

La vuelta al origen: el ensayo “El caracol y la sirena (Rubén Darío)” de Octavio Paz

Por Klaus MEYER-MINNEMANN*

NO FUE UNA EFEMÉRIDE como la del centenario de la muerte de Rubén Darío que se ha conmemorado en 2016 la que llevó a Octavio Paz a escribir su ensayo sobre el gran poeta de Nicaragua. Antes bien parece que el texto naciera de una solicitud hecha por el profesor y traductor norteamericano Lysander Kemp, quien en 1961 bajo el sello de la Grove Press de Nueva York había publicado la versión en inglés de *El laberinto de la soledad*. Kemp le habría pedido a Paz un prólogo para la antología *Selected poems of Rubén Darío* que estaba preparando y que, efectivamente, salió en 1965.¹ Los biógrafos Guillermo Sheridan y Christopher Domínguez Michael no comentan este punto de la vida de Octavio Paz, como tampoco se ocupan mucho del ensayo sobre Darío.² En cuanto a Kemp, poco tiempo después de la publicación de su antología asumió el puesto de editor en jefe de la University of Texas Press. Desde este cargo en los años siguientes promovió una selección de ensayos de Octavio Paz al inglés, que en parte eran versiones de

* Profesor emérito de la Universidad de Hamburgo, Alemania, Institut für Romanistik; e-mail: <k.i.meyer-minnemann@t-online.de>.

Versión revisada de una conferencia impartida el 10 de noviembre de 2016 en el Paraninfo Enrique Díaz de León de la Universidad de Guadalajara, estado de Jalisco, México, así como el día 15 del mismo mes en el Centro Universitario de la Costa, Puerto Vallarta, de la misma institución.

¹ Véase *Selected poems of Rubén Darío*, traducción de Lysander Kemp, prólogo de Octavio Paz, ilustraciones de John Guerin, Austin, University of Texas Press, 1965, pp. 7-18.

² Christopher Domínguez Michael remite a *Cuadrivio* como “un canon exquisito y exigente”, agregando que “aclaraba por qué Darío, más allá de las demagogias, era el libertador de la poesía en español”, Christopher Domínguez Michael, *Octavio Paz en su siglo*, México, Aguilar, 2014, p. 285. En realidad, la caracterización de Darío como “libertador” no procede de la pluma de Paz, sino de la de Borges, quien en el centenario del nacimiento del poeta lo había calificado así, véase Ernesto Mejía Sánchez, comp., *Estudios sobre Rubén Darío*, México, FCE, 1968, p. 13. Por su parte, Sheridan no menciona en absoluto el ensayo de Paz sobre Darío, sin embargo, parece aludir indirectamente a él, véase Guillermo Sheridan, *Habitación con retratos: ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, México, Era, 2015, pp. 43 y 46.

su propia pluma, y entre ellos se incluyó el ensayo sobre Rubén Darío del que voy a ocuparme a continuación.³

Antes de que saliera la antología de Kemp, el escritor mexicano había publicado a finales de 1964 una versión más extensa de sus reflexiones sobre Darío en la *Revista de la Universidad de México*. Esta versión lleva una nota a pie de página, posteriormente eliminada, que dice “Prólogo a una antología de Rubén Darío, selección y traducción de Lisandro Kemp, que aparecerá en breve en los Estados Unidos”.⁴ La nota, sin embargo, es una verdad a medias. Todo lleva a pensar que el texto de Paz sobre Darío resultaba demasiado largo para servir en su integridad de prólogo a la antología de Kemp, por lo cual éste lo adaptó posteriormente, abreviándolo a su propósito, con el probable acuerdo o, incluso, la colaboración del autor.

La versión del ensayo publicada en la *Revista de la Universidad de México* es en gran parte idéntica a la versión recogida en las *Obras completas* de Paz.⁵ Las diferencias entre ambas son menores que en otros textos publicados por el escritor mexicano: algunas rectificaciones de fechas y acentos, alguno que otro cambio estilístico, unos añadidos de tipo ideológico y una insistencia mayor en los datos sobre la vida sentimental de Darío (el papel de Rosario Murillo, por ejemplo). Incluso la digresión de 1964 sobre el conflicto chino-soviético de aquellos años y las breves reflexiones de Paz sobre la “Alianza Atlántica”, que habían perdido actualidad, se mantuvieron. La acompañan ahora dos notas a pie de página, en las que el autor advierte que “hoy las formularía de un modo un poco distinto” (pp. 873-874, respectivamente).

Entre la publicación en la *Revista de la Universidad de México* y su incorporación a las *Obras completas* de Paz se publicó otra versión del ensayo sobre Darío, la que le aseguró una larga difusión. Al año siguiente de su acogida en la revista de la UNAM, el ensayo pasó al frente de un nuevo libro de Paz, titulado *Cuadrivio*, el que,

³ Véase Octavio Paz, *The siren and the seashell. And other essays on poets and poetry*, traducción de Lysander Kemp y Margaret Sayers Peden, Austin, University of Texas Press, 1976.

⁴ Octavio Paz, “El caracol y la sirena”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XIX, núm. 4 (diciembre de 1964), pp. 4-15, p. 4.

⁵ Véase Octavio Paz, “El caracol y la sirena: Rubén Darío”, en *id.*, *Obras completas*, II. *Excursiones/Incuriones (Dominio extranjero)/Fundación y disidencia (Dominio hispánico)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000, pp. 837-886. De aquí en adelante, cito el ensayo de Paz según esta edición con indicación de la página entre paréntesis.

además, abarcaba los ensayos “El camino de la pasión (Ramón López Velarde)”, “El desconocido de sí mismo (Fernando Pessoa)” y “La palabra edificante (Luis Cernuda)”. *Cuadrivio* conoció varias ediciones.⁶ Si bien el orden de los ensayos incluidos representa la cronología de los autores tratados —Darío (1867-1916), López Velarde (1888-1921), Pessoa (1888-1935) y Cernuda (1902-1963)—, no respeta la cronología de su redacción, siendo el más antiguo el ensayo sobre Pessoa, al que siguen, según la datación del propio Paz, los ensayos sobre López Velarde y Cernuda.⁷ Con excepción del dedicado a Pessoa, escrito en París en 1961, los ensayos fueron redactados en Delhi, donde a partir de 1962 Paz ejercía de embajador de México en la India. Para la disposición de las *Obras completas*, empero, Paz abandona la distribución de los ensayos de *Cuadrivio*, la que, como es de suponer, aspiraba a expresar en su momento una cierta evolución histórico-literaria más allá del puro orden cuaternario.

