

El caracol y la sirena de Octavio Paz: una lectura «surrealista» de Rubén Darío

ALFONSO GARCÍA MORALES
Universidad de Sevilla

Los lectores de Octavio Paz saben muy bien que una de las líneas que atraviesa de principio a fin su extensa y variada obra es la reflexión sobre la modernidad, tanto sobre la modernidad literaria como sobre la modernidad histórica, así como las complejas relaciones entre ambas, entre lo que él mismo llamó, en un sentido amplio, «poesía e historia». Esta indagación no fue un ejercicio puramente teórico, sino una necesidad personal: una forma de entenderse, definirse y finalmente justificarse como intelectual y poeta en las circunstancias concretas del siglo XX. Paz fue consciente de que al historiar la poesía moderna, al identificar sus conflictos y hacer la crítica de sus representantes no hacía sino hablar de sí mismo, empeñado, según sus palabras, en «una exploración de mis orígenes y una tentativa de autodefinition indirecta»¹, en «la búsqueda —¿la invención?— de una tradición»². Recientemente Anthony Stanton ha profundizado en este aspecto fundamental de la obra poética y ensayística de Paz, en las múltiples formas en que éste inventó la tradición moderna, descubrió o creó a sus precursores y, concretamente, releyó o reescribió a Francisco de Quevedo y a Luis Cernuda³. Mi intención es estudiar de qué manera Octavio Paz volvió sobre el que sue-

¹ *Los hijos del limo, Obras completas. Edición del autor*, Vol. I (*La casa de la presencia. Poesía e historia*), México, Círculo de Lectores-FCE, 1994, pág. 358.

² O. Paz. «Algunos comentarios», A. Castañón et al. *Octavio Paz en sus «Obras Completas»*, México, CNCA-FCE, 1994, pág. 75.

³ *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, El Colegio de México-FCE, 1998.

le ser considerado el fundador de la modernidad poética hispánica: Rubén Darío, a quien dedicó en 1964 «El caracol y la sirena», un ensayo importante tanto dentro de su propia obra como de la bibliografía dariana, en el que me centraré.

Antes debo referirme a un articulito titulado «El corazón de la poesía», escrito por Octavio Paz en 1943, en el momento en que culmina y se cierra su conflictiva etapa juvenil. De hecho, aunque es un homenaje a Darío, «El corazón de la poesía» nació como consecuencia de las complejas polémicas de esos años, que trato de resumir brevemente. A mediados de 1941 se había publicado *Laurel*, la célebre *Antología de la poesía moderna en lengua española*, recopilada por Xavier Villaurrutia, con la colaboración de Paz y de los españoles exiliados Emilio Prados y Juan Gil-Albert⁴. La intención primera había sido realizar una antología amplia e integradora, que recogiese la tradición moderna de la poesía en español, tanto de Hispanoamérica como de España, y que reafirmase, en el momento gravísimo de la Segunda Guerra Mundial, la fe en la poesía frente a los desgarramientos de la historia. Pero por su propia naturaleza, por la carga polémica que contiene toda antología, y sobre todo por las extremas tensiones personales, estéticas y políticas que enfrentaban a los escritores concentrados en México, *Laurel* resultó una bomba y sus consecuencias inmediatas se dejaron sentir durante al menos los dos años siguientes. Octavio Paz, desde su temprana aparición en el mundo literario en 1931, se había esforzado por mantener un difícilísimo, precario equilibrio entre las distintas opciones teóricas que dividían a los escritores, entre los extremos del cosmopolitismo y el nacionalismo, la pureza y la revolución. *Laurel* y las circunstancias del momento le obligaron si no a definirse con claridad y simpleza, sí a decantarse en la práctica. De una parte lo llevaron a la caída en desgracia, al enfrentamiento y finalmente a la ruptura con su amigo y protector Pablo Neruda, entonces cónsul en México, que se negó a figurar en la antología. De otra lo empujaron a alinearse públicamente junto a Villaurrutia y los antiguos Contemporáneos, tan influyentes siempre sobre él,

⁴ Vid. *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*, pról. de Xavier Villaurrutia, México, Séneca, 1941. Sigo la 2ª ed., México, Trillas, 1986, que contiene el epílogo escrito por Paz en 1982 «*Laurel* y la poesía moderna», págs. 483-510. Vid. también G. Santonja. «Una antología conflictiva (Algunos incidentes)», *Al otro lado del mar. Bergamín y la editorial Séneca (México, 1939-1949)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997, págs. 167-194, y A. Stanton. «Tres antologías: la formulación del canon», *op cit.*, págs. 21-60.

y a sostener más combativamente ideas por las que estos habían luchado en minoría en México desde la década de los veinte: la afirmación de la universalidad de la cultura mexicana, que empezaba por el reconocimiento de su raíz hispánica, frente al nacionalismo postrevolucionario; la afirmación de la autonomía de la literatura, de su intrínseco valor moral, «revolucionario» en sí, frente a las opciones políticas partidistas⁵. Paralelamente —según insistiría Paz más tarde— se acentuó su desencanto del socialismo, al menos del socialismo burocrático soviético, lo que aún tardaría en manifestarse. Las disensiones políticas y personales pusieron fin a la revista literaria *Taller*, que él dirigía; poco después dejó su colaboración en el diario de izquierda *El Popular* por otra en el más independiente *Novedades*; y en 1943 contribuyó, junto a Villaurrutia, a fundar *El Hijo Pródigo*, una revista abierta a Europa y defensora de la imaginación frente a las exigencias de la política inmediata. Los ataques de los entonces poderosos partidarios de un arte nacionalista e ideológico contribuyeron a que arraigase en Paz una conciencia de disidencia, una íntima identificación con la imagen del intelectual moderno como disidente, que lo acompañó siempre.

En agosto de 1943 Neruda se despidió de México con una crítica a la «absoluta desorientación y falta de moral civil» de sus poetas, que el grupo de *El Hijo Pródigo* no podía dejar pasar por alto. Paz le replicó desde *Letras de México* en su «Respuesta a un cónsul»; inmediatamente después publicó en *Novedades* dos artículos: «Espejo del alma» y el citado «El corazón de la poesía», en los que retomaba el origen de la polémica. «Releer *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española* puede parecer en estos tiempos tarea vana, cuando no pecado contra las consignas de ciertos sultanes de la poesía», empieza el primero, en clara alusión a Neruda⁶. Paz reafirma el

⁵ Sigo las ideas expuestas por Rosa García Gutiérrez tanto en su tesis *Contemporáneos: la otra novela de la Revolución Mexicana*, Huelva, Publicaciones de la Universidad (en prensa), como en la Ponencia «Octavio Paz y los Contemporáneos (1931-1943). Una revisión», presentada en «Octavio Paz. La cultura hispánica en el fin de siglo. Homenaje a Giuseppe Bellini y Luis Sáinz de Medrano», Universidad Complutense de Madrid, 20-23 de abril 1999. Resultan también imprescindibles, además de los ensayos retrospectivos del propio Paz sobre su etapa mexicana de formación, como el ya citado sobre *Laurel* y el que dedica a *Taller*, la introducción de E. M. Santí a O. Paz. *Primeras letras*, Barcelona, Seix Barral, 1988, 15-59, y A. Stanton. «La prehistoria estética de Octavio Paz: los escritos en prosa (1931-1943)», *Literatura mexicana*, Vol. II, n° 1, 1991, págs. 23-55.

