



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA

**El simbolismo del alfabeto arbóreo celta en *Árbol adentro*:
Aproximación Hermenéutica a la poesía de Octavio Paz**

Tesis

Para obtener el grado de
Maestro en Literatura Mexicana

Presenta:

Lic. Iván Vázquez Rodríguez

Director de tesis:

Víctor Manuel Contreras Toledo

Octubre 2015

Agradecimientos

Después de dos años llegué a la etapa final de este proyecto. Dos sensaciones me sostienen al escribir las últimas líneas: asombro y congoja. La primera despega un poco mis pies de la tierra. Hacer una tesis es tener un rompimiento, una fractura; definitivamente no somos los mismos críticos que comenzamos con nuestras primeras líneas titubeantes a tratar de describir nuestros ideales investigativos. En lo personal no logro reconocerme en los primeros capítulos, y al hacer una revisión global del trabajo siempre hay cosas que preferiera uno mismo haber dejado afuera. Un afán perfeccionista en ocasiones nos combate sin tregua, sin darnos descanso. De repente abrimos los ojos: nuestras palabras se han alzado para formar un compendio de ideas que revoloteaban en la cabeza. El proyecto finalizó, sólo nos resta dejar al juicio de nuestros lectores la crítica prudente y pertinaz que nos sitúe de nueva cuenta en este producto, porque como rezan los cánones *la última palabra reside en el lector*.

Y no está mal sentir congoja al terminar este proyecto. Sabemos de antemano que hemos dejado muchas cosas atrás por solventar esta empresa, sin embargo ganamos una experiencia valiosa: el reencuentro con nuestras palabras. El hacer una tesis no sólo implica ejercer la crítica sana ante un fenómeno o problema, sino también engloba esos momentos en los que somos traspasados y atravesados por nuestros propios juicios. A mi manera de ver las cosas, de repente, en ciertos momentos de escritura, tenía la impresión que el texto se convertía en una en una conversación. Escribir acerca de poesía siempre es una revelación de alguien ausente. ¿Quién es ese otro que nos llama desde los linderos de este lenguaje peculiar? No lo sabemos. Las heridas de nuestras palabras empiezan a cerrarse, a cifrar esa transparencia. Hemos aprendido que el dolor es una forma de conocimiento y sabiduría. En ocasiones basta una herida profunda, unas palabras en aquellos momentos claves para sentirse realmente vivo: un desamor, un desajuste de cuentas, una separación, etc. Seguí de cerca al padre del ensayo, Miguel de Montaigne, como quien sigue un camino oscuro alumbrado sólo con una pavesa; él encontró la medida exacta entre ambos polos de manera deslumbrante: *tengo la sabiduría que el dolor me ha dado*. Ahí, en la terrible congoja, en la melancolía más oscura y en la pesadez insondable, es cuando ocurren las epifanías más gratas de nuestra vida. Se trata sólo de la terrible alegría de vivir.

Sin excluir a nadie, gracias a todos.

Índice

Pág.

Introducción.....	1
Capítulo I: El discurso de lo sagrado en <i>Árbol adentro</i> de Octavio Paz.....	6
1.1 La construcción de una poética a partir de la imagen mitológica del árbol.....	7
1.2 La revelación del lenguaje en la construcción de la imagen del árbol.....	12
1.3 La epifanía druídica como parte de la experiencia poética de Octavio Paz.....	17
1.4 El encuentro de la palabra del origen y de la otredad.....	21
1.5 Las grafías celtas y la simbología arbórea de <i>Árbol adentro</i>	24
1.6 El sentido del elemento arbóreo en <i>Árbol adentro</i>	31
Capítulo II: Aproximaciones Hermenéuticas en <i>Árbol adentro</i> de Octavio Paz.....	36
2.1 La recepción de <i>Árbol adentro</i> en los lectores pacianos.....	40
2.2 La Hermenéutica analógica simbólica en <i>Árbol adentro</i>	45
2.3 La importancia de la interpretación hermenéutica simbólica de <i>Árbol adentro</i>	55

Capítulo III: El alfabeto Ogham: otra vía de lectura de la poesía paciana.....	58
3.1 De la destrucción del lenguaje al símbolo del árbol.....	59
3.2 El habla hermética Ogham en <i>Árbol Adentro</i>	65
3.3 Los árboles sagrados celtas. El Fresno, el Yggdrasil y el Árbol de la Vida.....	68
3.3.1 El Roble: el triunfo del cristianismo sobre la antigua religión del mundo.....	71
3.3.2 Hiedra, el delirio de los amantes.....	75
3.3.3 Olmo y Álamo, el aprendizaje de las palabras del comienzo.....	77
3.4 La tradición sin ruptura. De la poesía provenzal a <i>Árbol adentro</i>	81
Conclusiones.....	87
Bibliografía.....	95

Introducción

Hay ocasiones en que la devoción que tenemos hacia nuestros escritores favoritos nos ciega, a tal extremo que es imposible dar un juicio certero y constructivo de su obra. Es normal, la fascinación nos seduce y resulta inevitable caer en lugares comunes, repeticiones constantes, engrandecimientos ceremoniosos y vastos elogios. Las siguientes páginas pretenden apartarse de estas características, juzgando plenamente la última obra poética de Octavio Paz y, a la vez, sopesando una interpretación final que dé visos relevantes a los estudios por venir de su poesía.

Partimos de una pregunta fundamental para nuestra tradición poética: ¿hasta qué punto es prudente hablar de la originalidad de una poesía mexicana, o mejor aún, hispanoamericana? Abordamos esta cuestión desde el estudio crítico de la poesía de Octavio Paz, un escritor mexicano con una notable presencia en las academias más prestigiosas del mundo. Su obra trasciende límites, lo sabemos, sin embargo, cabe aclarar que su trayectoria poética, al contrario de lo que se pensaría de un escritor hispanoamericano, no se enraiza en la tradición literaria de su país, es decir, sus influencias axiales no provienen de la historia de la literatura mexicana. Constantemente su obra es un desarraigo literario nacional, una independencia artística.

La tarea crucial de los poetas imprescindibles no radica en aceptar o rechazar determinadas tradiciones o tendencias artísticas, sino en la manera en la que se sitúan frente a ellas para encontrar esa voz esencial y original de un lenguaje único. En la capacidad que tengan éstos de descubrir esa revolución verbal con sus palabras es que su obra se vuelve un artilugio lleno de sorpresas. La poesía de Paz presume esta característica. Nos sumergimos de lleno a la crítica de un poemario aún por conocer, como *Árbol adentro*, porque desde él es que notamos a un poeta pleno de sus facultades artísticas, maduro, con una cosmovisión fundada en la más alta poesía reflexiva y con una mirada crítica que apunta de lleno a recuperar uno de nuestros legados poéticos universales: la gran poesía celta, tradición literaria fundamental de Occidente.