Aunque esos pormenores filológicos parezcan de poco interés no es así, ya que dan testimonio (y particularmente en el caso de Paz) del trabajo intelectual continuo de un escritor (o de una escritora) frente a su obra. Además permiten situar de manera más precisa la reflexión poetológica e histórico-literaria de Paz —reflejada por los ensayos de *Cuadrivio*— en el contexto coetáneo de los escritos del autor, contexto representado principalmente por la primera y la segunda edición de *El arco y la lira* (1956 y 1967), así como el libro *Los hijos del limo* de 1974 (y ediciones posteriores).⁸ Todos estos escritos desembocarán en las versiones definitivas de las *Obras completas*, que representan la última voluntad del autor.⁹

El ensayo “El caracol y la sirena: Rubén Darío” consta de dos partes: la primera trata las características, el origen y la significación del Modernismo para las letras hispánicas, en tanto que la

⁶ Octavio Paz, *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965, pp. 9-65. Tengo a mano la segunda edición de 1969. En 1991 el libro sale bajo el sello editorial de Seix Barral, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁸ Véase Octavio Paz, *El arco y la lira (El poema. La revelación poética. Poesía e Historia)*, México/Buenos Aires, FCE, 1956; 2ª ed. corregida y aumentada, México, FCE, 1967; Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

⁹ Existen, como se sabe (pero no siempre se tiene en cuenta), dos series de *Obras completas* de Octavio Paz, una primera en quince volúmenes, publicada entre 1991 y 2002, conjuntamente por el Círculo de Lectores de Barcelona y el Fondo de Cultura Económica de México, así como una segunda, más completa, en ocho volúmenes, publicada entre 1999 y 2005 por Galaxia Gutenberg y el Círculo de Lectores de Barcelona, en la cual me baso. Esta última fue reeditada por el Fondo de Cultura Económica en 2014.

segunda está dedicada a la vida y obra de Darío. Para la primera parte, Paz señala sus fuentes principales: el estudio *Breve historia del Modernismo* de Max Henríquez Ureña, editado por el Fondo de Cultura Económica en 1954, y el tomo primero de la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Enrique Anderson Imbert, bajo el mismo sello, publicada en 1954.¹⁰ En cuanto a los textos de Darío citados en el ensayo, Paz se sirve de la edición de los “libros poéticos completos” así como de una selección de la obra en verso dispersa del nicaragüense, confeccionadas para el Fondo de Cultura por Ernesto Mejía Sánchez en 1952.¹¹ Aunque necesariamente Paz deba repetir datos y juicios sobre el Modernismo ya antes formulados —su cosmopolitismo y su (mal llamado) exotismo, por ejemplo—, tanto sus caracterizaciones del movimiento como “escuela poética” (p. 838) en general, como la visión de la obra de Darío en particular, siguen siendo perspicaces, por idiosincráticas que sean, de modo que todavía hoy proporcionan una interpretación valiosa.

Paz sitúa al Modernismo entre 1880 y 1910. Por dos razones, la periodización del Modernismo es, hasta hoy, una cuestión debatida. La primera reside en un conflicto de prioridad. ¿A quién atribuir su inicio? ¿A José Martí, a Manuel Gutiérrez Nájera, a José Asunción Silva, a Salvador Díaz Mirón o a Julián del Casal? ¿O, tal vez, al mismo Darío, lo cual reduciría a los otros a meros precursores? ¿O conviene buscar el origen del Modernismo en España, en poetas como Gustavo Adolfo Bécquer, Rosalía de Castro o Salvador Rueda? Paz, ateniéndose vagamente a la esquematización generacional de la historiografía literaria hispánica, divide la época del Modernismo en dos momentos, con Rubén Darío como enlace entre ambos, y dos centros, Buenos Aires y México. En cuanto al posible comienzo del Modernismo en España, ni siquiera toma en consideración esa idea. Para Paz, el Modernismo nace en Hispanoamérica, en parte en oposición a la poesía y la prosa literaria españolas. En este punto es contundente: “insatisfechos con la garrulería y la tiesura imperantes en España, los hispanoamericanos comprendieron que nada personal podía decirse en un lenguaje que había perdido

¹⁰ Paz se sirve de la segunda edición del estudio de Max Henríquez Ureña, *Breve historia del Modernismo*, México/Buenos Aires, FCE, 1962. Para el primer tomo de la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Enrique Anderson Imbert, titulado *La Colonia/Cien años de República*, maneja la tercera reimpresión, México, FCE, 1962.

¹¹ Véase Rubén Darío, *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*, estudio preliminar de Enrique Anderson Imbert, edición de Ernesto Mejía Sánchez, México/Buenos Aires, FCE, 1952.

el secreto de la metamorfosis y la sorpresa. Se sienten distintos a los españoles y se vuelven, casi instintivamente, hacia Francia” (p. 841). Al mismo tiempo, no asigna un carácter negativo a esta vuelta de los autores modernistas hacia la poesía francesa: “En el último tercio del siglo XIX las fronteras de la poesía, las fronteras con lo desconocido, están en Francia. En las obras de sus poetas la inspiración romántica se vuelve sobre sí misma y se contempla. El entusiasmo, origen de la poesía para Novalis, se convierte en la reflexión de Mallarmé” (*ibid.*). Volveré sobre esa idea de la relación de la poesía francesa del último tercio del siglo XIX con el Romanticismo, que resulta ser piedra angular de la caracterización del Modernismo por Paz en su ensayo sobre Darío, con un importante eco en su libro *Los hijos del limo*, de 1974.