⁶ «Espejo del alma» (*Novedades*, 23 de agosto 1943), en *Primeras letras*, ed. cit., pág. 349.

propósito inicial de los compiladores: «mostrar la comunidad de la palabra poética de América y España»; hacer ver la poesía moderna en lengua española como un ser vivo «que posee, por encima de la diversidad de los acentos y del antagonismo de los individuos o de las tendencias, un tono propio, una fisonomía y un corazón»; revelar que la modernidad, de acuerdo a la forma no rupturista en que los Contemporáneos la entendieron, vive tanto de «aventura» como de «tradición»⁷. Los verdaderos escritores modernos rompen con lo superficial de la tradición, para continuar sus líneas más constantes y profundas; saben —dice, citando a Darío sin nombrarlo— «escuchar el latido de su corazón —“siento en roca, aceite y vino, yo, mi antigüedad”»⁸. Con lo que adelanta la metáfora que da título al artículo siguiente. «El corazón de la poesía» comienza con una explicación y defensa, una nueva explicación y defensa del cosmopolitismo de Darío: «La poesía moderna principia con un nombre: Rubén Darío. En su tiempo se juzgó extranjera su obra. Los españoles le reprochaban su «afrancesamiento»; los americanos, su europeísmo»⁹. Al contrario de tantos defensores de Darío, Paz no trata de contrarrestar tales argumentos subrayando los elementos españoles o americanistas de su obra, sino que reafirma el valor de este europeísmo basándose en ideas puestas en circulación por los Contemporáneos y muy concretamente por Jorge Cuesta en ensayos como «El clasicismo mexicano» (1934). Los casticistas no comprendieron que «la función del modernismo americano consistió en recordarle a España su perdida universalidad»¹⁰; «los críticos americanos de Darío, por su parte, parecían ignorar que nuestro continente es una creación de Europa en un sentido literal»¹¹. América es una invención del Renacimiento, nace en un momento universal de España, de ahí que la mejor tradición americana —piensa Cuesta, piensa Paz— se identifique con el espíritu europeo o moderno, hecho de avidez y de insatisfacción, de instinto crítico¹². La defensa de Darío concluye así con una autodefensa explícita: «Éste es el sentido de nuestro «europeísmo» y éste es el sentido del de

⁷ *Ibid.*, págs. 349-351.

⁸ *Ibid.*, pág. 349. La cita pertenece al poema «¡Eheu!», de *El canto errante* (1907), seleccionado en *Laurel*. A lo largo del artículo hay tácticas pero claras alusiones a otros poemas de Darío incluidos en la antología.

⁹ «El corazón de la poesía» (*Novedades*, 30 de agosto 1943), *ibid.*, pág. 352.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, pág. 353.

¹² Vid. R. García Gutiérrez, «*Ulises vs. Martín Fierro* (Notas sobre el hispanismo literario de los *Contemporáneos*)», *Literatura Mexicana*, Vol. VII, n° 2, 1996, págs. 438-440.

Rubén Darío»¹³; con lo que Paz se apropia de su prestigiosa figura con fines polémicos —una vez más un clásico es utilizado como arma arrojadiza—, y hace frente común con los Contemporáneos. La segunda parte del artículo es una caracterización de Darío. No sólo como escritor moderno y en ciertos sentidos vigente, ya que —como dijo Villaurrutia en el prólogo a la antología— su propio espíritu europeo o crítico lo llevó más allá del modernismo de escuela: «El poeta de *Cantos de vida y esperanza* no sólo es el inventor del modernismo sino, por encima de todo, el padre de la poesía moderna en español. Su poesía es como un corazón que alimenta con su sangre a todos los poetas que le suceden en el tiempo»¹⁴. También como un escritor cuya imaginación aparece regida por el mar y cuyo corazón es, nueva metáfora, una caracola:

Todos viven en él. Su corazón los concentra y su palabra los empuja. Unos son piedra, otros el cielo, el viento, el fuego; él es el mar. Su corazón es una caracola y en ella, junto al latido de su corazón, oímos el flujo y reflujo infinitos del mar, el latido inagotable de las aguas primeras, origen de la vida. Esa caracola es un testimonio de nuestro nacimiento y en ella están inscritos los signos de nuestro destino¹⁵.

Son palabras en las que resuena el verso final del poema «Caracol» de Darío: «(El caracol la forma tiene de un corazón)»; las ideas de Gaston Bachelard sobre la imaginación de la materia que precisamente entonces estaban dándose a conocer y que siempre atrajeron a Paz; pero sobre todo, la caricatura lírica sobre el Darío marino que Juan Ramón Jiménez había publicado en 1940 en *Letras de México* y que acababa de aparecer al frente del libro *Espanoles de tres mundos*: «Siempre fue para mí mucho más ente de mar que de tierra (...) Sin duda su instrumento sonoro favorito era el caracol. Su poesía ¿no es una cantata de caracol y lira?»¹⁶. De esta manera «El cora-

¹³ «El corazón de la poesía», ed. cit., pág. 353.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, pág. 354.

¹⁶ «Rubén Darío», publicado en *Letras de México*, n° 16, 15 de abril 1940, págs. 1-2, fue incluido en *Espanoles de tres mundos. Viejo Mundo, Nuevo Mundo, Otro Mundo*, Buenos Aires, Losada, 1942; así como en la reconstrucción del proyecto de Juan Ramón, por la que cito: *Mi Rubén Darío (1900-1956)*, ed. A. Sánchez Romeralo, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 1990, pág. 43. Curiosamente «Caracol», de *Cantos de vida y esperanza*, no figura en *Laurel*. Vid. también G. Bachelard. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.

zón de la poesía», aunque nacido en circunstancias muy concretas, planteaba ya dos aspectos: la apropiación personal e interesada de Darío y su interpretación a partir de la imagen de la caracola, sobre los que Octavio Paz volvió al cabo de veinte años, desarrollándolos y dándoles un sentido nuevo y más profundo en «El caracol y la sirena».

