el dolor. Más adelante las jóvenes dicen: *Seamos fuertes contra las tinieblas y ofrezcamos nuestras flores, nuestra sangre y nuestros pensamientos en nuestras obras al Señor Jesucristo*. En *La fiesta de Roma*, Rómulo es precisamente *varón predestinado para hacer brotar de la tierra la flor insigne de la potencia y de la libertad humanas* (Darío 1991: 342). Se decía allí: *Roma es y será invencible al tiempo* (Darío 1995: 51), pero en la novela, la victoria sobre el tiempo pasa paradójicamente por el dolor y la muerte.

La escena que Varo contempla, la procesión de las doncellas junto a la tumba recién abierta, adquiere un carácter irreal y simbólico; se convierte en una auténtica *visión*. Los rasgos de dicha procesión recuerdan, por otra parte, un pasaje del poema de Darío *El reino interior*. En el alma del poeta, reino interior que corresponde al *castillo interior* de Santa Teresa, hay también un desfile de doncellas. Son las siete virtudes contrapuestas a los siete pecados capitales. El empleo del cultismo *teoría*, el simbolismo del blanco, la comparación con el lirio, testimonian la semejanza entre ambos pasajes (Darío 1993: 230):

Por el lado derecho del camino adelanta  
el paso leve una adorable teoría  
virginal. Siete blancas doncellas, semejantes  
a siete blancas rosas de gracia y de armonía  
que el alba constelara de perlas y diamantes.  
¡Alabastros celestes habitados por astros:  
Dios se refleja en esos dulces alabastros!  
Sus vestes son tejidos del lino de la luna  
(...)  
divinamente blancas y castas pasan esas  
siete bellas princesas. Y esas bellas princesas  
son las siete virtudes.

La fiesta constituye un vehículo esencial en la serie de proyecciones simbólicas de *La fiesta de Roma*, conectando los distintos motivos de energía vital, imágenes vegetales, poesía y religión. La primera mención del motivo se encuentra al inicio del texto. La tarde constituye una *fiesta del cielo*. El ambiente es festivo: vino, flores, salud y bienestar. Ese *vino lesbiano*, rojo como la púrpura y como la sangre, se transformará después en el canto de Varo, en el *vino de fuego que nos pone en las venas el ritmo*.

Pero la fiesta celeste tiene también connotaciones religiosas, comparada con un *incienso misterioso*, que transmite la *fragancia humana*. La festividad celeste de la tarde sobre Roma enlaza más tarde con el clima espiritual de las festividades de los dioses rústicos y las celebraciones en honor de Hércules, con las celebraciones triunfales, que adquieren un valor espiritual, con los juegos seculares y, naturalmente, con el culto apolíneo soñado por Varo, que para el lector evoca el cristianismo, pero que es ante todo la expresión de la renovación espiritual y poética del presente del autor y del lector, proyección simbólica a la vez de los juegos seculares y del cristianismo. El sacerdote del nuevo culto soñado evoca así la figura del pontífice católico, pero también al propio escritor en cuanto Vate, profeta inspirado, y el mismo poeta del relato, Varo, actuará como tal al entonar el canto que constituye el clímax del texto.

Con el tema de la fiesta enlaza de este modo el de la poesía, preludiado ya en la primera frase del texto, donde se afirma de las palabras de Varo que eran *como ritmadas por el ruido de los remos* (Darío 1991: 341). Ese ritmo de los remos hace del discurso de Varo palabra poética, en sintonía con los ritmos del naturaleza, como el remar del argonauta o el rítmico galope de los centauros en el *Coloquio de los centauros*. El clima de fiesta celeste de la tarde contribuye a purificar *el pensamiento, ayudando a la formulación de la palabra, cuidando y transportando, como un incienso misterioso, la fragancia humana*. La palabra poética entra así en el clima espiritual de la *fiesta de Roma*, paralela al incienso en honor a la divinidad, que a su vez constituye en el plano humano el equivalente de la fragancia de las flores en la tarde.

Cuando Varo empieza a hablar su voz se eleva *armoniosamente, de modo que se pensaría escuchaba el instrumento invisible que le iba acompañando* (Darío 1991: 342).

La palabra está en armonía con el universo, instrumento que refleja a la manera pitagórica los latidos del mundo, como lo hacen los *extraños ritmos y melopeas*, inventados por Varo, niño en contacto directo con la naturaleza, melopeas sin sentido, *pero que irían y serían comprendidos por los seres superiores a quienes iban dedicados*, lo que refleja la preocupación de Darío por la sonoridad de la palabra poética, concebida como palabra ecoica en sintonía con el universo (Darío 1991: 343).