Para establecer dicho contacto entre esta literatura y el escritor es indispensable, en un primer momento, contextualizar ciertos aspectos biográficos del poeta con su obra. De esta forma, el método que emplearemos para llegar a los resultados esperados será el descrito por los lineamientos de la Hermenéutica: conocimiento, comprensión e interpretación. Cada una de las unidades del presente estudio aborda en específico una cualidad hermenéutica. Nuestra tarea no recae en ser específicamente teóricos con el texto a analizar porque estaríamos violentando la esencia del mismo, más bien lo que pretende esclarecer este trabajo es la importancia de un escritor hispanoamericano dentro de la tradición literaria de Occidente, facultad que muy pocos poetas americanos ostentan.

Aterrizamos nuestro estudio describiendo que en la poesía de Octavio Paz persiste una y otra vez un símbolo que jamás se desgasta: el árbol. La construcción de su obra poética, de inicio a fin, nos remite la imagen de un crecimiento arbóreo. Así, desde sus primeros pasos como poeta, Paz ya había asegurado para sí una especie de simbología que jamás lo dejaría en sus más altos momentos poéticos y biográficos. Es el árbol la figura que trasciende como un influjo artístico. En él residen fuerzas místicas que el poeta abraza con fuerza. Es aquí que unimos la visión de Paz con la tradición celta, puesto que ésta última retrata un fiel apego del hombre a la naturaleza, en específico, a la figura del árbol. El segundo paso por determinar es establecer el momento crucial en el que Paz entra en contacto con esta literatura antigua occidental.

Haciendo un repaso biográfico del poeta mexicano, hallamos ciertas pistas que nos acercan a sustentar que a partir de la década de los setentas en adelante es que hay un marco celta implícito en la poesía de éste. Así lo remarcan los poemarios *Pasado en claro* y *Árbol adentro*, los cuales contienen serias referencias en relación a un contexto celta. Con esto, en el primer capítulo tratamos de acercar el estudio de la mitología celta con algunos poemas trascendentales de Octavio Paz, porque sabemos que es desde la esencia del mito que el lenguaje poético toma forma como las primeras palabras fundacionales de una cultura y un pueblo.

Una vez sustentado el arraigo de Paz hacia esta tradición es elemental comprender los textos cruciales de *Árbol adentro*. Para esto nos basamos en tres miradas teóricas: la hermenéutica de la recepción de Hans-Georg Gadamer, la hermenéutica analógica simbólica

de Mauricio Beuchot y la hermenéutica simbólica de Renato Prada Oropeza. Tres enfoques teóricos con los cuales detallamos un sentido original del poemario. Aclaramos que tampoco la intención de este estudio radica en establecer un juicio certero y contundente de la significación de los poemas, a lo que queremos llegar es a otorgar a los lectores de la obra de Paz una nueva guía lectora, diferente de las que se han propuesto hasta ahora en la multiplicidad de acercamientos críticos. Nuestro objetivo radica en completar esta tarea.

Entre la diáspora de análisis que se han efectuado y publicado a raíz de la conmemoración del nacimiento de Octavio Paz, pretendemos retomar la obra de éste e insertarla dentro de la historia de la poesía de Occidente. Los primeros intentos por realizar esta hazaña ya habían sido descritos por Adolfo Castañón. En el ensayo “Notas para la relectura de *Pasado en claro*. El poeta como revisor” plantea la posibilidad de que en la obra poética de Octavio Paz incluya, implícitamente, todo un marco de referencias celtas. Sin embargo, la investigación del crítico mexicano quedó inconclusa. No ahonda ni profundiza en los canales secretos que unen el discurso de Paz con esta tradición de Occidente. Así, tuvimos la necesidad de esclarecer este arraigo *sui generis* porque sabemos que la literatura trasciende fronteras, no reconoce banderas ni se adecua a ciertos límites políticos. Paz lo entendió cabalmente, su poesía sobrepasa sus propios límites como alguna vez lo hizo Huidobro con *Altazor*, Neruda con *Residencia en la tierra* o Vallejo con *Trilce*. Tres modelos de poetas americanos que persiguen algo distinto al ideal de una literatura hispanoamericana. Estas voces juntas provienen de la tradición literaria europea en pos de la palabra original, o mejor dicho de un lenguaje fundacional.

Aunque sabemos que existen estudios que contundentemente demuestran la esencia cultural mexicana en la poesía mexicana, nos es preciso determinar que la raigambre poética del poeta apela a modelos de la poesía europea occidental más antiguos que ésta. En una de las tantas grabaciones que Paz realizó para el proyecto cultural de Televisa en los años ochentas tituladas “Conversaciones con Octavio Paz”, se rodea de los poetas Ramón Xirau, Seamus Heaney y André de Vouchez. Paz, como siempre certero y arriesgado en sus juicios, toma la palabra; declara que el origen de la poesía europea y, por ende de la americana, está en dos ejes occidentales: Provenza e Irlanda, centros desde los cuales empezó la modernidad literaria con pasos avasallantes. Quizá, en parte, debemos esta crítica a la presencia del poeta irlandés

Heaney, que con cierta tranquilidad afirmó que hoy día había una reconsideración de los poetas irlandeses de frente a su pasado literario. El paradigma de aquella charla recayó en la figura de W. B. Yeats. Él es el último gran escritor de la casta de los poetas celtas. En su lengua manaba el murmullo de los aedos occidentales antiguos. Su obra fue heroica porque como todos los grandes escritores no sólo se enfocó en producir un objeto artístico, sino en defender su trabajo a partir de aspectos culturales que han prevalecido en las naciones de origen celta. En esto radica el carácter de nuestros autores esenciales: la preservación de los símbolos que constituyen y delinear nuestra identidad.

Por último, llegamos a la etapa de la interpretación. Juntando todos los recursos investigados y teniéndolos en nuestras manos es conveniente darles un buen sentido y uso. La tarea no es fácil. Para esto retomaremos una de las obras más extrañas de Paz: *El mono gramático*. Si lo que busca el poeta es llegar a describir las palabras del origen, buscar un lenguaje que retrate fielmente la imagen del mundo, es necesario destruir las palabras llanas que contienen la imagen de los objetos. *El mono gramático* es una especie de poética en el que el poeta se va desplazando por dos mundos que se trastocan en la presencia de un bosque replegado de árboles: la noche en Galtá y los jardines de Cambridge. Esto dará paso a indagar los tipos de árboles sagrados de los que se sirve Paz para configurar algunos poemas de *Árbol adentro*. Aunque en su poesía abundan referencias que apelan a un sentido vegetal, hemos escogido únicamente cinco tipos de árboles sagrados celtas, porque sabemos que la poesía simbólica de Paz se ajusta con el extracto del símbolo implícito en estas especies.