La segunda razón de la controversia sobre la periodización del Modernismo reside en el enlace, a mi modo de ver equivocado, del Modernismo hispánico con el concepto de *Modernism*, inspirado en la crítica anglosajona.¹² Según ésta, el llamado *Modernism* no es una poética o un movimiento artístico, sino algo mucho más vasto, es decir, una amplia corriente espiritual que acompaña y, a la vez, responde a la evolución de las sociedades de Occidente desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los años sesenta del XX, aproximadamente. En esa perspectiva, el Modernismo hispánico sólo es un momento, más o menos notable, de una larga época del pensamiento, la literatura, las artes plásticas, la música y la arquitectura de Occidente, la que, al final, desembocaría en la (también mal llamada) Posmodernidad.¹³

Para Paz, en cambio, lo moderno y la modernidad, si bien marcan las sociedades y las culturas occidentales desde finales del siglo XVIII, no son los causantes de las expresiones artísticas. Al contrario, su modernidad está marcada por su oposición a las

¹² El punto de partida de ese enlace parece ser la “Introducción” de Federico de Onís a su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, de 1932, véase ahora la reimpresión con un estudio introductorio de Alfonso García Morales, Sevilla, Renacimiento, 2012, pp. xiii-xxxv. Un ejemplo ilustrativo del enlace lo proporcionan Evelyn Picon Garfield e Iván A. Schulman, *Las entrañas del vacío: ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*, México, Cuadernos Americanos, 1984; véase también Iván A. Schulman, *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*, México, Siglo XXI, 2002.

¹³ Véase la escueta contribución dedicada a “The Spanish-American Modernism”, de la pluma de Cathy L. Jade, en el manual de Astradur Eysteinnsson y Vivian Liska, *Modernism*, 2 vols., Ámsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2007, vol. II, pp. 817-830.

características de lo moderno y la modernidad sociales. Según Paz, las expresiones artísticas se manifiestan desde el Romanticismo hasta el ocaso de las Vanguardias en forma de una tradición de la ruptura. La gran diferencia entre la modelización paciana de lo moderno y la modernidad, y la de los defensores de la idea del *Modernism* consiste en el hecho de que los últimos ven el desarrollo del pensamiento, la literatura, las artes plásticas, la música y la arquitectura de Occidente como una evolución continua y (más o menos) coherente, enraizada en sus formaciones sociales y que llega a su apogeo en la época de entreguerras del siglo pasado, mientras que Paz construye esa evolución como una sucesión de rupturas. Una de esas rupturas se produce entre el Modernismo y los movimientos de vanguardia que le siguen (Futurismo, Expresionismo, Ultraísmo, Creacionismo, Surrealismo etcétera).

No obstante, a pesar del concepto de evolución artística como una sucesión de rupturas —cuya proximidad con las teorizaciones del Formalismo Ruso parece evidente—, el Modernismo marca para Paz el inicio de lo moderno en la poesía hispánica. Algunos modernistas (Leopoldo Lugones, Juan Ramón Jiménez, Ramón del Valle Inclán) van a preparar la poesía de vanguardia posterior. Pero para el poeta mexicano, “el lugar de Darío es central” (p. 839). Si bien, en su perspectiva, Darío ya no es una influencia viva —se vive el año de 1964— es “un punto de referencia 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” (p. 840).

Ahora bien, ¿en qué consiste el papel de fundador de Darío en la poesía hispánica? ¿En qué sentido es el origen? Para Paz, como máxima figura del Modernismo, Rubén Darío encarna una concepción de la poesía que nace alrededor de 1800 con el Romanticismo inglés y alemán. Tal concepción, que, según el poeta mexicano, representa la esencia de la poesía moderna, se señala por proclamar una forma particular de aprehensión del mundo, es decir, “la primacía de la visión poética sobre la revelación religiosa” (p. 840). En este contexto, Paz cita una observación del poeta romántico alemán Achim von Arnim (Joaquín de Arnim) que (en la versión del mexicano) reza: “Llamamos videntes a los poetas sagrados; llamamos visión de especie superior a la creación poética” (*ibid.*).

Puede preguntarse cómo esta observación de un poeta alemán que pertenecía a la primera generación de los románticos (aunque no a su primera fila) llegó al conocimiento de Paz, quien, como se

sabe, no leía (y menos aún hablaba) alemán. La respuesta a esta pregunta la proporciona el influyente libro del crítico franco-suizo Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, publicado por primera vez en una pulcra edición en dos tomos por las Éditions des Cahiers du Sud en Marsella, en 1937. El estudio volvió a salir revisado en un solo volumen en una edición de la Librería José Corti de París, en 1939 y se reimprimió en 1946. Es probable que Paz haya manejado una de estas dos ediciones, de relativamente fácil alcance. Pero, asimismo, es posible que se sirviera de la versión española del estudio de Béguin por Mario Monteforte Toledo, revisada por Antonio Alatorre y Margit Frenk, y publicada en México por el Fondo de Cultura Económica, en 1954.¹⁴

En el capítulo que dedica a Achim von Arnim, titulado “L'Étoile polaire” (La estrella polar) —además de los sueños referidos en el carteo entre Achim von Arnim y Bettina Brentano, su futura esposa, y las manifestaciones del subconsciente en algunas obras de aquél—, Béguin analiza la introducción “Poesía e Historia” a la novela fantástico-histórica *Los guardianes de la corona* (Die Kronenwächter) de Arnim, de 1817. Béguin expresa gran simpatía y admiración por este texto que, sin embargo, por tratarse de un documento demasiado largo, resulta imposible referir aquí.