Este fue un tiempo intensísimo en la biografía intelectual de Paz, del que sólo me interesa recordar, por su radical importancia y para entender lo que sigue, su aceptación y asimilación personal del surrealismo, que se convirtió en el centro, al menos en uno de los centros, que le ayudaron a definir su visión del mundo y su poética, así como su idea de la tradición literaria moderna. Después de su salida de México y su experiencia en los Estados Unidos (1944-45), durante su estancia en París (1945-1951), superadas ya las resistencias o precauciones ideológicas que lo habían mantenido inicialmente alejado del surrealismo, Paz conoció a André Breton. Su incorporación tardía al movimiento, su propia formación en la poesía moderna hispánica (Contemporáneos y Generación del 27 especialmente), así como su conocimiento del *modernism* angloamericano (Ezra Pound y sobre todo T. S. Eliot), hicieron que Paz asimilase el surrealismo más como ética que como estética, menos como un estilo que como una actitud general del espíritu humano y una vía de salida de la crisis de la modernidad¹⁷. Hay que subrayar, además, que el Breton que él conoció y por el que se sintió especialmente fascinado fue el autor de *Arcane 17* (1947), que de manera cada vez más decidida exploraba la vinculación del surrealismo no sólo con la corriente de los románticos visionarios y sus sucesores malditos, sino con la antigua tradición oculta; el Breton postrero, que tras el derrumbe de sus ilusiones políticas revolucionarias y en medio del infierno frío de la posguerra, siguió afirmando el carácter disidente, marginal, siempre herético del surrealismo, pero también vio llegar la hora de la dispersión y el ocultamiento, la continuidad silenciosa y secreta de su movimiento. Intuiciones de las que, creo, Octavio Paz partió para modelar sus ideas sobre las relaciones entre la tradición moderna y la tradición oculta, así como su concepción de la postvanguardia

¹⁷ Además de los propios ensayos de Paz sobre el surrealismo, reunidos ahora en el Tomo II de sus *Obras completas*, y entre la extensa bibliografía sobre el tema, vid. especialmente J. Wilson. *Octavio Paz: A Study of his Poetics*, Cambridge, Cambridge UP, 1979 y *Octavio Paz*, Boston, Twayne, 1986, págs. 27-73. Para la «recepción distorsionada» del surrealismo que, por razones fundamentalmente ideológicas, experimentó el Paz juvenil y otros escritores hispanoamericanos, vid. E. M. Santí, *op cit.*, pág. 46.

como una vanguardia *otra*, desengañada, dispersa y secreta, más interesada en explorar que en inventar.

Estos veinte años fueron también un tiempo de desarrollo de los estudios sobre Darío y el modernismo, algunos de los cuales Paz —sin afán de especialista— no pudo dejar de conocer. Menciono como ejemplos los tres únicos libros citados en «El caracol y la sirena», todos ellos publicados por el Fondo de Cultura Económica en torno a los años en que Paz regresó a México y fue becario en el Colegio de México (1953-1958): la edición de la *Poesía de Rubén Darío* realizada por el poeta nicaragüense e investigador del Colegio, Ernesto Mejía Sánchez, con prólogo de Enrique Anderson Imbert, de 1952; la *Breve historia del modernismo* que Max Henríquez Ureña publicó en 1954; y la *Historia de la literatura hispanoamericana*, del mismo Anderson Imbert, del 61. Además, aunque las discusiones sobre el tema se limitaban ya prácticamente al ámbito académico, ocasionalmente intervenían en ellas creadores interesados en definirse frente a la tradición. Así, en 1960 Luis Cernuda reavivó la polémica desde su exilio mexicano, al negar rotundamente a Darío como un clásico vigente, fundamentalmente por considerarlo heredero de la poesía francesa, o de lo peor de la poesía francesa (el romanticismo más externo, el parnasianismo, nunca el simbolismo), de influencia nefasta para la española y opuesta a la anglogermánica, cuyo romanticismo él identificaba como el arranque de la poesía auténticamente moderna¹⁸. La reflexión en torno a la labor del fundador Darío se iba animando a medida que se acercaba el centenario de su nacimiento en 1967 y que la literatura hispanoamericana iba alcanzando su mayor reconocimiento internacional. En este sentido es indudable la oportunidad de «El caracol y la sirena», firmado en Delhi en octubre de 1964 y publicado al mes siguien-

¹⁸ Los textos fundamentales de la polémica aparecen reunidos en C. M. Bowra, A. Torres Rioseco, L. Cernuda y E. Mejía Sánchez. *Rubén Darío en Oxford*, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 1966; aunque el ensayo de Cernuda sólo cobra verdadero sentido situándolo dentro de su obra crítica global. Conviene también saber que el poeta y crítico dariano Ernesto Mejía Sánchez no publicó su respuesta a Cernuda hasta después de la muerte de éste en 1963, para no enturbiar su amistad. Para una discusión reciente sobre la vigencia de Darío como modelo poético y su consideración entre poetas posteriores del mundo hispánico, vid. N. Binns. «Entre la historia literaria y la poesía: vigencia y anacronismo de Rubén Darío», en A. García Morales (ed.). *Rubén Darío. Estudios en el Centenario de «Los raros» y «Prosas profanas»*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1998, págs. 217-239.

te en *Revista de la Universidad* de México, y que constituye una síntesis y una aportación personal, reelaboración crítica de lecturas darianas anteriores —incluyendo tácitamente la del recién fallecido Cernuda—, y apertura de nuevos caminos.

Puede que no sea inútil recordar, en el momento de abordar el ensayo, su carácter intrínsecamente literario, el hecho de que en él las ideas se expresan u originan a partir del ritmo, de un ritmo global en el que concurren una estructura rígorosa y digresiva a la vez; una prosa variada, en la que sin embargo predomina la frase breve y epigramática (una de las razones de que sea tan citable); y una serie de imágenes que, desde el mismo título, van haciendo concreto lo abstracto y atraen al lector por su capacidad de sugerencia. Para usar palabras características de Paz, este ensayo oscila entre el pensamiento discursivo y el antidiscursivo, está dictado también por esa «otra coherencia», la analógica, llena de resonancias mágicas y esencialmente rítmica. Y como el propio caracol, es en sí un microcosmos que resume múltiples aspectos de la obra total del autor.