Culminamos con una breve descripción de la “tradición sin ruptura” que sigue la poética paciana. Esclareceremos que lo que intenta perseguir la voz poética de Octavio Paz es algo que señaló puntualmente en el discurso de recibimiento del Premio Nobel: la descripción o búsqueda del presente, esa realidad más real que la que percibimos. El presente es el regreso al mundo apartado de los barbarismos y crímenes del hombre; es aquella etapa de regreso a la infancia, al edén donde se resguarda una realidad más real. Los poemas de alto grado de intensidad de Paz describen este lapso a la perfección: el instante eterno. En *Los hijos del limo* bautizó esta estancia como “Analogía”, la imagen fidedigna del mundo. Nosotros nos apartamos de esa consideración teórica, nuestro punto de vista recae en describir ese momento de profunda introspección y reflexión poética y no en nombrarla de manera determinante,

puesto que sabemos que lo que distingue a nuestros poetas fundamentales no es la estética ni la modernidad de su obra poética sino ese instante en que la búsqueda se vuelve real, tangible, transparente.

Capítulo I

El discurso de lo sagrado en *Árbol adentro* de Octavio Paz

Pocos poetas, a lo largo de su producción literaria, tejen de manera sutil y sublimada una simbología en la totalidad de su obra sin que su voz poética se desgaste. Crean el gran poema libro a libro, hasta transformar esos hilos artísticos en toda una red insospechada e inadvertida. El despliegue de la obra de Octavio Paz nos invita a observar esta peculiar característica hasta ahora poco comentada. Su poesía parte de uno de los símbolos más potentes en la literatura universal, el árbol. Figura de inspiración y hermandad con la naturaleza, el árbol trasciende desde los hechos biográficos del poeta hasta los jardines misteriosos en los que se interna su poesía.

Es cierto que al hablar de Paz caemos en ciertos lugares comunes, en discordancia con sus ideas o simpatía por algunas posturas ideológicas. La calidad literaria de Paz nunca ha estado en paz ¿Cómo abordar un nuevo acercamiento crítico a un autor tan estudiado y a la vez repudiado por los círculos intelectuales? Pareciera que los eventos realizados para conmemorar el centenario de su nacimiento, más que remarcar la importancia del escritor mexicano como paradigma intelectual del siglo XX, sólo se enfocaron en acrecentar las discrepancias entre la intelectualidad literaria. Entonces, ¿cómo estudiar a un autor tan laureado y, a la vez, tan criticado con miras a una nueva ruta lectora de su obra?, ¿qué no se ha dicho de Octavio Paz que sea relevante para la literatura mexicana? Antes de profundizar en esta investigación, debemos aclarar que, como decía Ortega y Gasset, el problema de cada generación es saber qué hereda y qué es lo que agrega a su tradición. En nuestro caso hemos sabido heredar la fama y prestigio que Paz le dio a la poesía mexicana a nivel mundial, no así correspondimos continuar con la trascendencia literaria que él había comenzado a edificar. Cabe aclarar que el fin de nuestro trabajo no es dilucidar aún más las aportaciones de Octavio Paz al campo de la literatura mexicana, sin embargo nos parece crucial enfatizar la revolución poética que implementó en nuestras letras al ser partícipe de diferentes vanguardias artísticas del siglo XX.

Nos sumergimos en este proyecto sabiendo que, a pesar de la exagerada abundancia de acercamientos a la obra del nobel, aún faltan vestigios sobresalientes por analizar que Paz aportó para la tradición literaria mundial. El hecho de no tener una autobiografía formal del poeta nos hace más accesible percibir aspectos literarios poco conocidos y comentados que encausan esta investigación. No nos extraña que en las aulas francesas sea una referencia obligatoria al hablar de poesía contemporánea, o que en Estados Unidos todavía sea aclamado como gran poeta y repudiado como ensayista: Octavio Paz es un manantial de temas insospechados. El poeta norteamericano Edward Hirsch ha afirmado que la poesía de Paz profesaba una religión secreta y que su escritura lo empujaba hasta los orígenes de la lengua. Es verdad. Su herencia todavía nos grita y advierte que la última palabra de su obra no ha sido escrita. Por tanto, este estudio está enfocado en revelar una vertiente cultural inmersa en su poesía hasta hoy insospechada y poco criticada¹. Nos referimos especialmente al contacto y unificación de diversos conceptos entre la última obra poética de Paz, *Árbol adentro*, y la cultura celta, tema crucial de dilucidar para entender los últimos caminos ideológicos abordados por Octavio Paz.

1.1 La construcción de una poética a partir de la imagen mitológica del árbol

En la literatura universal han existido ciertos escritores que han concebido a la mitología como instrumento de organización artística o como modelo configurador de una poética simbólica. Cabría observar los ejemplos de Joyce, Kafka, Pound, García Márquez, Borges, Yeats, T. S. Eliot, Lawrence, Brodsky, entre otros, para darnos cuenta que no sólo se trata de un aspecto que tenga que ver con lo estrictamente literario, sino con los principios culturales que posee una nación. Hemos hecho mención que lo relevante e innovador de la poética paciana radica en los caminos que ilumina la simbología del árbol. Dicha simbología parte de la repetición

¹ En el año 2012 Miguel Ángel Martínez Barradas presentó la tesis *El esoterismo en Árbol adentro de Octavio Paz*, como parte de su estancia en la Maestría en Literatura Mexicana de la Universidad Autónoma de Puebla. Entre sus múltiples investigaciones hizo un repaso exhaustivo de los árboles fundamentales de la poesía paciana. Apoyándose en los diccionarios de símbolos fue retratando la causalidad poética a la que se sujetaban algunos poemas de *Árbol adentro*. Cabe mencionar que nuestra investigación no sigue la línea investigativa de esa tesis, puesto que nuestro trabajo reside en describir el extracto celta implícito en los últimos poemarios de Paz, en especial en *Árbol adentro*. Si en algo no profundizó la tesis de Miguel Ángel Martínez es que, a pesar de describir con detalle los árboles sagrados de las culturas antiguas, jamás tocó con sus juicios las especies arbóreas celtas. Pensamos que con este proyecto de investigación queda saldada aquella deuda, y de esta forma se tiene un conocimiento global de la imagen del árbol que maneja la poesía de Octavio Paz.

cíclica de algunos mitos que constituyen la obra central de dicho autor. Los títulos no nos dejan mentir. De acuerdo al orden de aparición de los primeros pasos de la obra paciana, el árbol es prototipo perfecto de germinación poética: “Bajo tu clara sombra” (1935), “Raíz del hombre” (1936) y “Semillas para un himno” (1943), fructificando finalmente en *Árbol adentro*, el gran poemario aún por conocer de Paz.