Importa destacar, en cambio, que en su recurso al texto de Arnim, Paz no se ocupa de la relación que éste entabla con *Los guardianes de la corona*, novela que, además, no sabe leer. Lo que debió fascinarle es la diferencia entre poesía e historia que Arnim establece sobre el trasfondo de la antigua oposición aristotélica entre ambas. El poeta alemán postula que existe en el universo una realidad secreta, “más preciosa y más profunda, más rica en sabiduría y en alegría que todo cuanto ha hecho ruido en la historia”.¹⁵ Si esa realidad es comunicable se llama poesía. Observa Arnim: “Las obras poéticas no son verdaderas con esa verdad que esperamos de la historia y que exigimos de nuestros prójimos en

¹⁴ Véase Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, 2 vols., Marsella, Éditions des Cahiers du Sud, 1937. El libro se encuentra en la Staats-und Universitätsbibliothek de Hamburgo, donde lo he consultado. He manejado además una reimpresión de la versión de 1939, París, José Corti, 1963. La versión española del estudio de Béguin se titula *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, México, FCE, 1954. He tenido a mano la reimpresión de Madrid, FCE, 1993.

¹⁵ *El alma romántica y el sueño*, p. 319; *L'âme romantique et le rêve*, p. 258.

nuestras relaciones humanas; no serían lo que buscamos, *lo que nos busca*, si pudieran pertenecer por completo a la tierra. Pues toda obra poética trae al seno de la comunidad eterna el mundo, que, al hacerse terrestre, se ha exilado de él”.¹⁶

Resulta obvio que para Arnim la poesía revela algo que la historia no puede expresar. Por eso exhorta a su público lector (o parece hacerlo) a llamar videntes a los poetas sagrados, videncia de una especie superior a la creación poética. Significativamente, Paz transforma esa exhortación de Arnim en afirmación. En su ensayo dice, alterando ligeramente la cita de Arnim: “Llamamos videntes a los poetas sagrados, llamamos videncia de una especie superior a la creación poética”.¹⁷ Todo indica que la exhortación hecha afirmación por Paz sintetizaba lo que el autor mexicano identificaba como una de las características del Romanticismo: el poeta como vidente (*Seher*, en alemán) y la poesía como una experiencia espiritual, es decir, una vivencia del mundo como revelación de algo oculto, sacado a luz y expresado en y por el poema (aunque sea en un lenguaje de difícil entendimiento), gracias al don de videncia y verbalización de los poetas, una experiencia, por tanto, que se vive como una vuelta al origen, esto es, una vuelta al verdadero ser, hecha posible, paradójicamente, por la experiencia de la enajenación del ser humano de sí mismo y de la naturaleza, debida al impacto de lo moderno.

No obstante, según Paz, el Romanticismo hispánico carecía de poetas cuyas creaciones pudieran igualar las visiones de los románticos alemanes e ingleses. Tampoco llegaba a cultivar la ironía, esto es, “la estética de lo grotesco, lo bizarro, lo único”,¹⁸ esa otra cara de la creación poética de la modernidad que nace de

¹⁶ *Ibid.*, pp. 320 y 258, respectivamente.

¹⁷ *El alma romántica y el sueño* trae: “Llamemos videntes a los poetas sagrados, llamemos videncia de una especie superior a la creación poética” (p. 320, en la edición del original en francés manejada p. 258). El matiz del entendimiento paciano resulta obvio. No obstante, cabe señalar que la traducción del original alemán de Arnim por Béguin también es discutible. El texto de Arnim reza: “Nennen wir die heiligen Dichter auch Seher und ist das Dichten ein Sehen höherer Art zu nennen, so lässt sich die Geschichte mit der Kristallkugel im Auge zusammenstellen, die nicht selbst sieht, aber dem Auge notwendig ist”, véase Achim von Arnim, *Die Kronenwächter*, Frankfurt, Dt. Klassiker-Verlag, 1989, p. 14. A mi entender habría que traducir: “Si llamamos videntes a los poetas sagrados y si la poesía es una videncia de especie superior, entonces la historia podría compararse con el cristalino del ojo, que no ve por sí solo, pero que es indispensable para la visión”.

¹⁸ Véase Paz, *Los hijos del limo*, en *id.*, *Obras completas*, t. *La casa de la presencia. Poesía e historia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999, pp. 483-484.

la conciencia aguda, por parte de los poetas, de la unidad perdida entre el hombre y su mundo, la naturaleza y el cosmos, es decir, su verdadero ser. Sólo los modernistas hispanoamericanos —por lo menos algunos con Darío como su más alto representante— habrían experimentado la poesía como vivencia espiritual más allá de la mera declamación retórica. Será en *Los hijos del limo*, de 1974, donde Paz va a desarrollar más detalladamente esa idea de que apenas con el advenimiento del Modernismo hispánico la literatura de lengua española llegaría a tener su Romanticismo.¹⁹ En este sentido, la vuelta al origen en el ensayo de Paz sobre Darío es doble. Significa, por una parte, la vuelta al fundador de la poesía hispánica moderna, y, al mismo tiempo, el retorno, con Darío, a la verdadera esencia de la poesía.

Ahora bien, el interés de Paz por Arnim en el *maremágnum* del libro de Béguin no parece enteramente fortuito. Es posible que fuera inspirado por un ensayo de André Breton, que éste antepuso como introducción a una nueva edición de tres cuentos insólitos de Arnim traducidos al francés, que ya se habían publicado en 1856.²⁰ Breton incluyó su ensayo en la colección de dieciséis textos suyos, titulada *Point du jour*, de 1934.²¹ En la exposición de sus ideas, cita *expressis verbis* (aunque un poco deformado) el fragmento de la introducción a *Los guardianes de la corona* de Arnim y lo relaciona con Rimbaud.²² Si aún no lo conocía, Paz pudo leer el ensayo de Breton (que debió llamar su atención) en la reimpresión de los cuentos de Arnim, que se publicó con una ilustración de Wolfgang Paalen en la portada en 1953, es decir, precisamente en

¹⁹ “El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su visión no fue una repetición, sino una metáfora, *otro* romanticismo”, en *ibid.*, p. 498. Paz escribe “modernismo” y “romanticismo” siempre con minúscula, desatendiendo la función de nombre propio de esas denominaciones. Este uso, desde luego, resulta apropiado en el momento en que se quiere señalar algo más que la identificación signica de un movimiento espiritual.