El ensayo consta de dos partes independientes, aunque complementarias: la primera está dedicada al modernismo hispanoamericano en general; la segunda, a Rubén Darío. Es fácil observar que lo que interesa a Paz es explicar el modernismo como parte de la modernidad y a Darío como escritor moderno; pero no sólo eso, lo que le interesa más concretamente es explicarlos dentro de lo que considera la «verdadera» tradición moderna, que empieza en el romanticismo y culmina en el surrealismo. Sobre la primera parte sólo diré que es una exposición sintética, una verdadera versión en miniatura de sus ideas básicas sobre la modernidad poética, tal como se venían gestando desde sus primeros años y se habían adelantado en partes de la primera edición de *El arco y la lira* (1956) o en ensayos de *Las peras del olmo* (1957); pero también tal como se desarrollarán posteriormente, en la segunda edición de *El arco y la lira* (1967) y sobre todo, de forma más profunda y relativamente sistemática, en *Los hijos del limo* (1974). Entre otras cosas, esta primera parte de «El caracol y la sirena» contiene ya el esquema narrativo tripartito a partir del cual Paz ordena siempre la historia de la poesía moderna: nacimiento en el romanticismo, metamorfosis hecha de prolongación y transgresión, lo que más tarde llamará «metáfora», en el fin de siglo, culminación en las vanguardias. También la aplicación de este esquema a la peculiar evolución del mundo hispánico, donde los conflictos y las expresiones de la modernidad no se dan hasta el segundo momento. «El romanticismo en lengua castellana fue una

escuela de rebeldía y declamación, no una visión»¹⁹. A diferencia del romanticismo alemán e inglés, «el verdadero» según Paz, el hispánico no supo o no pudo concebir la poesía como el nuevo principio sagrado capaz de rivalizar con el espíritu crítico moderno y de sustituir a los antiguos principios religiosos. Falta en él «la conciencia del ser dividido y la aspiración hacia la unidad» (139), esto es, falta la contradicción que subyace en toda la poesía moderna y que Paz trató de formular de diferentes maneras: «oscilación entre poesía de soledad y poesía de comunión», según la expresión de su conocida conferencia juvenil; «diálogo entre ironía y analogía», de acuerdo a la terminología más empleada en sus libros de madurez. Hasta el modernismo los escritores hispánicos no empiezan a sentir verdaderamente la experiencia moderna del «vacío», de la «ausencia», del «tiempo desencarnado», origen de sus nostalgias y búsquedas diversas, que pueden resumirse en su «nostalgia de la verdadera presencia» o, de acuerdo a una expresión de procedencia surrealista, en «la búsqueda del origen», del «verdadero principio». Además, Paz enlaza la estética modernista con sus motivaciones espirituales; la vuelta al ritmo de los modernistas con su redescubrimiento de la analogía, la más antigua visión religiosa: «El modernismo —sentencia brillantemente— se inicia como una estética del ritmo y desemboca en una visión rítmica del universo» (148). Y termina: el modernismo no sólo fue el acceso de la poesía hispanoamericana a la independencia («la primera aparición de la sensibilidad americana en el ámbito de la literatura hispánica») y en general de la poesía hispánica a la modernidad («recreó los lazos entre la tradición española y el espíritu moderno»); esto ya había sido suficientemente probado por una parte importante de la crítica anterior, para él hay algo más:

el movimiento de los poetas hispanoamericanos está impregnado de una idea extraña a la tradición castellana: la poesía es una revelación distinta a la religiosa. Ella es la revelación original, el verdadero *principio*. No dice otra cosa la poesía moderna, desde el romanticismo hasta el surrealismo. En esta visión del mundo reside no sólo la originalidad del modernismo sino su modernidad (148).

¹⁹ «El caracol y la sirena: Rubén Darío», *Obras completas. Edición del autor*, Vol. III (*Fundación y disidencia. Dominio hispánico*), ed. cit., pág. 139. En adelante las citas del ensayo se harán entre paréntesis en el texto.

La segunda parte, dedicada ya específicamente a Rubén Darío, comienza por una presentación de su carácter literario y personal. Darío aparece como un cruce entre poetas representativos y contrarios, auténticos mitos de la modernidad, tanto de la tradición angloamericana como de la francesa: entre el Edgar A. Poe ultraterrestre y desdeñoso del mundo americano y el panteísta y épico Walt Whitman, o —como dijo el propio Darío («con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo»²⁰)— entre el elocuente y profético Víctor Hugo y decadente Paul Verlaine. Como un cruce entre las diversas tendencias del momento: «Nacida en pleno fin de siglo, su obra es la de un romántico que fuese también un parnasiano y un simbolista. Un parnasiano: nostalgia de la escultura; un simbolista: presciencia de la analogía» (150). Y en fin, como un fruto del mestizaje racial y cultural: un híbrido, un ídolo raro, un monstruo. «¿No son monstruosas la hermosura moderna y la más antigua?» se pregunta entonces Paz (150), haciéndose eco de la paradoja planteada por el propio Darío, quien se definió como «muy moderno y muy antiguo»²¹; y retomando la idea de Baudelaire sobre la modernidad como la *otra* cara de la belleza, como una tradición diferente a la grecolatina, a la tradición central de Occidente, una idea que Paz desarrolló en *Los hijos del limo*, cuando habló de la modernidad como tradición heterogénea y plural, de la novedad de lo muy antiguo y de la persistente corriente arcaizante del arte moderno.

Tras la presentación sigue un resumen biográfico y crítico de la evolución, etapas y libros fundamentales de Darío. La imagen del poeta como síntesis de tradiciones diversas se completa con la del poeta como viajero y, en menor medida, como «traductor»; todos ellos, a su vez, rasgos del prototipo de poeta moderno hispanoamericano que va a volver a ser encarnado por Vicente Huidobro en la vanguardia y por el propio Paz en la postvanguardia. En realidad es una imagen esencialmente idéntica a la que Darío, fundador también en esto, forjó de sí mismo a lo largo de su obra, sobre todo en sus poemas y prosas autobiográficas finales, y que han heredado gran parte de sus críticos, a los que Paz sigue a través de Anderson Imbert. Pero esto es tan sólo el punto de partida. Ya dije que Paz no se limita a presentarlo como escritor simplemente moderno. Lo específicamente nuevo y arriesgado de su ensayo no está aquí, sino en la lectura que, con todas las cautelas que caben

²⁰ «Yo soy aquel...», en *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, ed. cit., pág. 248.

²¹ *Ibid.*

entre dos comillas, me atrevo a llamar «surrealista» de la poesía dariana. Paz no podía, claro, descubrir a Darío, pero sí redescubrirlo; volver con nuevos ojos sobre el Darío modernista institucionalizado para terminar viendo y mostrando *otro* Darío, que a lo largo del ensayo es calificado como el «verdadero», el «mejor y menos conocido», el «secreto y oculto», encarnación de su idea del mejor y menos conocido modernismo, de la verdadera tradición moderna y de la tradición oculta: un Darío visionario, en la tradición de ciertos románticos y simbolistas con los que continuamente va a compararlo y, en último extremo, aunque esto nunca lo dice explícitamente, antecedente del surrealismo y de él mismo. Se trata de una lectura parcial, que deja de lado una buena parte de la obra del escritor: no sólo su prehistoria, que cae dentro del romanticismo hispánico o superficial; también lo esteticista y preciosista, exotista y culturalista del modernismo. Paz se siente más interesado por la visión modernista que por el estilo, y privilegia decididamente otra parte: la analogía (*el caracol*) y el erotismo (*la sirena*), dos aspectos sobre cuya profunda relación él fue plenamente consciente a partir de su iniciación surrealista. Algo —se encarga de subrayar en varias ocasiones— descuidado por la crítica tradicional o académica. Para ello se apoya en ciertos, unos pocos poemas concretos en los que, además, encuentra, pese a las distancias, y yo diría: casi con sorpresa, puntos de encuentro con su propio mundo literario. En la primera parte del ensayo había introducido una primera valoración general algo ambigua, al menos reticente:

El lugar de Darío es central, inclusive si se cree, como yo creo, que es el menos actual de los grandes modernistas. No es una influencia viva sino un término de referencia: un punto de partida o llegada, un límite que hay que alcanzar o traspasar. Ser o no ser como él: de ambas maneras Darío está presente en el espíritu de los poetas contemporáneos. Es el fundador (138).