No obstante, a la par de estas alusiones que remiten a rastros arbóreos, descubrimos otro mito recurrente que nos servirá como entendimiento de los recursos simbólicos del poeta: la desaparición de un lenguaje primigenio atado a la imagen del árbol; la idea romántica de un lenguaje que ha sido olvidado desde tiempos remotos, pero que prevalecen sus reminiscencias en la impronta de los árboles. Para esto descifraremos los puntos de contacto entre la ideología de Paz y la vertiente cultural celta. Ésta última es la única civilización antigua que ha vaciado sus reflexiones en torno al lenguaje y lo sagrado a través de los elementos arbóreos, a tal punto que pensaban que cada tipo de árbol simbolizaba una letra de su alfabeto.

Así, hoy día, ante las destrucciones masivas de nuestro medio ambiente y la vorágine del aniquilamiento de nuestros recursos naturales, una voz emerge en contra de este ecocidio: la poesía. El acto poético recobra nuevamente su función ancestral: hacer sagrado el mundo, es por eso que recurrimos a la observación detallada de los estudios mitológicos porque en ellos, como decía Schelling, está implícito un universo henchido de creación, caos y conceptos eternos. Durante el siglo XX los acercamientos a la mitología han revelado que ésta ya no funge como un simple conocimiento del hombre antiguo, sino que su acercamiento y comprensión revela una “escritura sagrada” que rige la vida de los hombres, desde su comportamiento individual hasta aspectos psicológicos contundentes. Con esto, tratamos de indagar convergencias entre el modelo mítico de pensamiento celta y la poética de Octavio Paz, en específico en *Árbol adentro*, porque sabemos que es en éste que el mitologismo² funciona como una teoría adecuada para acercarnos al texto poético y dar nuevos visos de la obra paciana.

² El mitologismo es una forma de concebir el producto artístico como sincretismo entre la literatura y el mito. Es una tendencia que surge en contraposición a la crítica literaria del realismo del siglo XIX. El mitologismo del siglo XX es un fenómeno complejo, puesto que intervienen aspectos históricos que marcan su desarrollo y evolución, como críticas a la cultura burguesa y el aniquilamiento de la “razón instrumental” sobrevenido de las guerras del siglo XX.

Desde los inicios de las primeras civilizaciones los poetas han declarado que nuestra realidad no es el reflejo que percibimos con nuestros sentidos, sino que ésta proviene de un estado más allá de lo tangible y superficial del mundo. Ante esta premura ideológica, en la poesía paciana el poeta se instala de frente al lenguaje para descifrar esa primera realidad extrasensorial, los primeros sonidos del mundo. No trata de representar el contacto íntimo entre naturaleza y hombre al fiel estilo de Baudelaire y sus imágenes sinestésicas en “Correspondencias”, más bien lo que plantea Paz es una especie de preocupación del hombre por la naturaleza, un regreso a ésta mediante la recuperación de un lenguaje complejo y desaparecido, la inmersión a las aguas originales de nuestra existencia. Así, el misterio del árbol vaga por su curiosidad a tal punto de sentir una fuerte atracción hacia él y el origen que simboliza; sabe que en el árbol hay un arquetipo³ mítico capaz de describir esa primera edad del mundo. Es natural. Estos elementos vegetales han inundado páginas impostergables de nuestra literatura a la par del desarrollo de nuestra civilización, basta mencionar algunos estudios del siglo XX que profundizaron en este aspecto, como *La rama Dorada* de Sir James Frazer; *La mente del hombre primitivo* de Franz Boas y *Las formas elementales de la vida religiosa* y *Lo Sagrado* de Émile Durkheim. Con esto, no es descabellado afirmar que la experiencia poética en Paz parte del diálogo sigiloso entre él y el árbol, un mito en el que se traduce la imagen del “instante eterno”, ese *leitmotiv* por el que la poesía se vuelve real y absoluta.

De esta forma empieza a configurarse en el imaginario de Octavio Paz una experiencia mitológica clave: en la comunicación con el árbol están implícitas las primeras palabras, el azar y el poder del lenguaje. Regresar a éste lugar es aprehender a las palabras y cuestionarlas. Hasta este punto, Paz es un poeta en pos del origen, de ese sagrado misterio que entraña la más alta poesía y su audacia espiritual. El poeta escribió al respecto del nacimiento de nuestra lengua en *El arco y la lira*: “El habla es un conjunto de seres vivos movidos por ritmos semejantes a los que rigen los astros y las plantas” (Paz, 2010: 75). Los árboles y los elementos naturales ceden al poeta un lenguaje mitológico que retrata la verdadera realidad del mundo, como si se tratase de un discurso plenamente panteísta. Este momento es la raíz exacta de la poesía, la comunión entre el hombre y el mundo, la naturaleza y las palabras. La poesía

³ Hablamos del concepto de “arquetipo” sostenido por Carl Gustav Jung en los estudios de la Psicología Analítica. El psicólogo suizo señala que un arquetipo no puede ser plenamente explicado, no obstante por medio de un lenguaje figurado realiza un intento de traducción mitológica.

es el campo fértil de las conciliaciones. El trabajo del poeta es recrear en el poema esa fraternidad de los significados, pero sobre todo poematizar la esencia de la poesía, tal como Heidegger concebía la poesía de Hölderlin: la instauración de un tiempo nuevo. Si queremos empezar a salvarnos de nuestra debacle natural es crucial la búsqueda del sentido del mundo a través del acercamiento a la poesía. Pocos poetas han dado visos exactos de la comprensión de ésta. Los más arriesgados son los que acuden a ella en defensa de su quehacer poético, como alguna vez lo hicieron los escritores románticos, especialmente Shelley. En concreto y completamente influido por Heidegger y la poesía romántica, Paz mencionaba que ante tantas especulaciones y mareos filosóficos habíamos perdido las huellas de lo que implica la poesía. No concordamos del todo con esta suposición. No es precisamente por culpa de algunas disciplinas que hemos extraviado el sentido de lo que realmente significa la poesía, sino que el consumismo tecnológico, el derrocamiento de esa filosofía netamente racional y la marcha capitalista provocan el olvido de las cosas que nos trascienden como hombres. Reencontrarnos con este significado sería regresar al ideal del Paraíso perdido, al día de la creación, fuera del tiempo donde los amantes se encuentran en el primer momento de todos los momentos, tal como lo exhibe el paradigmático “Piedra de Sol”, poema que despliega el arquetipo del regreso a una edad nueva a través del símbolo de Quetzalcoatl, la estrella venusina que recorre 584 versos para estar en conjunción con el sol:

Todo se transfigura y es sagrado,
es el centro del mundo cada cuarto,
es la primera noche, el primer día,
el mundo nace cuando dos se besan (2004: 226).