²⁰ Véase Achim d’Arnim, *Contes bizarres*, ilustraciones de Valentine Hugo, introducción de André Breton, prefacio de Théophile Gautier, traducción de Théophile Gautier hijo, París, Éditions des Cahiers libres, 1933.

²¹ Véase André Breton, *Œuvres complètes*, vol. 2, edición preparada por Marguerite Bonnet *et al.*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, pp. 341-360.

²² “L’ambition d’être voyants, de se faire VOYANTS, n’a pas, pour animer les poètes, attendu d’être formulée par Rimbaud, mais Arnim qui, dès 1817, proclamait l’identité des deux termes: ‘Nennen wir die heiligen Dichter auch Seher’ est peut-être le premier à l’avoir réalisée intégralement”, véase Breton, *ibid.*, p. 350.

la época de mayor proximidad del poeta mexicano al Surrealismo y su trato con Paalen.²³

El recurso a Arnim en su ensayo sobre Darío da la pauta a Paz para trazar sus ideas sobre el Modernismo hispánico y sus características. Paz concuerda con la mayoría de los críticos que se han dedicado al estudio de los modernistas y sus seguidores en caracterizarlos por un afán de participación en la contemporaneidad, esto es, en el ahora de su época. Agrega, sin embargo: “Pero no los fascina la máquina, esencia del mundo moderno, sino las creaciones del *art nouveau*. La modernidad no es la industria sino el lujo. No la línea recta: el arabesco de Aubrey Beardsley. Su mitología es la de Gustave Moreau [...] sus paraísos secretos los de Huysmans de *À rebours*; sus infiernos los de Poe y Baudelaire” (p. 845). Y, matizando la crítica marxista de que el Modernismo representa una estética de clase ociosa, Paz destaca que la negación del Modernismo “de la utilidad y su exaltación del arte como bien supremo son algo más que un hedonismo de terrateniente: son una rebelión contra la presión social y una crítica de la abyecta actualidad latinoamericana” (*ibid.*). Prueba de ello serían las manifestaciones políticas de algunos modernistas como José Martí, Manuel González Prada, (el joven) Leopoldo Lugones, el propio Darío y otros más como el argentino Manuel Ugarte, a quien Paz no menciona.

Con todo, el afán sui géneris de participación del Modernismo en la actualidad, aun cuando se manifieste en forma de compromiso político, significa algo más para el poeta mexicano:

La actualidad, que a primera vista parece una plenitud de tiempos, se muestra como una carencia y un desamparo: no la habitan ni el pasado ni el futuro. Movimiento condenado a negarse a sí mismo porque lo único que afirma es el movimiento, el modernismo es un mito vacío, un alma deshabitada, una nostalgia de la verdadera presencia. Ése es el tema constante y central, el tema secreto y nunca dicho del todo, de los mejores poetas modernistas (p. 847).

Es importante notar que Paz vuelva a enlazar el Modernismo con lo que considera lo esencial de la poesía moderna, comenzando con el Romanticismo. Al mismo tiempo advierte que, en su esencia, el Modernismo es “una nostalgia de la verdadera presencia”, algo que

²³ Véase Achim d’Arnim, *Contes bizarres*, introducción de André Breton, prefacio de Théophile Gautier, traducción de Théophile Gautier hijo, portada de Wolfgang Paalen, París, Arcanes, 1953.

en una tentativa de precisión *a posteriori*, le parece al poeta mexicano “el tema constante y central, el tema secreto y nunca dicho del todo, de los mejores poetas modernistas”.²⁴ Es obvio que esta tentativa de precisión por parte de Paz no sólo es descriptiva. Pretende concretar conceptualmente la experiencia esencial de la poesía moderna, la que los poetas modernistas, empero, sólo habrían intuido a medias.

En cuanto a las creaciones del Modernismo, a Paz le importa, en especial, la prosodia de su verso. En ella reconoce “una prodigiosa exploración de las posibilidades rítmicas de nuestra lengua” (p. 850). Lo que más le interesa respecto del lenguaje poético modernista son los experimentos e innovaciones lingüísticos, en los que Paz no sólo ve un enriquecimiento del verso mediante un uso diversificado del acento de intensidad, sino un descubrimiento más allá del lenguaje. Observa Paz que el Modernismo “fue algo más que una retórica: una estética y, sobre todo, una visión del mundo, una manera de sentirlo, conocerlo y decirlo” (p. 852).

Es aquí donde se nota una convicción en las reflexiones del autor mexicano, la que, antes que nada, caracteriza la primera edición de *El arco y la lira*. En su ensayo sobre Darío, Paz dice que “la búsqueda de un lenguaje moderno, cosmopolita, lleva a los poetas hispanoamericanos a redescubrir la tradición hispánica” (*ibid.*), la cual, según él, no es otra que una corriente universal. “Es el mismo principio que rige la obra de los grandes románticos y simbolistas: el ritmo como fuente de la creación poética y como llave del universo” (*ibid.*). En *El arco y la lira* Paz había subrayado que el ritmo “no es medida: es visión del mundo”, esto es, un modo de experimentarlo antes de cualquier otro intento de comprensión, en especial, el racionalista. “Calendarios, moral, política, técnicas, artes, filosofías, todo, en fin, lo que llamamos cultura hunde sus raíces en el ritmo. Él es la fuente de todas nuestras creaciones”.²⁵

²⁴ Un poco más adelante se lee en el ensayo sobre Darío: “Aunque el modernismo canta el incesante advenimiento del ahora, su encarnación en ésta y aquella forma gloriosa o terrible, su tiempo marca el paso, corre y no se mueve. Carece de futuro justamente porque ha sido cercenado del pasado. Estética del lujo y de la muerte, el modernismo es una estética nihilista. Sólo que se trata de un nihilismo más vivido que asumido, más padecido por la sensibilidad que afrontado por el espíritu. Unos cuantos, Darío el primero, advierten que la modernidad no es sino un girar en el vacío, una máscara con la que la conciencia desesperada simultáneamente se calma y se exaspera. Esa búsqueda, si es búsqueda de algo y no mera disipación, es nostalgia de un origen” (p. 848).