En la segunda parte vamos a ir viendo desplegarse un ejercicio de relectura que es tanto un redescubrimiento como un reconocimiento, y en último extremo una invención, pues como ya había dicho Paz en *El arco y la lira*:

la experiencia del poema —su recreación a través de la lectura o la recitación también ostenta una desconcertante pluralidad y heterogeneidad. Casi siempre la lectura se presenta como la revelación de

algo ajeno a la poesía propiamente dicha (...) Cada lector busca algo en el poema. Y no es insólito que lo encuentre: ya lo llevaba dentro²².

La valoración y la elección que Paz realiza sobre *Azul...*, el libro que marca el comienzo oficial del modernismo, no ofrece dudas: «En su tiempo *Azul...* fue un libro profético: hoy es una reliquia histórica. Pero hay algo más: un poema que es, para mí, el primero que sea realmente una creación, una obra. Se llama *Venus*» (151). No es extraño que salve este poema —un soneto con versos de 17 sílabas, que recrea la tradición romántica del nocturno—, incluso que lo sitúe como la piedra inicial de la poesía «verdadera» de Darío. Su hermosura e importancia ha sido destacada por muchos poetas y críticos. Cabe apuntar que Juan Ramón Jiménez lo reconoció como una de las fuentes de su escritura, y que fue el primer poema de Darío, y el único de *Azul...*, recogido por Gerardo Diego en la edición de 1934 de su famosa *Antología*²³. Paz no sólo apreció su extraño ritmo, la sensualidad de sus frases y el brillo de sus palabras; también lo vio como una creación que trasciende el lenguaje de época, como la primera expresión dariana de la analogía o correspondencia entre naturaleza, mujer y poesía. «Venus» es el astro, la diosa y la musa.

Cada una de sus estrofas es sinuosa y fluida como un agua que busca su camino en la «profunda extensión» (porque la noche no es alta sino honda). Poema negro y blanco, espacio palpitante en cuyo centro se abre la gran flor sexual, «como inscrustado en ébano un dorado y divino jazmín». El verso final es uno de los más punzantes de nuestra poesía: «Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar» (151-152).

No deja de ser curioso, hasta irónico, que Jason Wilson, uno de los mejores estudiosos del surrealismo de Paz, al comentar el poema de éste «Hermosura que vuelve» (*Semillas para un himno*, 1954), y después de señalar la huella segura de André Breton, indique que en su verso final, «Nada más fulges, engastada en la noche», parece haber ecos del verso de

²² *El arco y la lira, Obras completas*, Vol. I. ed. cit., pág. 50.

²³ Vid. J. R. Jiménez, *op. cit.*, pág. 248, y G. Diego. *Antología. Poesía española contemporánea*, ed. A. Soria Olmedo, Madrid, Taurus, 1991, pág. 93.

Cernuda en *Los placeres prohibidos*: «su fulgor puede destruir vuestro mundo», y del citado «como inscrustado en ébano un dorado y divino jazmín»²⁴. Cabe, además, recordar que el planeta Venus es un símbolo clave en *Piedra de sol* (1957), el poema síntesis de Paz; y es, en fin, otro nombre de Lucifer, del triángulo incandescente —el de la libertad, el amor y la poesía—, de la estrella de tres puntas o emblema de la rebelión surrealista inscrito por Breton en *Arcane 17*.

En cuanto a la serie de retratos literarios de época realizados por Darío en *Los raros*, es significativo lo que llama la atención de Paz: «En ciertos casos es asombroso el instinto de Darío: fue el primero que se ocupó, fuera de Francia, de Lautréamont. (En la misma Francia, si no recuerdo mal, sólo Leon Bloy y Rémy de Gourmont habían escrito antes sobre Ducasse. Sospecho, además, que el primer escritor de lengua castellana que alude a Sade, en un soneto dedicado a Valle-Inclán)» (141). Lautréamont y Sade, dos de los grandes malditos, antecedentes de los surrealistas. Paz no dice que la posición de Darío ante Lautréamont (a quien posiblemente no había leído aún directamente), y en general ante los aspectos más arriesgados del decadentismo, fue bastante ambigua: atracción, pero también distancia²⁵. En cuanto a lo de Sade, tan importante en su propia obra, es en la de Darío, efectivamente, epistémico. Y es que en realidad Paz habla también aquí de las preferencias de Darío a través de sus propias preferencias.

Pero donde su sorpresa es sin duda mayor es ante *Prosas profanas*, el libro central del modernismo en su momento de apogeo. Un libro de época, atacado como modelo por algunos vanguardistas de la primera hora, que ciertamente «a veces recuerda una tienda de anticuario» y que, sin embargo, «sigue siendo un libro joven», sobre el que «nuestro juicio es diferente al de

²⁴ Vid. J. Wilson. *Octavio Paz. A Study...*, pág. 82.

²⁵ Paz vuelve a insistir en el papel de Darío como descubridor hispánico de Lautréamont en el capítulo «Verso y prosa», de la segunda edición de *El arco y la lira, Obras completas*, Vol. I, ed. cit., págs. 109-110. En este sentido Darío se habría adelantado a su propia labor, cuando desde la dirección de *El Hijo Pródigo* promovió la publicación de la primera traducción al español de *Poesías. Prefacio de un libro futuro* de Isidoro Ducasse, Conde de Lautréamont, por José Ferrel (vid. *El Hijo Pródigo*, nº 6, 15 de septiembre 1943, págs. 511-525, en *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*, México, FCE, 1983). Sobre el posible conocimiento indirecto —a través de Leon Bloy— que tenía Darío de Lautréamont en el momento de escribir *Los raros*, vid. P. González Rodas. «Rubén Darío y el Conde de Lautréamont», *Revista Iberoamericana*, abril-junio 1977, págs. 375-389, y J. E. Arellano. *Los raros. Una lectura integral*, Managua, Instituto Nicaragüense de Cultura, 1996, págs. 149-153.

la generación anterior» (154) y del que hace un estudio que tiene mucho de defensa:

Critican su artificio y afectación: ¿se ha reparado en el tono a un tiempo exquisito y directo de la frase, sabia mezcla de erudición y conversación? La poesía española tenía los músculos envarados a fuerza de solemnidad y patetismo; con Rubén el idioma se echa a andar. Su verso fue el preludio del verso contemporáneo, directo y hablado. Se acerca la hora de leer con otros ojos este libro admirable y vano. Admirable porque no hay poema que contenga por lo menos una línea impecable o turbadora, vibración fatal de la poesía verdadera: música de este mundo, música de otros mundos, siempre familiar y siempre extraña. Vano porque la manera colinda con el amaneramiento y la habilidad vence a la inspiración (155).