No sólo se convirtió en una búsqueda, para Paz ésta era una obsesión: ¿qué es la poesía? Niño solitario entre los pasillos de la casa en Mixcoac, buscaba a tientas, entre juegos, encontrarse en las palabras, reconocerse en ellas⁴. Tiempo después reconocería que la poesía era un objeto

⁴ En “Semillas para un himno” Octavio Paz ya indagaba, con un esfuerzo riguroso, sobre la extrañeza de los juegos del lenguaje. Llega a mencionar que las palabras aparecen como en la infancia, cuando decíamos “ahí viene un barco cargado de...” Y brotaba instantáneamente e imprevista la palabra convocada. En los juegos infantiles aprendió que la poesía es parecida a esta urgencia del lenguaje: si la palabra así lo quiere llegará y nombrará, porque nombrar es rescatar a los objetos de su pasividad, nombrar al mundo es darle vida a éste a través del lenguaje. Las palabras son un hecho poético porque implican reverberaciones y experiencias del poeta. En su última aparición en público, el 17 de diciembre de 1997, Paz dictaba una reflexión poética. Su esposa, Marie-José le había recomendado no divagar tanto; el poeta ya no poseía la lucidez necesaria que años atrás había

de realidades verbales capaz de describir la “otra voz”. Su visión de la poesía confirmaba lo que Yuri Lotman teorizaba con respecto a esta disciplina: “La poesía es un discurso rítmicamente organizado” (1982: 131). No nos resulta escandaloso suponer que aquel lenguaje altamente rítmico lo encontró y ejemplificó en *Árbol adentro*, con versos como: “Yo hablo/ porque tú meces los follajes” (2004: 181) o “Allá dentro, en mi frente,/ el árbol habla./ Acércate, ¿lo oyes?” (2004: 159).

Así limitado, nuestro tema fundamental se reduce a exponer de qué manera se consolida un contenido mítico en la poesía paciana, en la cual el árbol funge como entidad alegórica y metafórica. En específico nos interesa observar dos comportamientos del mito: como la substancia de la que parte la poesía y, de manera opuesta, como resultado del acto poético. Saber las raíces literarias, eruditas, didácticas y estéticas a las que se sujetó el nobel mexicano será crucial en esta empresa⁵. Cabe resaltar que tampoco tratamos de profundizar en la poesía experimental del poeta mexicano, puesto que es en los momentos líricos en donde sobresaltan las epifanías que queremos señalar. Es aquí que acontece el verdadero ejercicio espiritual del poeta, en donde habla el verdadero lenguaje. Vamos en busca, pues, de esa interiorización del acto poético.

Una observación más que otorgará originalidad a esta investigación. La poética de Octavio Paz se arraiga, en demasía, a la vertiente ideológica que estableció el erudito inglés Robert Graves, quien descifró poemas ancestrales celtas con el estudio de la mitología ligada a la ciencia de los árboles y la vida en los campos. Ambos personajes coincidieron en el Festival de Poesía de Londres en 1967, donde además estuvieron acompañados de poetas como W. H. Auden, Charles Olson, Zbigniew Hebert, Pablo Neruda⁶ e Yves Bonnefoy⁷. No obstante, no

asombrado a los intelectuales. De pronto se detuvo en su discurso sosegado, una palabra lo había sorprendido: “vericuetos”. Se quedó callado y balbució como quien encuentra un tesoro y no sabe si reír o gritar. Argumentó que el idioma se levanta como una “roca inaccesible”. Lo había deslumbrado el brillo y sonoridad de la palabra como si la dijese por primera vez a los 83 años. Esa es la experiencia poética, la revelación del lenguaje esencial en su forma más nítida y sorpresiva.

⁵ Ante la gran variedad de lecturas que describen aspectos biográficos de Octavio Paz, seguimos estrechamente un libro elemental para conocer la vida y obra del poeta: *Poeta con paisaje, ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, de Guillermo Sheridan. No despreciamos toda la literatura crítica y biográfica que han llenado los aspectos esenciales de Paz, sino que nos sujetamos a la obra de Sheridan porque es en ésta que reconocemos las grandes influencias que marcaron el trayecto literario inicial del poeta, especialmente los cuentos de hadas europeos. Sheridan narra que estas narraciones eran traducidas por su tía Amalia en la biblioteca del abuelo Ireneo Paz, donde Octavio Paz pasó gran parte de su infancia.

⁶ Con quien frecuentaría por última vez después del altercado ampliamente conocido por el mundo literario que desembocó en el distanciamiento de ambos poetas latinoamericanos. Finalmente la reconciliación se daría

se pretende señalar la influencia remarcada de Robert Graves en Octavio Paz o viceversa⁸, más bien nos resulta curiosa la semejanza que existe en las reflexiones poéticas de estos dos escritores: ambos representan esencias profundas del hombre que prevalecen en la simbología arbórea y en el mito de la Gran Diosa del Mediterráneo (“Diosa Blanca” como la llama Graves) como potencia creadora de la naturaleza.

1.2 La revelación del lenguaje en la construcción de la imagen del árbol

Para encontrar el lugar del misterio poético en donde Octavio Paz posa sus primeras extrañezas y juegos lingüísticos, indagamos sus primeras inquietudes intelectuales. Comenzamos por desentrañar uno de sus primeros poemas, “Nocturno de la ciudad abandonada”, publicado en 1931 en la revista *Barandal* y rescatado por uno de sus más rigurosos investigadores, Anthony Stanton, en *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931–1938)*. Este poema en especial da muestra de lo que persigue la precocidad paciana: señalar un contexto cultural antiguo provisto de un lenguaje sagrado⁹. Es ahí donde el poeta

precisamente en este Festival. Paz aludiría, tiempo después, en torno a Neruda: “lo admiraste, lo quisiste y lo combatiste. Fue tu enemigo más querido”.

⁷ Al igual que Paz y Graves, la poética del francés Bonnefoy gravita en un mundo vegetal que cifra grandes misterios de la existencia. *Relatos en sueños* gira alrededor de la idea de un mundo creado a partir de ciertas palabras sagradas. El estudio de los árboles lo llevó a exponer en uno de sus microrrelatos que las grafías del alfabeto sagrado y original dependían de las formas de los elementos arbóreos. Llena de simetrías significantes, la sección “El origen de la palabra”, en este libro, también abarca serias referencias de dioses celtas, hermanando aquella cultura con el estudio de los elementos arbóreos. Agregamos una nota curiosa entre ambos poetas: Paz declaró en una entrevista que le concedió a Fernando Savater en 1991 que lo único que le interesaba de la poesía francesa contemporánea era la poesía de Yves Bonnefoy.