²⁵ Paz, *El arco y la lira* [n. 8], p. 59. El pasaje permanece invariado en la segunda edición del ensayo, México, FCE, 1967, p. 59. He manejado la primera reimpresión, México, FCE, 1971.

En otras palabras, el ritmo, según Paz, es un principio, inherente al mundo, la naturaleza y el cosmos. En la poesía es el principio primordial, vivido por los poetas como una especie de vuelta al origen. Esta vuelta sería una de las características de la poesía moderna. En cuanto al verso español, se sabe que combina (y a veces opone) el cómputo silábico con el (o al) golpe rítmico de acentos, fundamento del verso irregular. “A partir del modernismo”, dice Paz, “hemos vuelto a la versificación irregular, gracias al verso libre y a las combinaciones rítmicas descubiertos por Darío, Lugones y los otros modernistas”.²⁶ En el ensayo sobre Darío, Paz agrega:

La riqueza de ritmos del modernismo es única en la historia de la lengua y su reforma ya preparó la adopción del poema en prosa y del verso libre. Pero lo que deseo subrayar es que el cosmopolitismo llevó a los poetas hispanoamericanos a intentar muchos injertos y cruzamientos; y esas experiencias les revelaron la verdadera tradición de la poesía española: la versificación rítmica (p. 851).

Resulta, pues, que el Modernismo, asimismo en materia del verso, significa para Paz la vuelta al origen de la versificación española, esto es, la versificación rítmica, la que entabla un nexo entre la creación poética y el principio temporal del ritmo, inherente al mundo, la naturaleza y el cosmos.

La segunda parte del ensayo de Paz sobre Darío gira en torno a la personalidad del poeta nicaragüense, su vida y su poesía. De los aspectos existenciales, le interesan a Paz sobre todo las relaciones sentimentales, especialmente, la presencia opresora de Rosario Murillo, una presencia que aún no se había tematizado en la primera versión del ensayo en *Revista de la Universidad de México*. Es posible que en ese interés haya influido la relación de Paz con Elena Garro, su primera mujer, de la que, finalmente, se divorció en 1959, algo que Darío no consiguió.

De la obra del nicaragüense, Paz destaca varios aspectos. No le interesa mucho *Azul...*, aquella pequeña colección de cuentos y poemas de 1888, con la que Darío obtuvo la notoriedad, gracias a la acogida que le dispensó Juan Valera, entre fascinado y asombrado. Para el mexicano, *Azul...* es “una reliquia histórica” (p. 858). Sólo el poema “Venus”, de la segunda edición de *Azul...* (Guatemala 1890), da lugar a un comentario. Observa Paz: “Poema negro y

²⁶ *Ibid.*, p. 79.

blanco, espacio palpitante, en cuyo centro se abre la gran flor sexual, ‘como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín’”. Y Paz agrega: “El verso final es uno de los más punzantes de nuestra poesía. ‘Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar’. La altura se vuelve abismo y desde allá nos mira, vértigo fijo, la mujer” (*ibid.*). Esta interpretación, desde luego, es discutible. Pero nos lleva a uno de los temas centrales en la poesía de Darío que le fascinan a Paz, el erotismo.

Paz advierte que una “gran ola sexual baña toda la obra de Rubén Darío. Ve al mundo como un ser dual, hecho de una continua oposición y copulación entre el principio masculino y el femenino” (p. 877). No obstante, añade que “sería inútil buscar en su erotismo esa concentración pasional que se vuelve incandescente punto fijo. Su pasión es dispersa y tiende a confundirse con el vaivén del mar” (*ibid.*). Respecto de *Prosas profanas*, Paz critica una cierta superficialidad en Darío. “La exigencia estética”, opina, “no se convierte en rigor espiritual”. Agrega, empero, que “en los mejores momentos, brilla la pasión, ‘luz negra que es más luz que la luz blanca’” (p. 863). La cita de “la luz negra”, una expresión que hubiera encantado a los surrealistas, procede del poema “Alaba los ojos negros de Julia”, fechado por Darío en 1894.²⁷ Paz plantea que a Darío no le fascina una sino la mujer, y no duda en apoyarse como prueba de su opinión en la estrofa, tal vez más famosa, del poema “Divagación” de *Prosas profanas*, la que reza (después de un larguísimo periplo por las tantas encarnaciones femeninas de la pasión amorosa):

Ámame así, fatal, cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola,
y todas; misteriosa y erudita:
ámame mar y nube, espuma y ola.²⁸

Efectivamente, aquí, la pasión invocada se derrama en el vaivén del mar que no es otro que la encarnación de la diosa Afrodita, la Venus Anadiómena. Comenta el autor mexicano: “El erotismo de Darío es pasional. Lo que siente no es tal vez el amor a un ser único sino la atracción, en el sentido astronómico de la palabra, hacia ese astro incandescente que es el apogeo de todas las presencias

²⁷ En la edición mencionada de Mejía Sánchez, Darío, *Poesía* [n. 11], p. 192.

²⁸ *Ibid.*, p. 188.

y su disolución en luz negra” (p. 864), una luz capaz de devorar, como es lícito observar.

Pero no todo en Darío lleva las marcas del erotismo. El poema final de *Prosas profanas*, que empieza con el verso “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo”, expresa las dudas acerca de la creación poética. Es el más hermoso para el gusto del poeta mexicano. Representa un resumen de la estética de Darío “y una profecía del rumbo futuro de su poesía” (p. 864). Paz advierte que el poeta nicaragüense “busca una hermosura que está más allá de la belleza, algo que las palabras pueden evocar pero no decir” (pp. 864-865). Y añade: “Todo el romanticismo, aspiración al infinito, está en ese verso; y todo el simbolismo: la belleza ideal, indefinible, que sólo puede ser sugerida. Más ritmo que cuerpo, esa forma es femenina. Es la naturaleza y es la mujer” (p. 865).