Dice Varo: *mis oídos pueriles habrían creído escuchar voces sobrenaturales que salían de los troncos de los árboles de los carrizos, de las riberas y de los diamantes de las fuentes* (Darío 1991: 343). El pasaje corresponde a los versos del *Coloquio de los centauros* que tratan del mismo tema (Darío 1993: 204):

Himnos a la sagrada Naturaleza; al vientre  
de la tierra y al germen que entre las rocas y entre  
las carnes de los árboles, y dentro humana forma,  
es un mismo secreto y es una misma norma

Después Quirón dirá:

cada hoja de cada árbol canta un propio cantar  
y hay un alma en cada una de las gotas del mar;  
el vate, el sacerdote, suele oír el acento  
desconocido; a veces enuncia el vago viento  
un misterio; y revela una inicial la espuma  
o la flor; y se escuchan palabras de la bruma;  
y el hombre favorito del Numen, en la linfa  
o la ráfaga encuentra mentor-demonio o ninfa.

El tema reaparece en el canto de Varo (Darío 1991: 345):

¿En qué gruta aún resuena, misteriosa y divina armonía,  
La olímpica palabra que en la lírica linfa,  
En la lírica linfa escuchó de su náyade Numa?

Numa es el mítico fundador de la religión romana. El *vientre de la tierra* del que se habla en el *Coloquio* nos recuerda, por otra parte, la imaginería de la fuerza generadora presente en todo el relato. S. Agustín, en *La ciudad de Dios* (VII, 35), dice que Numa descubrió la hidromancia: es decir, la predicción a partir del agua<sup>12</sup> y por eso se dijo que tuvo por mujer a la ninfa Egeria. Según él, a Numa le fue preciso usar de la hidromancia para poder ver en el agua las imágenes de los dioses.

La madurez de Varo va acompañada, en cambio, por la plenitud de la palabra poética, ya no puro eco sin sentido, sino iluminada por una luz superior: *Una música incesante, una luz áurea y dichosa ha precedido siempre la danza de mis horas en esos dulces años. Las Musas me favorecían, y nada turbaba mi paso por el camino del mundo* (Darío 1991: 343). La poesía es también aquí equivalente de la celebración festiva y religiosa, *danza de las horas*, que se identifica con el vivir del *paso por el camino del mundo*.

El tema del canto y la palabra poética culmina en el propio canto de Varo identificado con el sacerdote del nuevo culto y con el canto secular (Darío 1991: 345):

Resonaría el "Carmen secular" escrito por el primer poeta de la tierra, y cantado por un inmenso coro de hombres y mujeres poseedores de juventud y hermosura. Se estremecería el corazón del orbe.

El énfasis en las relaciones espaciales hace del recinto cerrado de la ciudad, el corazón del mundo, el centro del universo (*urbs - orbis*), que se identifica con él simbolizándolo: *Se estremecería el corazón del orbe. Iría el canto bajo la azul cúpula celeste, sobre las colinas llevado por el viento propicio al mar. Ya no serán tan sólo los escitas, los indos y los medos, la Galia y la Germania, quienes acatarán a la Señora terrenal; habrá quizás mundos nuevos...* y en el canto de Varo se dice: *Y he ahí el coro de águilas: ¿De dónde vienen victoriosas? / De los cuatro puntos del cielo* (Darío 1991: 345). El mar, que con sus latidos es en la poesía de Darío el equivalente del corazón, corresponde aquí a la poesía y sirve de lazo de unión entre la vieja Europa y la América soñada, que constituye el país del futuro, donde el mito solar puede encarnarse.

La serie de proyecciones simbólicas que se encuentra en la matriz del relato (y que no sólo afecta al contenido, sino que se manifiesta en la tripartición constante que rige su estructura externa) se halla profundamente enraizada en la tradición literaria en estrecha relación con la temática de las ruinas. La contraposición entre ambas Romas, pagana y cristiana, es tradicional. La Roma imperial prefigura la cristiana. La grandeza del pasado, a pesar de sus implicaciones negativas se transforma simbólicamente en el presente. La conquista material se convierte en conquista espiritual.

Pero Darío realiza en cierto modo una inversión ideológica del tema. La Roma pagana no está muerta. En el relato el pasado mítico-poético está valorado positivamente y se proyecta simbólicamente sobre el futuro. Lo sagrado del presente proviene de lo sagrado del pasado y se basa en la relación íntima con el universo. Claro que se trata tan sólo de un punto de vista que corresponde a la limitación del personaje, Lucio Varo, el poeta pagano al que se refiere la mayor parte del texto, mientras que el personaje mudo de Pablo representa el punto de vista opuesto. Con su concisión las dos frases que pronuncia Pablo implican la superioridad de su conocimiento de la realidad. Lo que Varo intuye, Pablo lo sabe. Pero al tiempo confirman la intuición del poeta pagano. En la situación comunicativa real autor / lector la crisis del paganismo constituye el símbolo del presente.