Paz deja a un lado lo que considera vano, anticuado: ni una sola palabra sobre «Divagación», «Sonatina» o «El reino interior», sobre lo versallesco, lo exotista o los conflictos del alma entre cristianismo y paganismo. Y se centra en dos poemas: en el admirable «Coloquio de los centauros» y sobre todo en el aún joven «Yo persigo una forma». Del primero dice tan solo: «En el espléndido *Coloquio de los centauros* la sensualidad se transforma en reflexión apasionada» (156). Aunque tuvo que leerlo a fondo, los propósitos y límites de su ensayo le impedirían emprender un análisis de este ambicioso y complejo poema: de su estructura extensa y circular, de su simbología y sobre todo del esoterismo; temas todos de su interés y que abordarían críticos posteriores alertados por sus palabras. (Aprovecho para llamar la atención, al pasar, sobre un detalle mínimo: el poema erótico de Paz, «Cuerpo a la vista», también de *Semillas para un himno*, contiene un verso —«siempre hay abejas en tu pelo»—, que puede parecer inspirado en un alejandrino del «Coloquio», cuando Reto le dice a Quirón: «aún presas en las crines tienes abejas griegas»²⁶). Paz sí se detiene en el famoso soneto final de la segunda edición de *Prosas profanas*: «Yo persigo una forma», en realidad una nueva y más

²⁶ R. Darío. «El Coloquio de los Centauros», *Prosas profanas*, ed. cit., pág. 203. El verso de Paz había sido elogiado por J. Cortázar («Octavio Paz: *Libertad bajo palabra*», en A. Roggiano, ed. *Octavio Paz*, Madrid, Fundamentos, 1979, pág. 109) y comentado por J. Wilson como «a stunning line (...) that fuses golden hair with honey, bees, sticky sweetness, movement, and even danger. This cosmic woman's sexuality focuses the poet's cascade of analogies» (*Octavio Paz*, ed. cit., págs. 43-44).

madura versión de «Venus», al que considera «el más hermoso del libro», «resumen de su estética y una profecía del rumbo futuro de su poesía», en el que «los temas del Coloquio de los Centauros y otras composiciones afines adquieren una densidad extraordinaria» (156). Sin duda vio en él un poema iniciático, sobre el camino místico, erótico y poético tantas veces presentes en su propia obra. Y no se limitó, como habían hecho críticos anteriores, a señalar la oscilación, característica de Darío, entre la exaltación que plantean los cuartetos y la duda en que desembocan los tercetos; la interpretó como una expresión de la búsqueda de la verdadera presencia y de la conciencia de su imposibilidad, de la oscilación entre analogía e ironía. Además, al comentar los cuartetos («Adornan verdes palmas el blanco peristilo; / los astros me han predicho la visión de la diosa...»), fue el primero en señalar una fuente concreta: «Reconnais-tu le Temple au péristyle immense...», los versos de «Délfica», uno de los sonetos de «Quimeras» de Gérard de Nerval. Él había descubierto joven la significación de este poeta, seguramente a través del libro de Albert Béguin *L'âme romantique et le rêve: Essai sur le Romantisme allemand et la Poésie française* (1939); y de Xavier Villaurrutia, quien en 1942, en un precioso prólogo a su traducción de *Aurelia*, apuntaba ya la conexión: el «sol negro» de Nerval era lo que Darío llamaba la «luz negra». Desde entonces, más aún tras la experiencia surrealista, lo vio como uno de los románticos que señalaron la verdadera (la mejor) tradición de la poesía moderna²⁷. «¡Cuánto me hubiera gustado escribir algo sobre Nerval!», se lamentaba casi al final de su vida, al reunir sus *Obras Completas*²⁸. Sin embargo Nerval fue siempre para él una referencia, una estrella fija, que apa-

²⁷ Su maestro Xavier Villaurrutia, que recoge, entre otras, las opiniones de Breton y Béguin, ya considera a Nerval como el inaugurador de «la verdadera y única corriente del verdadero y único romanticismo», y señala: «Nerval es un poeta de influencia misteriosa y secreta, de posteridad mediata. Su luz es la que Rubén Darío llamaba «la luz negra»; su astro es «el sol negro» de que el mismo Nerval habla en *El desdichado*, cuando no es la luz de la inasible, muerta o desaparecida estrella de *Aurelia*» («La poesía de Nerval», *Obras*, México, FCE, 1974, pág. 903). Su ensayo incluye una traducción propia de «El desdichado». Darío alude a esta luz mística, guía de los poetas malditos, en su poema «La Dea», de *Prosas profanas*. La obra de Béguin fue traducida al español por Mario Monteforte Toledo para el Fondo de Cultura Económica en 1954, durante el segundo periodo mexicano de Paz, en el que éste emprende la traducción de varios sonetos de Nerval. Sobre las relaciones entre la poesía de Paz y la de Nerval, vid. los comentarios a «Piedra de sol» de J. M. Fein. *Toward Octavio Paz. A Reading of His Major Poems, 1957-1976*, Lexington, University of Kentucky Press, 1986, págs. 11-40.

²⁸ «Prólogo. Excursiones e incursiones», *Obras completas*, Vol. II, ed. cit., pág. 19.

rece intermitentemente a lo largo de su obra, a través de traducciones, referencias y homenajes. En *El arco y la lira* dio una definición de «Délfica»: «un soneto hermético que es un verdadero templo (en el sentido de Nerval: sitio de iniciación y consagración)»²⁹, que bien cabría aplicar a «Yo persigo una forma...», al menos a su arranque. Pues frente a la búsqueda, a la certeza de la visión de los cuartetos, sucede la duda, el sentimiento de esterilidad e impotencia, que Paz vuelve a poner en conexión con la conciencia crítica de otros grandes poetas modernos: Baudelaire y Mallarmé. Sólo que en Darío esta conciencia no se resuelve ni en ironía ni en silencio, sino en pregunta: «Y el cuello del gran cisne blanco que me interroga». Para él «esa línea vale todo el poema, como ese poema vale todo el libro» (157).