En el segundo cuarteto de “Yo persigo una forma”, cuyos dos primeros versos dicen: “Adornan verdes palmas el blanco peristilo / los astros me han predicho la visión de la Diosa”,²⁹ Paz cree escuchar, además, un eco de un soneto de las *Les Chimères* (Las Quimeras) de Gérard de Nerval, de cuyo poema “Artémis” (Artemisa) había tomado el epígrafe para “Piedra de Sol”. Ahora es el verso del soneto “Delfica” que Paz cita: “Reconnais-tu le Temple au péristyle immense” (¿Reconoces el Templo de inmenso peristilo?). Comenta el autor mexicano: “La misma fe en los astros y la misma atmósfera de misterio órfico. El soneto de Darío evoca ese ‘estado de delirio supernaturalista’ en que decía Nerval haber compuesto los suyos” (p. 865).³⁰ Apenas es necesario recordar que Nerval se contaba entre los poetas más admirados por Paz. De “Delfica” (sin acento, según la ortografía francesa), tanto como de “Artémis” (con acento) existen dos versiones al español, hechas por el poeta mexicano, de las que las segundas son seguramente las más bellas.³¹

Finalmente, Paz nota en la obra poética de Darío posterior a *Prosas profanas* un cambio dentro de la continuidad: “Aparecen nuevos temas y la expresión es más sobria y profunda pero no se amengua el amor por la palabra brillante. Tampoco desaparece el

²⁹ *Ibid.*, p. 246.

³⁰ Lo dijo en la introducción a *Les Filles du Feu*, dirigida a Alexandre Dumas, véase Gérard de Nerval, *Œuvres*, I, texto preparado, presentado y anotado por Albert Béguin y Jean Richer, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, p. 158.

³¹ Véase Octavio Paz, *Versiones y diversiones*, México, Joaquín Mortiz, 1974, pp. 20-21.

gusto por las innovaciones rítmicas; al contrario, son más osadas y seguras. Plenitud verbal” (p. 867). Uno de los nuevos temas de Darío es la actualidad política, otro, en el campo de la expresión, la “comunicación entre el idioma escrito y el hablado [...] indudable antecedente de lo que sería una de las conquistas de la poesía contemporánea: la fusión entre el lenguaje literario y el habla de la ciudad” (*ibid.*).

En política, Darío se dirige (con veleidades vacilantes) contra el imperialismo de Estados Unidos en Latinoamérica, al que en términos de darwinismo social concibe como una lucha entre civilizaciones diferentes, muy en la línea de las conceptualizaciones de aquel entonces. Paz aprueba esa actitud, aunque, obviamente, no adhiere al concepto socialdarwinista de Darío, bien que reconozca la fuerza modeladora de las civilizaciones (el genio de los pueblos de Herder). Critica la falta de substancia en los poemas cívicos de Darío, de quien duda que viese “la miseria de nuestra gente” u oliese “la sangre de los mataderos que llamamos guerras civiles” (p. 877). Por lo demás, el tema de la política en la obra de Darío lleva al escritor mexicano a una larga digresión en torno a los conflictos actuales, desde “la enemistad entre rusos y chinos” hasta “la incipiente unidad europea”, que habría puesto de relieve que “las afinidades desde España hasta Polonia, son mayores y más profundas que los lazos que unen a los Estados Unidos y la Gran Bretaña con sus aliados continentales” (p. 873). La digresión, en parte, se vuelve en contra de las explicaciones marxistas al uso (la lucha por los mercados) o de interpretaciones psicologizantes (la voluntad de poder) y resulta de una actualidad sorprendente en vista del flamante “brexit” británico de la Unión Europea.

En la perspectiva de Paz, Darío tenía una visión dualista del mundo. Veía, por ejemplo, en la mujer a Eva y Cipris a la vez. De ambas, el poeta nicaragüense dice en un famoso poema de *Cantos de vida y esperanza* que “concentran el misterio / del corazón del mundo”.³² Un poco más adelante, Paz destaca al respecto que en

³² Versos del poema “¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla”, en Darío, *Poesía* [n. 11], pp. 287-288. El poema ve el cuerpo de la mujer como manjar, o “ambrosía más bien, ¡oh maravilla!, / la vida se soporta, / tan doliente y tan corta, / solamente por eso: / ¡roce, mordisco o beso / con ese pan divino / para el cual nuestra sangre es nuestro vino!”. Paz comenta: “Darío evoca una imagen que también sedujo a Novalis: el cuerpo de la mujer es el cuerpo del cosmos y amar es un acto de canibalismo sagrado. Pan sacramental, hostia terrestre: comer ese pan es apropiarse de la substancia vital. Arcilla y ambrosía, la carne de la mujer, no su alma, es *celeste*”, Paz, *OC*, II, p. 878. En efecto, Novalis, en

Darío, “a la visión de la mujer como extensión y pasividad animal y sagrada [...] sucede otra: es la ‘Potente a quien las sombras temen, la reina sombría’ [...] Es la sirena, el monstruo hermoso, tanto en el sentido físico como en el espiritual. En ella confluyen todos los opuestos: la tierra y el agua, el mundo animal y el humano, la sexualidad y la música” (pp. 879-880). Debido, probablemente, a que no se propone escribir un ensayo de tipo histórico-literario, el poeta mexicano pasa por alto que la idea de la mujer como sirena es una variante de la *femme fatale*, un concepto central del imaginario alrededor de lo femenino en la literatura, las artes y las ideologías al filo del novecientos.