El protagonista de *Hombre de oro*, cuyo sobrenombre da título a la novela, no es otro que Judas Iscariote. La identidad del personaje es desvelada progresivamente con maestría narrativa. Al final del capítulo primero, en el que se narra una asamblea de cristianos, dos personajes, caracterizados únicamente como paganos, irrumpen súbitamente en escena. El segundo capítulo comienza mediante una analepsis, volviendo atrás en el tiempo. Narra un banquete en casa de Quinto Flavio Polión; sólo al final de este segundo capítulo el narrador retoma la escena con la que finalizaba el capítulo precedente, repitiendo intencionadamente las mismas frases con que acababa aquel, pero ahora desde la perspectiva opuesta. En el segundo capítulo se nos ha ido presentando a distintos personajes destinados a cumplir un papel en el resto de la historia. A diferencia de los demás no se nos ofrece una identificación positiva del *hombre de oro*. Así el narrador crea un enigma en torno a su identidad, que queda revelada sólo al final del capítulo (Darío 1995: 45):

La luz dio de lleno en el rostro del Hombre de Oro. El anciano le contempló fijamente; y en ese instante su faz se tornó pálida y su gesto cinceló una máscara de asombro. La lámpara de arcilla cayó de sus manos. El Hombre de Oro retrocedió un poco y se cubrió el rostro con la toga. Y Malco dijo con una voz de espanto:

- ¡Judas de Kariot!

La forma del nombre resalta el juego de ocultación de la identidad que el narrador ha mantenido a lo largo del capítulo tercero, al tiempo que pone de manifiesto las convenciones narrativas (y en especial las de la novela histórica), descubriendo el solapamiento, propio de toda novela, entre la perspectiva extradiegética y la intradiegética, así como el conflicto entre la perspectiva de los personajes y la del lector. Al adoptar en cada capítulo una perspectiva intradiegética el narrador debe dejar que la propia acción identifique a los personajes, pero, por otra parte, el lector reconoce las figuras históricas del relato sobre las que tiene una perspectiva mucho más amplia que la que pueden tener los otros personajes. Así cuando el anciano, que el lector ha identificado con el soldado herido por S. Pedro en el huerto de los olivos, reconoce al protagonista, el nombre lo dice todo para el lector.

La novela nos presenta a Judas en relación con un personaje pseudohistórico, Quinto Flavio Polión, nieto del histórico Asinio Polión. Una vez más el lector es invitado a comparar los personajes con su conocimiento de la realidad histórica. En efecto, Asinio Polión tenía contactos con los judíos. Fue partidario de Antonio y gobernador de la Galia cisalpina, protector de Virgilio, y fundador de bibliotecas públicas. El personaje de Quinto Flavio Polión tiene así la función de conectar en el relato los personajes hebreos con los del ambiente elegante e intelectual romano, permitiendo al narrador introducir retrospectivamente la figura de Horacio, el poeta del *Canto secular* y cantor de la Roma eterna y de los placeres epicúreos, *alter ego* histórico de Darío, al igual que el poeta ficticio Lucio Varo.

Darío parece estar contaminando la figura de Judas con la del judío errante, esa encarnación mítica del pueblo judío, condenado a andar errante por el mundo<sup>13</sup>. Según la tradición, Judas se suicidó ahorcándose tras traicionar a Jesucristo. Darío nos lo presenta, en cambio, años después en la Roma de Tiberio. El oro por el que traicionó a su maestro se ha convertido en una condena.

Resulta en este sentido significativa la interpretación pitagórica que el relato ofrece del ansia humana por viajar (Darío 1995: 30-1):

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

Desde el comienzo la presentación del personaje insiste en su relación con el oro, que le ha valido el sobrenombre por el que es conocido. Dicha relación revela, por otra parte, siempre en el relato su carácter ambiguo. La primera aparición del *hombre amarillo* lo conecta con la enfermedad (Darío 1995: 24-5):

El oro no es la felicidad. Y a propósito, ¿creéis que el Hombre Amarillo, mi excelente vecino, sea feliz?

- Parecióme, en efecto, no ser su rostro amarillo, el rostro de un hombre dichoso. Me llamaron la atención su palidez y el áureo esplendor de su traje.

El oro sirve como castigo. Como el mítico Midas, todo lo que toca el personaje se convierte en oro. El relato recuerda las historias románticas de hombres que han vendido su alma al diablo. Nadando en oro, están poseídos por el hastío (Darío 1995: 26):

Ese apodo le viene por su excepcional y rara crisofilia. Ama el oro, el oro pálido, el oro rojo, el oro de la seda, el oro de la joya, el oro de los cabellos femeninos, el oro del sol y el oro de las monedas. Y fábula será o cosa cierta, mas es fama entre los que le conocen que el oro va hacia él, como atraído por un irresistible y particularísimo imán. Los dados parece que le obedecieran (...). El oro va hacia él: es el Hombre Amarillo. Y las cabelleras rubias también van hacia él: es el hombre de oro.

Más tarde lo veremos ganar en el juego, cumpliendo lo que de él se ha dicho. El azar absoluto del juego y su carácter de riqueza mal adquirida, explican la frecuencia de este motivo en el tema del hombre que vende su alma al diablo. El simbolismo habitualmente positivo del oro se ve así invertido, convirtiéndose en signo de la enfermedad espiritual, de la perversión y de la impureza del deseo. El color amarillo representa así la ausencia de Dios. De ahí su carácter de imán humano (Darío 1995: 28):

- Sobre el lecho, diríase un gran insecto cuyo cuerpo estuviese polvoreado de áureo polvo; desde el calzado a la cabellera veíase el vago resplandor del metal misterioso; él brillaba entre los hilos de las telas; la túnica habría encantado a un sacerdote de Apolo...
- Pálido era, de una palidez mineral, a punto de que a la piel de sus manos y de su frente se hubiera dicho usada a la continua, como una piedra de toque.
- Su palabra era de plomo. Advertíase la espesura de roca de aquel intelecto. La idea escasa se filtraba a gotas.