Al abordar *Cantos de vida y esperanza* y los libros finales, Paz señala la continuidad, pero también las diferencias formales y temáticas con los anteriores. Darío llega a la plenitud verbal; pero ahora —y esto es lo que le interesa subrayar— la comunicación entre idioma escrito y hablado, característica de la poesía contemporánea, de su propia poesía, es más intensa. Con todo, no deja de anotar que en este aspecto Darío fue menos lejos que Leopoldo Lugones, poeta cuya significación histórica reconoció siempre, especialmente por haber introducido en Hispanoamérica a Jules Laforgue (antecedente, a su vez, de su admirado T. S. Eliot) y por haberle mostrado el camino a Ramón López Velarde, uno de los puntos de partida de la poesía mexicana moderna (el otro es su «redescubierto» José Juan Tablada). También es el momento de la reaparición en Darío de la temática histórica, de la preocupación por el mundo hispánico, lo que lleva a Paz a hacer digresiones sobre la soledad histórica de América, la relación entre la América hispánica y la sajona, los países desarrollados y subdesarrollados, temas siempre presentes en sus ensayos políticos. Su valoración sobre este aspecto de Darío es clara: «La poesía de inspiración política e histórica de Darío ha envejecido tanto como la versallesca y decadente. Si ésta hace pensar en la tienda de curiosidades, aquélla recuerda los museos de historia nacional: glorias oficiales apolilladas» (164). Ciertamente encuentra excepciones, entre ellas «El Canto de esperanza», poema contra la guerra (el único de este tipo, por cierto, que figura en la selección de Darío de *Laurel*), y que, según Paz, «contiene algunos versos milagrosos, como el inicial: “Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste...”» (164). De hecho, apenas unos meses después, en el poema

²⁹ *Op cit.*, pág. 102.

«Viento entero» (1965), Paz —de acuerdo al método de alusiones y citas aprendido en Pound y Eliot— utiliza este verso para referirse a la invasión estadounidense que se estaba llevando a cabo en la República Dominicana, a la conciencia y la «mancha» de la historia en medio de la celebración del amor³⁰. Pero en general su fallo sobre el Darío político es negativo: «Tuvo entusiasmo, le faltó indignación» (165). Añado: en 1974 Paz volvió sobre la falta de coherencia política de Darío, vacilante siempre entre la rebelión y la abyección ante el poder. Para entonces su anticomunismo y sus enfrentamientos con la izquierda latinoamericana se habían agudizado y Darío, con motivo de su centenario, había sufrido algunos juicios negativos en comparación con José Martí. El polemista Paz no deja pasar la ocasión:

Unos, como Martí, fueron incorruptibles y llegaron al sacrificio; otros, como el pobre Darío, escribieron odas y sonetos a tigres y caimanes con charreteras. Los presidentes latinoamericanos de fin de siglo: jeques sangrientos con una corte de poetas hambreados. Pero nosotros que hemos visto y oído a muchos poetas de Occidente cantar en francés y español las hazañas de Stalin, podemos perdonarle a Darío que haya escrito unas cuantas estrofas en honor de Zelaya y Estrada Cabrera, sátrapas centroamericanos³¹.

Tras el paréntesis de la historia, Paz regresa y concluye con el que considera el tema central de *Cantos de vida y esperanza* y de todo Darío: «Una gran ola sexual baña toda la obra de Rubén Darío» (37); el erotismo concebido como una visión mágica del cosmos. A través de los románticos y simbolistas, e indirectamente a través de las filosofías orientales, pero sobre todo a través de su propia intuición y sensibilidad, piensa Paz, Darío volvió a ver a la mujer como la presencia sensible de la totalidad única y plural del cosmos; redescubrió así la analogía universal, la más antigua visión religiosa del hombre, mantenida viva por la tradición oculta. «Esta vena de erotismo mágico se prolonga en varios grandes poetas hispanoamericanos, como Pablo Neruda» (166). Aunque sin duda Paz volvía a pensar sobre todo en sí mismo. Esta manera de concebir el erotismo apenas había sido explorada en los estu-

³⁰ El mismo Paz señala la procedencia del verso en las notas a «Viento entero» que incluye en sus *Obras Completas*, Vol. XI (*Obra poética I, 1935-1970*), ed. cit., pág. 550.

³¹ *Los hijos del limo*, ed. cit., pág. 412. Parece clara la alusión a Aragon, Éluard o Neruda, representativos de ese momento de «deshonor de los poetas» que Paz denuncia insistentemente en estos años.

dios darianos. Pedro Salinas, en su famosa monografía *La poesía de Rubén Darío* (1948), había estudiado como tema mayor del poeta el erotismo, pero entendido como «erotismo agónico», en lucha, cada vez más agravada en su etapa final, con su arraigada conciencia de pecado y de muerte. Paz no menciona a Salinas y sobre todo apenas se ocupa de los conflictos de la atribulada alma de Darío. Cuando habla de ello en *Los hijos del limo*, es muy significativo cómo lo hace: «Las creencias de Rubén Darío oscilaban, según una frase muy citada de uno de sus poemas, «entre la catedral y las ruinas paganas». Yo me atrevería a modificarla: entre las ruinas de la catedral y el paganismo»³². De acuerdo a su concepción surrealista y herética de la poesía moderna, disminuye el cristianismo de Darío, por encima incluso del propio escritor, y subraya el paganismo, en un sentido amplio de afirmación del cuerpo y de la visión analógica. También es significativo que entre la poesía de *Cantos* y el periodo final, aunque deja constancia de su admiración por algunos poemas intimistas y meditativos como los «Nocturnos» (que remite de nuevo a un contexto universal y moderno, anotando su semejanza con «L'Examen de minuit» o «Le Gouffre» de Baudelaire), se detenga fundamentalmente en los eróticos y/o herméticos. Entre ellos redescubre el poco atendido «En el país de las Alegorías...», pero no le interesa su arranque culturalista y fin de siglo, basado en el mito de Salomé, sino sus turbadores versos finales: «Pues la rosa sexual/ al entreabrirse/ conmueve todo lo que existe/ con su efluvio carnal/ y con su enigma espiritual»³³. En el que comienza «¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla/ —dijo Hugo—, ambrosía más bien...», repara en la utilización de una imagen («la vida se soporta, /tan doliente y tan corta, / solamente por eso:/ ¡roce, mordisco o beso/ en ese pan divino/ para el cual nuestra sangre es nuestro vino!»³⁴) ya empleada por el romántico Novalis, otro de los iniciadores de la verdadera tradición moderna, y que él mismo había utilizado desde su juventud para ejemplificar la conexión entre la experiencia poética, la amorosa y la religiosa: «el cuerpo de la mujer es el cuerpo del cosmos y amar es un acto de canibalismo sagrado» (166)³⁵. El ensayo se cierra con una reinterpretación del poema «Caracol»,

³² *Ibid.*, pág. 415.

³³ «En el país de las Alegorías...», *Cantos de vida y esperanza*, ed. cit., pág. 291.

³⁴ *Ibid.*, pág. 287.