Al final de su ensayo, Paz comenta dos sonetos de Darío, no recogidos en ninguno de sus poemarios: “Constelaciones” y “A Amado Nervo”.³³ En el primero, fechado en 1906, Paz reconoce el tema del doble, encarnado en Pitágoras, el descifrador del cosmos, y en Orfeo, el que canta lo que descifra el primero. Pero ¿quién es quién en el pecho del poeta? El terceto final del soneto parece insinuar una respuesta:

En la arena me enseña la tortuga de oro
hacia donde conduce de las musas el coro
y en donde triunfa augusta la voluntad de Dios.³⁴

Paz no indaga mucho en el significado de ese terceto. La tortuga de oro (¿cómo no pensar en la tortuga dorada de Des Esseintes, de *À rebours*, cap. 4, que finalmente muere debido al peso de las piedras preciosas que su dueño ha hecho incrustar en su caparazón?),³⁵ pues, muestra el término al coro de las musas, es decir, a la poesía. En la novela de Huysmans lo trazado por la tortuga sólo es ornamental, mientras que en el soneto de Darío —donde al final triunfa, en una conjugación de Pitágoras y de Orfeo, la voluntad de Dios— parece ser la perfección poética. En el segundo soneto “A Amado Nervo”, sin embargo, ese Dios, cuya voluntad

sus especulaciones eróticas, había concebido el acto de la unión sexual como una forma de canibalismo, el que también veía en la eucaristía, véase Gerhard Schulz, *Novalis: Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs*, Munich, C.H. Beck, 2011, pp. 114-115.

³³ Darío, *Poesía* [n. 11], pp. 457 y 453, respectivamente.

³⁴ *Ibid.*, p. 457.

³⁵ Raymond Skyrme ya estableció con detalles la relación entre la tortuga de Darío y la novela de Huysmans, véase *Rubén Darío and the Pythagorean tradition*, Gainesville, The University Presses of Florida, 1975, pp. 35ss.

triunfa, es el Dios (¿bíblico?) que no se nombra. Y lo que enseña (enigmáticamente, por cierto) no es el término de la poesía como expresión de la armonía universal, sino que, como advierte Paz, “se identifica con el eterno retorno” (p. 882).

Pero es obvio que la voluntad de Dios resulta a fin de cuentas inescrutable, aunque pudiese concretarse en el poema perfecto (el que ansiaba Hölderlin), esto es, el poema que haga audible en su microcosmos verbal la música de las esferas, normalmente inaudible a los mortales, según los antiguos mitógrafos. No obstante, lo que al final le espera al poeta es la muerte, “Ella”, la que Darío conjura en sus tres “Nocturnos” (dos de *Cantos de vida y esperanza* y un tercero de *El canto errante*), que conmueven a Paz. En el “Poema del otoño”, Darío hace confluír (en versos un tanto ásperos) Vida, Muerte y Amor, en una sola y poderosa corriente vital:

Nuestro cráneo guarda el vibrar
de tierra y sol,
como el ruido de la mar
el caracol.
La sal del mar en nuestras venas
va a borbotones;
tenemos sangre de sirenas
y de tritones.
A nosotros encinas, lauros,
frondas espesas;
tenemos carne de centauros
y satiresas.
En nosotros la Vida vierte
fuerza y calor.
¡Vamos al reino de la Muerte
Por el camino del Amor!³⁶

Resume Paz respecto del poeta de Nicaragua:

La muerte fue su medusa y su sirena. Muerte dual, como todo lo que tocó, vio y cantó. La unidad es siempre dos. Por eso su emblema, como lo vio Juan Ramón Jiménez, es el caracol marino, silencioso y henchido de rumores, infinito que cabe en una mano. Instrumento musical, resuena con un “incógnito acento”; talismán, Europa lo ha tocado “con sus manos divinas”; amuleto erótico, convoca a “la sirena amada del poeta”; objeto

³⁶ *Ibid.*, p. 371.

ritual, su ronca música anuncia el alba y el crepúsculo, la hora en que se juntan la luz y la sombra. Es el símbolo de la correspondencia universal. Lo es también de la reminiscencia: al acercarlo a su oído escucha la resaca de las vidas pasadas. Camina sobre la arena, allí donde “dejan los cangrejos la ilegible escritura de sus huellas” y su mirada descubre a la concha marina: en su alma “otro lucero como el de Venus arde”. El caracol es su cuerpo y es su poesía, el vaivén rítmico, el girar de esas imágenes en las que el mundo se revela y se oculta, se dice y se calla (pp. 884-885).

RESUMEN

Se trata de uno de los ensayos literarios más significativos de Octavio Paz, pero hasta la fecha la crítica no se ha ocupado mucho de él. El presente texto realiza un pormenorizado estudio filológico de las varias versiones a partir de la de 1964 y subraya sus aportes. En la primera parte, Paz trata las características, origen y significación del Modernismo para las letras hispánicas, y en la segunda de la vida y obra de Rubén Darío. En ambas, Paz se muestra novedoso y perspicaz. Sitúa el nacimiento del Modernismo en Hispanoamérica, lo ve como un movimiento *sui generis* y no como eslabón de lo que la crítica anglosajona llama *Modernism*; siguiendo una idea de Achim von Arnim, Paz vincula la poesía de Darío con el Romanticismo de principios del XIX y el don de videncia de los poetas. Considera a Darío como el fundador de la poesía moderna en lengua española y como quien regresó la poesía hispánica a su verdadera esencia. Retoma algunos temas de Darío: el erotismo, la visión pitagórica del mundo y la idea de la muerte.

Palabras clave: Modernismo, *Modernism*, Romanticismo, videncia, erotismo, visión pitagórica del mundo, idea de la muerte.

ABSTRACT

Although this is one of Octavio Paz's most significant literary essays, criticism to date has paid it little attention. This paper engages in a detailed philological study of the different versions, beginning with that of 1964, and highlights its contributions. In the first section, Paz deals with the characteristics, origin and significance of *Modernismo* for Hispanic literature, and in the second he addresses the life and work of Rubén Darío. In both Paz makes innovative and insightful observations. He locates the birth of *Modernismo* in Hispanic America, seeing it as a *sui generis* movement and not connected to English-language *Modernism*; following an idea of Achim von Arnim, Paz links Darío's poetry with the Romanticism of the early nineteenth century and with the poetic gift of clairvoyance. He sees Darío as the founder of modern Spanish-language poetry and as the one who returned Hispanic poetry to its true essence. He also goes over a number of Darío's themes, including eroticism, the Pythagorean vision of the world, and the idea of death.

Key words: *Modernismo*, Modernism, Romanticism, clairvoyance, eroticism, Pythagorean vision of the world, the idea of death.