El hombre de oro se convierte en hombre de plomo. El contraste implicado entre el plomo y el oro proviene del simbolismo alquímico. El plomo es símbolo de la pesadez y de la materia en el extremo opuesto al oro, a la hora de transmutar las propiedades de un cuerpo en las de otro. Se relaciona, por otra parte, con Saturno, planeta que preside los temperamentos lentos y sombríos. La impresión de pesadez se incrementa por su incapacidad de razonar o de hablar con fluidez y su interés exclusivo por los placeres carnales<sup>14</sup>. Es el hombre puramente material, del que apenas puede extraerse una chispa de espíritu.

El contraste entre paganismo y cristianismo está en la novela mucho más marcado que en *La fiesta de Roma*. Dicho contraste queda señalado en el capítulo tercero a través de distintas oposiciones; en primer lugar la del Amor y la Muerte (Darío 1995: 53):

En su existencia, dos pensamientos han sido los que han dominado su espíritu: el Amor y la Muerte.

El amor con la incontenible tiranía de la carne, el Amor incendiario y loco que humedece los hocicos de las fieras y hace rugir y aullar los bosques; el Amor omnipotente santificado en el ritual de la más bella de las diosas y cuya voluntad sentía en los latidos de su sangre; en sus sentidos, la llama animadora del mundo. Y la Muerte, que le hacía temblar; la Muerte, pálida como la pintara el lírico, vagando en la noche, al amparo de Hécate, que hace florecer los hechizos vegetales y lamentarse de pavor a los perros.

El motivo del amor *que humedece los hocicos de las fieras* corresponde a un pasaje del *Responso* a Verlaine: *Que tu sepulcro cubra de flores Primavera, / Que se humedezca el*

*áspero hocico de la fiera / de amor si pasa por allí* (Darío 1993: 222). Amor y muerte se conjugan precisamente en el *Responso*. El amor que *humedece los hocicos de las fieras* corresponde a la música de Orfeo, que atrae a las rocas y a los animales<sup>15</sup>. Amor y muerte son vistos aquí como dos fuerzas primordiales, de acuerdo con las ideas de la filosofía griega, que rigen la creación y la destrucción. El efecto de ambas es poéticamente similar. El amor *humedece los hocicos de las fieras y hace rugir y aullar los bosques*, mientras que la muerte *hace florecer los hechizos vegetales y lamentarse de pavor a los perros*.

El amor es, pues, la tensión que conduce a las distintas partes del universo a reencontrarse en busca de la unidad perdida; inclinación que tiene también un carácter doloroso y de engaño. El hombre no debe oponerse a ella (Darío 1995: 57):

Más mirad cómo la omnipotencia del Amor que procrea y fecunda se siente sobre todas las cosas, y todas las cosas están sujetas a ella. ¿Por qué vos, elocuente y sabio, predicáis en contra de la Naturaleza? ¿Iréis a decir esas palabras a las palomas de los nidos y a los tigres de Hircania? ¿Las diréis a los peces del mar, a las semillas de la tierra y a las parras fragantes que dan coronas a los poetas? Yo soy un poeta, señor, y vuestro Dios, os lo confieso, si me quita los labios de las mujeres y los cálices de las rosas, me da tristeza y me da miedo.

Las imágenes se inician con la idea del amor como fuerza universal, para concluir en la imágenes del placer epicúreo. El Amor, visto desde esta perspectiva, está más allá del bien y del mal (*las palomas de los nidos y los tigres de Hircania*). La nueva religión significa la sublimación del amor y la muerte. Pero Varo no puede aún entenderlo; para él se trata de una religión que consagra la muerte. Varo se preguntará a sí mismo: *¿Era entonces aquélla la religión de la muerte y el culto del Dolor?*

Otra oposición es la del cuerpo y el espíritu, entre las que se debate el alma humana (Darío 1995: 52):

Varo miraba al fondo de su alma. Quizá fuese por la primera vez, embriagado antes de un vino de primavera... Su juventud ha sido una fiesta de lirás y de rosas, y aun los mismos dioses han sido echados en olvido por el cuidado de sus cantos y de sus besos; ha sido infatigable sacrificador de tórtolas y su mano estuvo siempre cerca del ánfora. Sus versos florecían en su misma psique, perfumados con su íntima esencia, y su filosofía era un amable vergel epicúreo.

El jardín es símbolo de interioridad; simboliza el alma humana. El jardín es también el emblema de los epicúreos. En la concepción tergiversada del epicureísmo que parece tener Darío ese jardín es el de los *placeres risueños*. Se identifica con las rosas y el vino del banquete. Las rosas remiten a la diosa Venus y Varo ha sido un *sacrificador de tórtolas* en honor de dicha diosa. El banquete es también el ámbito de la poesía sensual, vagamente melancólica, de la tradición anacreóntica y horaciana. El ánfora es símbolo por excelencia de la poesía parnasiana y esteticista; es, por otra parte, un símbolo del alma, de donde emergen los versos perfumados en su misma esencia. Estamos en el reino de la estética pura.