³⁵ Ya en su conferencia «Poesía de soledad y poesía de comunión», Paz había llamado la atención sobre la fiesta religiosa como participación en la divinidad, como sacramento de comunión, y la había conectado con el amor y la poesía: «El festín sagrado diviniza lo mismo

que ya no es sólo un emblema concreto de la poesía de Darío, como había visto Juan Ramón Jiménez y había repetido él en los años 40, sino, tras su aventura surrealista, el símbolo de la correspondencia universal y de la poesía en su más amplio sentido. *El arco y la lira* comienza con una definición o, mejor, una oración, verdadera letanía dirigida a la poesía, en la que se lee: «Analogía: el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal»³⁶.

Todo esto, en fin, este descubrimiento de los valores eróticos y mágicos, es lo que explica que en esta segunda parte del ensayo Paz vuelva a situar a Darío con más precisión y a valorarlo más positivamente que en la primera, como si la relectura, el contacto directo y casi olvidado con su poesía hubiera vencido ciertas resistencias, hasta convencerlo, hasta rescatarlo:

Por su edad, Rubén Darío fue el puente entre los iniciadores y la segunda generación modernista; por sus viajes y su actividad generosa, el enlace entre tantos poetas y grupos dispersos en dos continentes; animador y capitán de la batalla, fue también su espectador y su crítico: su conciencia, y la evolución de su poesía, desde *Azul...* (1888) hasta *Poema del otoño* (1910), corresponde a la del movimiento: con él principia y con él acaba. Pero su obra no termina con el modernismo: lo sobrepasa, va más allá del lenguaje de esta escuela y, en verdad, de toda escuela. Es una creación, algo que pertenece más a la historia de la poesía que a la de los estilos. Darío no es únicamente el más amplio y rico de los poetas modernistas: es uno de nuestros grandes poetas modernos. Es el origen (149).

En 1965 Octavio Paz incluyó «El caracol y la sirena» al frente del libro *Cuadrivio*, seguido de otros tantos ensayos sobre López Velarde, Pessoa y —paradojas del destino o, mejor, de la modernidad— Cernuda, el negador de Darío; pues los cuatro, dice en el prólogo, están separados y a la vez unidos por su disidencia ante la estética o la moral de su tiempo, por cons-

a los aztecas que a los cristianos. No es diverso ese apetito al del enamorado y al del poeta. Novalis ha dicho: «El deseo sexual no es quizá sino un deseo disfrazado de carne humana». El pensamiento del poeta alemán, que ve en «la mujer el alimento corporal más elevado», nos ilumina bastante acerca del carácter profundo de la poesía y del amor: se trata, por medio de la antropofagia, de readquirir nuestra naturaleza paradisiaca» (*El Hijo Pródigo*, n° 5, agosto 1943, en *Primeras letras*, ed. cit., pág. 294).

³⁶ Ed. cit., pág. 41.

tituir «la tradición de la ruptura», un concepto que empezará a perfilar enseguida. Para terminar, conviene observar, aunque sea sólo parcialmente y a grandes rasgos, el lugar que ocupa «El caracol y la sirena» en el orden final que Paz impuso a sus *Obras completas*, por ser un orden muy indicativo de su carácter de poeta-crítico plenamente consciente de la unidad de su producción y de la constancia con la que reflexionó sobre la modernidad y construyó una tradición moderna en la que insertarse. El primer tomo lo tituló «La casa de la presencia. Poesía e historia» y lo dividió en tres partes que se corresponden esencialmente con sus libros más generales sobre la poesía: *El arco y la lira*, *Los hijos del limo* en medio, *La otra voz*, en realidad tres «defensas» de la poesía en el mundo moderno. Los tres siguientes tomos reúnen ensayos muy diversos sobre aspectos y figuras representativas de la poesía moderna de tres ámbitos o círculos concéntricos a los que Paz se sintió perteneciente. El segundo, «Excursiones/incursiones: Dominio extranjero», contiene algunos planteamientos iniciales sobre la traducción y artículos tanto sobre la poesía moderna occidental, fundamentalmente angloamericana y francesa, con el surrealismo como centro, como sobre la poesía oriental y ocasionalmente la poesía clásica, pero siempre entendidas a través de aquélla. El tercero, «Fundación y disidencia: Dominio hispánico», aparte de un prólogo titulado «Unidad, modernidad, tradición» y otras consideraciones generales, arranca con la citada crónica sobre *Laurel*, el ensayo «Quevedo, Heráclito y algunos sonetos» y «El caracol y la sirena». El final estaba en el principio: en su ensayo seminal «Poesía de soledad, poesía de comunión», publicado en 1943, simultáneamente a «El corazón de la poesía», ya había calificado la obra «Heráclito cristiano» de Quevedo como «el único poema «moderno» de la literatura española hasta Rubén Darío»³⁷. Después de «El caracol y la sirena» siguen estudios sobre poetas modernistas, vanguardistas y postvanguardistas de Hispanoamérica y España. El mismo esquema que en el cuarto tomo, «Generaciones y semblanzas: Dominio mexicano», donde a los ensayos panorámicos siguen sus relecturas modernas de los barrocos Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana, y de nuevo un gran salto —indicativo de la ausencia de modernidad— hasta los (pos)modernistas Tablada y López Velarde, sus maestros Alfonso Reyes y Contemporáneos y sus com-

³⁷ *Primeras letras*, ed. cit., pág. 300. Vid. A. Stanton. «Octavio Paz y la sombra de Quevedo», *op cit.*, págs. 179-204.

pañeros de generación. Toda una genealogía a partir de la que entender su propia obra³⁸.

Pero más allá de su significación personal y como parte de la obra global, en continua expansión de Paz, «El caracol y la sirena» tuvo una repercusión inmediata en los estudios sobre Darío y otros escritores modernistas, que ya no se siguieron leyendo igual. Su advertencia «La crítica universitaria generalmente ha preferido cerrar los ojos ante la corriente de ocultismo que atraviesa la obra de Darío. Este silencio daña la comprensión de su poesía» (168), fue pronto tenida en cuenta y el esoterismo fue uno de los aspectos privilegiados de la bibliografía sobre el tema de los veinte años siguientes. Baste decir que la tesis más completa hasta el momento, la realizada por Cathy L. Jade: *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity. The Modernist Recourse to Esoteric Tradition* (1983), comienza reconociendo explícitamente el estímulo inicial de Paz³⁹. Y sobre todo, con «El caracol y la sirena» y los ensayos de la década siguiente, Paz contribuyó de forma decisiva a establecer la forma actual de entender el modernismo hispánico, como un fenómeno específico pero integrado dentro de la modernidad occidental.

³⁸ La importancia de las *Obras completas* ordenadas y prologadas por Paz para la comprensión final de su trayectoria ya fue analizada en las presentaciones que se hicieron en México de los seis primeros tomos durante 1994, con intervención del propio autor. Vid. A. Castañón et al, *op. cit.*, *Passim*.

³⁹ Existe traducción al español: *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, México, FCE, 1986.