⁸ Es necesario puntualizar que la influencia de ambos escritores se observa tanto en su labor como poetas y ensayistas. Actualmente, la obra de Graves ha sido opacada y relegada en importancia por el gran éxito de sus novelas *Yo, Claudio* y, su continuación, *Claudio el dios y su esposa Mesalina*. Sin embargo, es evidente que el mayor punto de contacto intelectual entre ambos poetas se suscita en el libro *La Diosa Blanca* y en las investigaciones “Sor Juana Inés de la Cruz” de Robert Graves y *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* de Paz. En estos dos últimos títulos ambos escritores expresan comentarios similares para describir la vida de la monja jerónima. Es curioso que ambos textos también salieran a la luz uno tras otro: Graves lo publicaría en diciembre de 1953, mientras que Paz mandaba sus primeras indagaciones a las editoriales en 1950 (posteriormente publicaría en forma la biografía de Sor Juana Inés de la Cruz en 1982). Como parte importante de este proceso de investigación, se hará un rescate breve de la obra del erudito inglés con tal de demostrar que existe una influencia no manifestada abiertamente en Octavio Paz, en donde se ha relegado al escritor inglés de mención alguna en los tomos de las *Obras Completas*.

⁹ Para definir precisamente el significado de lo sagrado y su relación con la poesía, acudimos al discurso de Michel Meslin en el libro *Aproximación a una ciencia de las religiones*. Nuestra preferencia hacia este texto radica en que en éste están depositadas una multiplicidad de opiniones en torno al tema, como antropológicas mediante el pensamiento de Mircea Eliade, filosóficas en la voz de Martín Heidegger y religiosas como las reflexiones de Saint-Etienne-du-Mont. Para Meslin lo sagrado es el lenguaje del soñador despierto:

se manifiesta a través de conceptos, mitos, símbolos que el *homo religiosus* sólo experimenta como modos de hablar, aproximaciones, ideogramas más o menos adecuados a su finalidad. Se trata de simple

mexicano empieza a erigirse como un auténtico iniciado en los secretos herméticos del don poético. En este ejercicio lírico estalla la revelación del instante estático y el maridaje divino entre la humanidad y los elementos vegetales. Algo que caracterizó a su poesía inicial —me refiero en específico a los poemas de *Luna silvestre* (1933)— fue vislumbrar el olvidado asombro de estar vivos, el contexto histórico mundial empapado de enfrentamientos bélicos no daba para menos. De esta forma, a temprana edad, el poeta inicia describiendo un sentimiento de asombro y orfandad ante el mundo: el nacimiento es una herida ontológica que jamás sana. Se trata, pues, de la conciencia de nuestra separación como una llaga constante en nuestra historia espiritual:

Las fórmulas y los conjuros,
impronunciables, borrados de los bloques eternos.
Y los números mágicos exhaustos,
perdido todo poder y toda fuerza.

Las palabras ya secas
se cayeron de los labios helados (2001: 37)

En alguna ocasión Paz mencionaba que los poemas podrían considerarse extractos biográficos, sin embargo los poemas van más allá del efímero reflejo del escritor, también son revelaciones cargadas de respuestas, epifanías que resuelven las más difíciles preguntas. El poema nace de una necesidad, de una experiencia. No es una imaginación ni una simple sensibilidad, es una recreación. Este ejercicio poético temprano contiene la urgencia por retratar el despojo lingüístico al que fue sometido el hombre. No se trata de la configuración de una imagen nueva, más bien lo que trata de revelar el poema es ese último lenguaje clave del que fuimos despojados. Precisamente Jorge Blaschke interpreta esta sensación en el ánimo de los hombres de la siguiente manera:

El espíritu humano está constantemente habitado por la idea de que existe una clave última del lenguaje, y un último lenguaje clave; que el Verbo le ha sido dado para resolver su propio

transcripciones humanas de una realidad que permanece, en cuanto tal, más o menos oculta al hombre, pero con la cual éste intenta relacionar su acción. Lo sagrado queda así definido como una relación (1978: 14).

enigma y el del mundo; y que el lenguaje, hasta sus más sabias combinaciones, no es más que la sombra deformada de un gran lenguaje oculto que se descubrirá (2001: 69).

Así, el poeta empieza a reunir los resabios mitológicos, a descubrir su lenguaje original. Es cierto que todo poema nace de un quebrantamiento o un dolor, y ésta no es la excepción. El primer quiebre del hombre empieza por la pérdida de un lenguaje esencial. Ésta es nuestra gran herida: nombrar el mundo con los restos de una lengua extraviada. Si no existe más ese lenguaje primigenio empieza a saborearse amargamente el fruto de la oscuridad, el hermetismo y la incomunicación porque las palabras han abandonado a la humanidad. Igual que una planta seca o marchita esa lengua sagrada nos fue arrebatada desde los orígenes de la existencia. Entonces el tiempo empieza a circular y toma forma en la noche del mundo, hasta que de nueva cuenta el poeta, a través de la recuperación del sentido esencial de los objetos, por medio de la poesía, nos regala otra vez la transparencia única, el instante eterno paradisiaco. La promesa del resurgimiento y esplendor del cosmos queda fraguada también en la poesía paciana. Muestra de ello es el poema “Virgen” contenido en *Libertad bajo palabra* (2004):

El viento gime en el jardín de sombras.
Está enterrada al pie del árbol. ¿Quién?
La llave, la palabra, la sortija (108)

Más cerca a Orígenes Adamantius y a las parábolas de vertiente judía¹⁰, Paz reflexiona que la fuente donde emana la creación poética, la palabra sagrada, está al pie del árbol. En ese lugar está la llave que abre la puerta a la visión real del mundo. El árbol es el aposento virgen donde se interna el poeta para descifrar el sentido del lenguaje y las primeras voces sagradas. No se trata del dominio del hombre sobre la naturaleza —Marx pensaba que así empezaba la muerte de la mitología— sino de la comprensión de la fuerza de la naturaleza y su reflejo en la lengua

¹⁰ Gersom Scholem, uno de los mayores estudiosos de la Cábala, al hablar de los misterios que entraña la revelación sagrada acude también a la parábola con la que Orígenes explicaba el Salmo I:

Las sagradas escrituras se asemejan a una gran casa con muchísimos aposentos, y que delante de cada aposento se encuentra una llave, pero no la que conviene, Las llaves de todos los aposentos están cambiadas, y la difícil y al tiempo importante tarea consiste en encontrar la llave adecuada (2008: 13).

de los hombres. Este simbolismo se irá desentrañando levemente con el proceso de catábasis¹¹ y experiencia biográfica que reflejan dichos versos. Solamente basta recordar que los primeros juegos en los que participaba el infante Octavio se desarrollaban alrededor de una higuera en casa del abuelo Ireneo Paz. Tiempo después el poeta regresará a desenterrar esos recuerdos con los versos de “Estrofas para un jardín imaginario”. Es ahí que experimenta una conexión especial con el mundo gracias a la inspiración que le ejerce el árbol¹². Pareciera que desde niño Paz se sintió trastocado por esa posibilidad del lenguaje contemplando la naturaleza. Siguiendo a Heidegger, refiriéndose nuevamente a la obra de Hölderlin, toda poesía auténtica tiene una conexión sagrada, panteísta, es delirio y arrebató. Era en el árbol donde Paz sentía la sublime y aterradora presencia de la poesía y sus influjos.