El alma del poeta es la psique de los griegos, la dulce mariposa ideal (Darío 1995: 54):

¡Ah!, él había, ciertamente, pensado algunas veces en su cristalina mariposa interior, y la había soñado revolando en un jardín en que mecía auras exquisitas el follaje de los plátanos platónicos... Luego, algún pájaro estoico salía de un oculto bosque y le cantaba su canción... La mariposa revolaba, la cristalina psique...

El jardín epicúreo se ha convertido ahora en el *locus amoenus* del Fedro platónico (*los plátanos platónicos*). Un jardín en el que, sin embargo, a veces canta un *pájaro estoico*, que anuncia la muerte. Psique, el alma mariposa, es un importante símbolo en la poesía de Darío. Aparece con frecuencia en su obra y un poema en especial le está dedicado, el titulado *Divina Psiquis* (Darío 1993: 284-5):

¡Divina Psiquis, dulce mariposa invisible  
que desde los abismos has venido a ser todo  
lo que en mi ser nervioso y en mi cuerpo sensible  
forma la chispa sacra de la estatua de lodo!

Te asomas por mis ojos a la luz de la tierra  
y prisionera vives en mí de extraño dueño;  
te reducen a esclava mis sentidos en guerra  
y apenas vagas libre por el jardín del sueño.

(...)

entre la catedral  
y las paganas ruinas  
repartes tus dos alas de cristal,  
tus dos alas divinas.

Y de la flor  
que el ruiseñor  
canta en su griego antiguo, de la rosa,  
vuelas, ¡oh Mariposa!,  
a posarte en un clavo de nuestro Señor.

La visión del alma que desarrolla aquí Darío se basa en la concepción triple de la naturaleza humana que el autor hereda del pitagorismo esotérico. El espíritu es la naturaleza inmortal del hombre, mientras que el cuerpo su parte mortal. El tercer elemento que los une es el alma. Según Schuré, el alma semeja, pues, a un cuerpo etéreo que el espíritu se teje y se construye a sí mismo. Sin ese cuerpo etéreo, el cuerpo material no podría ser animado, y sólo sería una masa inerte y sin vida.

El alma, Psiquis, se debate entonces entre sus dos compañeros. Así la vemos en varios pasajes de Schuré referentes a Pitágoras:

- Al igual que la humana Psiquis lucha entre el espíritu que la atrae y el cuerpo que la retiene, así la humanidad evoluciona entre el mundo natural y animal, donde ella sumerge sus raíces terrestres y el mundo divino de los puros espíritus, donde está su manantial celeste (Schuré II: 68).

- He aquí por qué la poesía griega (...) ha comparado el alma al insecto alado, tan pronto gusano como mariposa celeste. ¿Cuántas veces ha sido crisálida y cuántas mariposa? ¡Ella jamás lo sabrá, pero sí siente que tiene alas! (Schuré II: 80).

- Más el alma cautiva y atormentada se agita entre sus dos compañeros como entre la presión de una serpiente de mil repliegues y un genio invisible que la llama (Schuré II: 81).

El poema traza un círculo y la *divina Psiquis, dulce mariposa invisible* se transforma al final del poema en *Mariposa*. La mayúscula resulta significativa y el poema se hace proceso de descubrimiento. Prisionera en un cuerpo extraño, emblema en este sentido de la dualidad, la mariposa reparte sus dos alas entre mundos opuestos. De esta forma el término

mariposa adquiere connotaciones nuevas. La mariposa original, el alma atraída entre dos polos, se descubre como Mariposa en su dual voluptuosidad; dualidad resaltada formalmente por la alternancia de los versos.

Cuando Varo expone a Pablo la fijación de su pensamiento en el Amor y la Muerte, éste le contestará (Darío 1995: 56-7):

¡Carne!, ¡carne!, ¡carne! Al ir un día en mi caballo de combate, en un bosque sereno y saturado de fragancias, vi a vuestro dios Pan sentado en la raíz de un árbol gigantesco, sonando su flauta. De las fuentes cercanas salían las ninfas a escucharle. Y todo el bosque olía a macho cabrío. Tal es el perfume de la divinidad de pies hendidos, tal el aroma que se esparce de vuestro amor: ¡carne! Sois carnales; vuestros sexos os dominan. Sois los esclavos de las potencias del mal.

El comienzo de este pasaje recuerda otro poema de Darío (1993: 286): *¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla / -dijo Hugo-, ambrosía más bien, ¡oh maravilla!* Este poema constituye en *Los cisnes y otros poemas* una especie de contrapartida del poema sobre Psiquis; con él guarda estrecho parentesco tanto por el contenido como por la forma. A la Psiquis de cristal corresponde ahora la exaltación de la carne, la celeste arcilla. El motivo inicial proviene de un alejandrino de Hugo, de la *Leyenda de los siglos* (de *Le sacre de la femme*): *Chair de la femme! argile idéale! o merveille!* (Marasso 1934: 230). El contraste entre ambos poemas es similar al de los dos pasajes de la novela, pero frente a la sublimación de la carne en el poema, en la novela la carne tiene en la imprecación de Pablo carácter puramente negativo.

Junto a las rosas, el motivo del banquete se reitera a lo largo de la novela, contrastando con el ideal de la nueva religión. Nadie encarna el ambiente del banquete como el personaje de Acrino, el efebo, el joven enamorado de sí mismo, semejante a Eros. Sexualmente ambiguo, agita constantemente su cabellera (lo que era en la antigüedad un modo de ejercer tales jóvenes su atractivo) y sonrío ambiguamente a los comensales. Al cumplir con el rito de beber una copa por cada letra de la amada Acrino brinda por sí mismo (Darío 1995: 33): *- Yo soy Acrino, el enamorado de Acrino. Mi querida es Acrino. Acrino es la belleza. Acrino es hijo de Venus. Acrino es así un nuevo Narciso. La figura de Narciso es precisamente sugerida de forma indirecta cuando más adelante otro personaje pregunta: ¿Acrino ha despertado a Eco?* (Darío 1995: 35).

Después de brindar pide: *Rosas, rosas, rosas, rosas...* y llama a uno de los niños que portan las coronas para el banquete (Darío 1995: 34):

Acrino llamó al más bello, rubio como él, fino como un amor. Hizo como que iba a besarle; el niño dio un grito.

En un hombro se le vio una mancha roja: una rosa roja parecía en verdad, con todos sus pétalos, el cruel mordisco.

La fuente del placer es también la del dolor: *El mismo Lucrecio expresa otra gran verdad cuando afirma que de la fuente de todo placer surge la amargura* (Darío 1995: 20). Darío tenía buenas razones para conocer esta cita (Lucr., *De R.N.*, IV, 1133-4) que reitera a lo largo de su obra. Figuraba en la famosa crítica de Valera sobre *Azul...* y el poeta la recordará con frecuencia.

Las rosas y el vino del banquete pagano contrastan con la sangre del martirio (Darío 1995: 56):

- Os coronáis de flores, y apuráis el vino, dignos seguidores de los príncipes de este siglo. ¿Y Cristo? ¿Y el Señor Dios? ¿Y la maravilla de su palabra empurpurada con su martirio?

De este modo el banquete pagano, mundo del placer, universo de lo puramente estético, se opone por su carácter narcisista al ágape cristiano (Darío 1995: 58):

El cristianismo llamaba a los desheredados a un ágape fraternal bajo el amparo del Señor, cuyo espíritu se cernía sobre el universo, penetrando en todos los corazones...

Inmediatamente el autor trae a colación el nombre de Tiberio, que ha invitado a Varo. Y de nuevo aparece el tema del banquete corrupto. En la mente de Varo la sensibilidad hacia el placer se transforma en la conmiseración hacia los desgraciados (Darío 1995: 59):

Su corazón pagano, su corazón de poeta, era sensible a los dolores ajenos, y todo su epicureísmo de los primeros años se impregnaba hoy de una honda conmiseración para con los esclavos y los pobres.

Dentro del contraste entre paganismo y cristianismo las divinidades de la naturaleza, a la que tan afecta es la poesía de Darío, tienen un carácter ambivalente. Por una parte se asimilan a lo material, al igual que ocurre con las imágenes del agua reiteradas a lo largo del texto. De este modo el hombre de oro adquiere los rasgos de Fauno. Polión lo denomina así en la escena del reconocimiento y la descripción de su figura lo asocia a Pan (Darío 1995: 28-9):

En sus ojos fríos de ídolo, ojos metálicos, se notaba el epicantus de algunas razas asiáticas; la nariz, osada como una proa, se encorvaba sobre la boca sinuosa, entre las dos salientes y deslavazadas ágatas de los pómulos. Por la frente como tallada, huían hacia las sienas las cejas egipcias (...).

Por otra parte, las imágenes relacionadas con el agua encarnan la música de la naturaleza. También aquí, como en el resto de la obra de Darío, es frecuente la figura de la ninfa, encarnación de las aguas con su carácter de oráculo musical (Darío 1995: 35):

- En ese instante oyóse, al lado de la habitación en que se sentía caer el agua de la cañería, musicalmente, otra risa que no era la del agua diamantina y sonora: una risa comprimida que dejaba escapar sus gotas de cristal superando la música de la fuente (...). -¡Eh! -gritó Axio-, ¿qué ninfa tienes oculta en la gruta de la fuente?

- Del cortinaje de púrpura surgió una bella mujer, fresca y alegre como una Risa.

La risa de las ninfas está siempre en Darío en conexión con el agua. Las ninfas son la encarnación precisamente del agua:

- se dirigió a tomar agua a una pequeña fuente protegida por un simulacro de Pan. Pareció entonces que el agua, al caer, sonaba como una risa y que se manifestaba una expresión de burla en la máscara de bronce del dios tutelar.