Dentro de la búsqueda de aquel lenguaje misterioso el poeta indaga la zona de origen de donde brota esta realidad. Ese lugar céntrico o *Axis Mundi* es la impronta del árbol, la “casa de la presencia”. El filósofo rumano Mircea Eliade, al comentar al respecto del acto creativo humano y su relación con lo sagrado, menciona que el *Axis mundi* es un símbolo que representa la unión entre los planos cósmicos: inframundo, tierra y cielo. El árbol en la poesía de Paz funge como ese punto de conexión tripartita. Este maravilloso despliegue místico tiene otra característica peculiar: es en este sitio donde una entidad superior al hombre reside. En “Fábula” un árbol canta el himno del orden natural:

El calor reposaba al borde del estanque

¹¹ La catábasis es la experiencia del descenso a los infiernos. La literatura antigua ha plasmado grandes aventuras de los héroes míticos en relación con la catábasis. Orfeo, Eneas, Psique, Ulises, Gilgamesh, Inanna, Odin, etc., descubren a través de la experiencia del descenso los misterios del mundo. Al regreso de esta estancia el héroe experimenta una especie de renacimiento. Es ahora poseedor de un conocimiento absoluto de las cosas porque habla con el lenguaje de la verdad, la lengua sagrada y la voz divina. Todo esto era descrito en los ritos griegos de iniciación, llamados “Los misterios de Eleusis”. Para una comprensión total del tema podemos recurrir al libro *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*, de Gordon Wasson, Albert Hofmann y Carl A. P. Ruck. En éste los tres autores dan su propia interpretación de los significados de dicho ritual. A manera de síntesis nos advierten que: “Tres veces felices son aquellos de los mortales que habiendo visto tales ritos parten al Hades; pues solamente para ellos hay la seguridad de llevar ahí una vida verdadera. Para el resto todo allí es maligno” (1980: 9).

¹² Queda por indagar la zona de influencia que contiene la poética paciana con respecto a la ideología cabalística judía. En el *Zohar, el libro del esplendor*, de Moisés de León se advierte que a la par de la creación de los árboles del Líbano fueron creadas las veintidós grafías que conforman el alfabeto hebreo. Queda descrita la conjunción del elemento arbóreo con las primeras reminiscencias lingüísticas originales.

La lluvia era un sauce de pelo suelto
En la palma de tu mano crecía un árbol
Aquél árbol cantaba reía y profetizaba (2010: 123)

¿Hasta qué punto es evidente la influencia de William Blake en estos versos de Paz? Versos que se asemejan a los del poeta inglés: “cuando las puertas de la percepción se abran, el hombre verá las cosas tal y como realmente son: infinitas” (2013: 38). O cómo no recordar y hacer partícipes en estas imágenes la voz de Carlos Pellicer en *Discurso por las flores*: “El reino vegetal es un país lejano/ aun cuando nosotros creámoslo a la mano”¹³ (1946: 26). Pareciera que el lenguaje poético parte de aquel mitologema¹⁴ del árbol al oído del poeta. Es en estos elementos vegetales que hay contenida una invisible presencia sagrada e infinita. Esta recurrencia también se manifiesta en “Árbol adentro” que ejemplifica contundentemente la presencia divina dentro del árbol: “Allá adentro, en mi frente,/ el árbol habla./ Acércate, ¿lo oyes?” (2004: 159). Imposible separar esta última imagen a la simbología e historia de los árboles feéricos de la tradición celta. En éstos residen las hadas y las brujas convertidas en dríadas o diosas. De esta forma, se pensaba que los árboles sagrados poseían una personalidad propia por ser guarida de personajes sobrenaturales¹⁵.

Con esto, Octavio Paz se constituye como un poeta arquetípico y revelador. Utiliza la mitología como materia prima de su quehacer poético, y no es difícil imaginarnos que se inserta claramente en lo que se llamó “El renacimiento mitológico” del siglo XX, porque funda su poesía a través del poder del símbolo del árbol y sus múltiples interpretaciones. Qué mejor ejemplo que el título del último poemario, *Árbol adentro*, libro que confirma que la búsqueda sagrada del origen está en nosotros mismos, en aquello que los antiguos griegos señalaban con el nombre “entusiasmo”, “tener un Dios dentro”. Para consolidar este mito

¹³ Precisamente Anthony Stanton descubrió las notables equivalencias que existían entre los primeros poemas de Octavio Paz y *Colores en el mar y otros poemas* (1921) de Carlos Pellicer. En sus inicios como poeta, Paz exploraba el verso libre y las vanguardias a través de la modernidad que vio en su maestro, y precursor, Pellicer. Ambos sienten la plenitud de la naturaleza y su capacidad creadora de gozo. Los caminos de ambos se cruzaron en la Escuela Nacional Preparatoria, en donde el poeta perteneciente a los “Contemporáneos” fungió como profesor de Literatura del joven Paz.

¹⁴ Utilizamos este concepto proveniente de la teoría de Sir James Georges Frazer. Para éste el mitologema apela al comportamiento de los dioses y las características de los seres sobrenaturales.

¹⁵ Dentro de los relatos del *Mabinogion*, el libro mítico de relatos celtas, se cuenta la historia de Llew Llaw Gyffes, quien después de fallecer su alma fue depositada por brujos en el tronco de un árbol. Tiempo después, el árbol personificaba el cuerpo del dios Llew, el “habitante del mar”, llamado así por los celtas.

arquetípico el poeta se basa en un despliegue de metáforas a las cuales recurre frecuentemente para demostrar que el origen de la poesía está inmerso en la naturaleza. Una y otra vez tropezamos con estos elementos vegetales en la obra del nobel. No es de extrañarse, como comenta Elena Poniatowska en *Octavio Paz, las palabras del árbol*, que de 313 poemas que escribió Octavio Paz —de 1935 a 1988— aparezca la palabra árbol 315 veces, sin contar sus variantes, como tipos de árboles y otras reminiscencias semánticas. La constante alusión a la figura del árbol refleja la reverencia del poeta hacia el espíritu inmenso de la naturaleza y, quizá también, una especie de continuación de su tradición literaria en lengua española, como en su momento Cernuda lo utilizó en *Ocnos*, Alberti en *La arboleda perdida*, Juan Ramón Jiménez en *Jardines lejanos*, etc. Habría que considerar también que en la mayoría de nuestra poesía lírica aparecen estas figuras vegetales por doquier, a tal punto que resulta prudente considerar la plena consagración de la imagen del árbol en toda nuestra tradición poética.