(Darío 1995: 52)

También los personajes cristianos son asociados con tales divinidades. El marinero que conduce a Varo a escuchar la música de la procesión de doncellas y que lo introduce en el ambiente de los cristianos se llama significativamente *Nereo* y Nereo es en la mitología griega el nombre de una divinidad marina. La mujer amada por el hombre de oro es *blanca como una ninfa y rubia como una espiga* y huye más ligera que *Atalanta*. Más adelante la denomina *hamadriada* (Darío 1995: 26-7). La ninfa encarnación de lo ligero, del agua, se opone al hombre de oro, cuya pesadez lo asocia a lo mineral y terrestre. Es el alma que escapa de lo material. Incluso la aspereza de hablar de Pablo evoca en Varo *un blando rumor de abejas*, motivo asociado tradicionalmente (y frecuentemente en Darío) a la poesía. El tema de las sirenas sirve también para contraponer el encanto del paganismo y el del cristianismo: “¿*Qué cantaban las sirenas?*”. *Yo me imagino que cantarían dulces cantos de amor, más dulces que los que Pan hace brotar de los carrizos de su siringa* (Darío 1995: 48). Canto de sirenas que atrae como un imán hacia lo carnal y que contrasta con el canto sagrado de las doncellas que se oirá a continuación.

En la novela al cristianismo se opone la figura de los césares. César todopoderoso, apoteosis del mal, deificación de la materia, dueño y amo del imperio, es visto como la culminación de la cultura romana, antítesis de Cristo. *Los césares*, dice el narrador, *eran los verdaderos dioses*. El cristianismo, en cambio, es la religión consoladora de los desheredados (Darío 1995: 58):

El anunciaba la religión que consolaba a los oprimidos y a los tristes. No era sino el mensajero de una invasión de rayos consoladores (...). La moral pagana no había sido valla para contener el torrente de corrupción que caía desde lo alto del imperio, desde el trono de los césares.

No existe, pues, en la parte conservada de la novela la proyección simbólica que en *La fiesta de Roma* hace de la Roma pagana la prefiguración de la religión futura y de la futura espiritualidad. Por lo demás, puede entenderse que dicha proyección refleja en el relato simplemente el punto de vista de Varo, el poeta pagano, mientras que el personaje casi silencioso de Pablo representaría el punto de vista propiamente cristiano. Pero, sin duda, el conflicto y la perspectiva de Varo es el punto de vista más próximo al del propio Darío. En *La fiesta de Roma* frente a las efusiones líricas del poeta, el cristiano afirma simplemente -*Yo anuncio al Dios del triunfo venidero*, mientras Varo añade: - *¡Roma será inmortal!* Ambas cosas son en el fondo lo mismo.

## Notas

1. Baste recordar el estilo discursivo de las novelas de Huysmans como *À rebours* o *La cathédrale* en las que cada capítulo, centrado sobre un tema determinado, tiene una cierta independencia.
2. Prop., IV,1, 37-38 y 55-56:

*Nil patrium nisi nomen habet Romanus alumnus:  
sanguinis altricem non pudet esse lupam.*

*Optima nutricum nostris lupa Martia rebus,  
qualia creverunt moenia lacte tuo.*

3. En un pasaje del propio Darío en su estudio sobre Edgar Allan Poe se hace referencia a la estatua de la libertad del siguiente modo: *A tí, cuyas mamas de bronce alimentan un sinnúmero de almas y corazones (El modernismo: 89).*
4. La relación entre sexualidad y agricultura está igualmente presente en la descripción anterior de la infancia del poeta: *Antes de que el arado desflorase la negra tierra, antes de que de la espiga copiosa se recogiese la cosecha.* La oposición entre *las espigas de los surcos* y *las rosas de los jardines* en el pasaje citado añade una nueva ambivalencia simbólica, al contraponer el espacio abierto, roturado y fértil de la agricultura, al espacio ordenado del jardín, lo que relaciona también el motivo de la flor con el tema de la belleza.
5. En el pasaje referente a Apolo, retornan elementos que corresponden a los otros dioses. Apolo, el dios de lo elevado frente a la energía terrestre, es así *el Numen que anima y animará por siglos de siglos la romanamente, encenderá el corazón romano, y hará que el verbo latino, la sangre latina perpetúen su imperio, en una victoria inacabable (Darío 1991: 344).*
6. *Ces grands monceaux pierreux, ces vieux murs que tu vois,  
Furent premierement le cloz d'un lieu champêtre:  
Et ces braves palais, dont le temps s'est fait maistre,  
Cassines de pasteurs ont esté quelquefois.  
Lors prindrent les bergers les ornements des Roys,  
Et le dur laboureur de fer arma sa dextre:  
Puis l'annuel pouvoir le plus grand se vit estre,  
Et fut encor plus grand le pouvoir de six mois:  
Qui, fait perpétuel, crut en telle puissance,  
Que l'aigle Imperial de luy print sa naissance:  
Mais le Ciel, s'opposant à tel accroissement,  
Mist ce pouvoir es mains du successeur de Pierre,  
Qui sous nom de pasteur, fatal à ceste terre,  
Monstre que tout retourne à son commencement.*
7. La evocación del mítico pasado de la historia de Roma en conexión con el porvenir se encuentra también en otro pasaje del capítulo III de *El hombre de oro*: *A veces creía haber existido en los tiempos en que Evandro, al brillar el lucero de la mañana, congregaba a la orilla del Tíber su pueblo de árcades; a veces creía contemplar, rememorando un vago ensueño, un horizonte inmenso en cuyo fondo se divisaban fabulosas y monumentales arquitecturas; a veces, un país luminoso en donde se alzaban columnas mármóreas, blancos pórticos y purpurinos velariums a la orilla de un golfo sonoro y azul (Darío 1995: 53).*
8. La palmera simboliza, en la antigüedad, el sol, la victoria, la riqueza y la generación. Junta pues el simbolismo solar y el de la prosperidad. Para los griegos la palmera, por falsa etimología, estaba relacionada con el fénix y anunciaba longevidad y victoria. Para el cristianismo, por su relación con el Mesías, representa la resurrección (Fick: 336-338).
9. Cibele desempeña igualmente un papel en *El hombre de oro* como encarnación de la naturaleza (Darío 1995: 19):  
*Esas cercanas y risueñas colinas se me antojan en sus ondulaciones una sucesión de senos.  
- Es la fuerza de Cibele -dijo Varo...*

Más adelante reaparece el nombre de la diosa con la misma función (Darío 1995: 49-50): *del olivo vecino y de la viña virgen llegaba un vaho aromado y tibio, tal como si Cibele entreabriese su vestidura y dejase escapar el perfume de su prolífico seno.* En el soneto 6 de Du Bellay, la relación Roma-Cibele permite al poeta francés desarrollar el tema, grato a este autor, de la relación entre la fuerza de Roma y la energía generadora de la tierra. Dicho soneto constituye, por otra parte, una imitación de Virgilio,

*Eneida*, VI,781-87, donde también Roma es comparada con Cibeles. En el relato de Darío, Roma es llamada *la Buena Diosa*, lo que recuerda la figura de la *Bona Dea*, otra divinidad romana.

10. En el cuento *En la batalla de las flores*, Darío traza la historia del tema, refiriéndolo precisamente a Heine. La transformación en demonios que sufrieron las divinidades grecorromanas con el triunfo del cristianismo fue objeto del ensayo de Heine *Los dioses en el exilio*. En el relato sobre Júpiter incluido en él, aparece directamente el tema de las ruinas.
11. Se trata, por otra parte, de un tipo de descripción característica de R. Darío. En *En Chile* se encuentra, por ejemplo, el siguiente cuadro: *Y arriba el cielo con su inmensidad y con su fiesta de nubes, plumas de oro, alas de fuego, vellones de púrpura, fondos azules, flordelisados de ópalo, derramaba la magnificencia de su pompa, la soberbia de su grandeza augusta* (Darío 1991: 121-2). E. Neale-Silva (1967: 199) señala como uno de los rasgos de plasticidad en la obra de Darío el considerar la luz como elemento activo: Darío nos dirá que *La luz vibrante es himno*, y nos la presentará ya como incendio, celebrando una grande y santa nupcia, o trémula y desfalleciente a la hora crepuscular.
12. A. Marasso (1934: 341) recuerda precisamente a S. Agustín a propósito del pasaje citado del *Coloquio*.
13. El judío errante es, en unas versiones, Cartáphilo, portero de Pilatos, y en otras, Ashavero, un zapatero de Jerusalén.
14. El énfasis en lo pesado y carnal ritma cada una de las descripciones del personaje en el banquete: *El Hombre de Oro comía, sin decir una palabra*. Más tarde repite el narrador: *Comía el Hombre de Oro, silencioso*. Y después: *Tan solamente la llama del vino ponía su congestión en aquel rostro extraño* (Darío 1995: 28-9).
15. Según A. Marasso (1934: 102) la fuente de estos versos es un pasaje de *El primer Libro Pastoral* de Maurice du Plessys:

*Le geste d'Orpheus qui donnait l'âme aux pierres  
et muselait d'amour la mâchoire des loups.*

## Bibliografía

- Darío, Rubén. 1989. *El modernismo y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.
1991. *Cuentos completos*. Edición de E. Mejía Sánchez. 2ª reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica.
1993. *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*. Edición de E. Mejía Sánchez. 2ª reimpresión. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
1995. *El hombre de oro*. Madrid: Aguilar.
- Fick, Nicole. 1971. "Le symbolique végétale dans les *Métamorphoses* d'Apulée", *Latomus* 30, 328-44.
- Neale-Silva, Eduardo. 1967. "Rubén Darío y la plasticidad", *Atenea*. 415-416, 193-208.

- Marasso, Arturo. 1934. *Rubén Darío y su creación poética*. La Plata. Biblioteca Humanidades, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata.
- Schuré, Edouard. 1995. *Los grandes iniciados*. Tomos I y II. Madrid: Editorial América Ibérica.