1. 3 La epifanía druídica como parte de la experiencia poética de Octavio Paz

El árbol en Octavio Paz cumple una especie de automatismo. A la par del cauce de su obra artística los árboles se encuentran en sus momentos más íntimos y esenciales. Cabe recordar algunas anécdotas: el infante Octavio viendo entrar una enredadera por una de las caras de los muros de su cuarto como una especie de llamado místico; juegos inocentes que se desarrollaban al pie de la higuera y los fresnos en la casa de Mixcoac¹⁶; aquel momento de impacto visual y estallido de infinitud que le causaron los árboles desbordantes y gigantes de Angkor; el período determinante en su vida cuando a la sombra de unos cuantos mirlos y del árbol sagrado del *nim* contrajo nupcias con Marie-José Tramini, etc. Todas estas sincronicidades entre él y la presencia de los árboles marcan definitivamente el maridaje entre el poeta y el mundo natural. Gracias a esta simbólica unión su voz se tiñe de claros matices lingüísticos capaces de describir esa “otra verdad” que parte de la naturaleza. Podríamos considerar, siguiendo el punto de vista de Malinowski¹⁷, que este mito que narra la unión del

¹⁶ Posteriormente, en el segundo capítulo se ahondará en la etimología y los símbolos que arroja esta palabra nahua: mixtli (nube), coatl (serpiente), co (en), como fundamento del origen cósmico “Lugar de la Nube de Serpiente”.

¹⁷ Malinowski es el etnógrafo que fundó la llamada Escuela Funcionalista. Durante el siglo XX replanteó la importancia del mito y el rito en la cultura. Sus reflexiones se contraponen a los mitólogos pertenecientes a la

hombre y árbol refleja una especie de “sagrada escritura”, es decir, esta relación mítica actúa sobre el destino del hombre y sus acontecimientos más importantes. Como todos los grandes poetas, Octavio Paz es traspasado por esas visiones arbóreas que lo dotan de una reflexión y conocimiento profundos. En uno de sus poemas biográficos más arriesgados, en cuánto al tono fantástico, el poeta concluye:

[...] yo escribo porque el druida,
bajo el rumor de sílabas del himno,
encina plantada en una página,
me dio el gajo del muérdago, el conjuro
que hace brotar palabras de la peña (2004: 82)

Encontramos la primera referencia celta explícita en su poesía —cabe agregar que el poeta había reflexionado con anterioridad algunas cuestiones de esta civilización en su labor ensayística—. Un druida abriría el espacio mágico en el cuerpo de la poesía de Paz para siempre. Poesía y magia, espejo de doble reflejo, cuchillo de doble filo que parte potencias enamoradas en el imaginario del poeta. Ya en *El arco y la lira* Paz reflexiona en torno al quehacer poético y lo define como la experiencia emocional que tiende a desarrollar la realidad espiritual, mientras que, por otro lado, concibe a la magia como el desarrollo de una técnica oculta, una herramienta que desahoga la necesidad de la escritura. La unión de ambas esencias, tal como lo comprendían los románticos, es la única manera de representar el sentido de la realidad. El personaje druídico de “Pasado en claro” actúa como el conductor hacia la senda mística del poeta, pero también es el depositario de la amalgama entre poesía y magia, la otra voz que otorga al hombre la lengua real y sagrada proveniente de los árboles.

Es aquí, en esta sutil epifanía, donde es preciso detenernos al encontrar una forma *sui generis* en la literatura paciana: la imagen de un sacerdote celta perforando la casa de la presencia, dotando al hombre, con aires leves de conjuro, del canto ceremonioso, del don de la poesía. Es en estos versos que la naturaleza y sus interrelaciones místicas ocasionan la aparición de un espíritu. Esta revelación es uno de los momentos más explícitos y nítidos de manifestación poética-mágica en su obra, al fiel estilo Dantesco. Tal como un Virgilio, este

Escuela de Cambridge, incluyendo a Frazer, porque no considera al mito como parte de la evolución del pensamiento del hombre primitivo, sino que determina que la construcción mítica va de la mano con el carácter de los pueblos europeos.

preceptor celta liga al poeta con la fraternidad de los significados, sella el pacto que hermana a dioses y hombres con el consumo del fruto de la encina, el muérdago¹⁸, planta sagrada con la que los antiguos druidas alteraban los estados de la conciencia, de ahí que una de las posibilidades etimológicas del vocablo “druida” provenga de la voz galaica “dryw” (“vidente del roble”, según Plinio el Viejo). El poder de la magia y la consecución de la soberanía de forma sobrenatural se explican con detalle en el estudio científico y antropológico de Frazer. Se trata evidentemente sobre el mito de la resurrección y muerte de las figuras divinas. Un espíritu corta la rama de un árbol sagrado y la otorga a su sucesor en potencia. Los seguidores de Frazer han ahondado más en la posible interpretación de este rito, aludiendo que representa el problema del sufrimiento humano como camino hacia la muerte y su renovación y renacimiento. ¿Las intenciones de Octavio Paz apuntaban hacia esta posible significación? Veamos.

Si en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* Octavio Paz analiza el *Primero Sueño* y concluye que la innovación de éste radica en que revela un viaje místico sin la presencia de un ser sobrenatural, en “Pasado en claro” Paz se contrapone a su *alter ego*, Sor Juana. El poema se funda dentro de los sueños quiméricos enigmáticos (*oneiros, somnium*) en donde la figura del místico es acompañada de un dios, demiurgo o antepasado muerto, tal como algún día lo plasmó Dante con Virgilio. Al adentrarnos en “Pasado en claro” hemos caído en el misterio de la inspiración poética y la revelación, un tema recurrente desde la Antigüedad difícil de precisar o teorizar. El poemario se publicó en el año de 1975, cuando las teorías literarias ya no apelaban a esta casualidad mágica en la poesía; la creación y el estudio de los textos literarios cada vez se volvía más científico con la oleada del estructuralismo y sus consecuencias. Las musas, los demonios y los dioses —los “espíritelli” como los conocía Platón— habían abandonado el momento de creación poética desde hace tiempo. Por el contrario, a partir de la segunda mitad del siglo XX se pensaba que la poesía era un discurso

¹⁸ Aunque sabemos que el muérdago es una planta parasitaria del roble, los antiguos celtas consideraban sus ramas como una especie de árbol. Los druidas pensaban que era el elemento más importante para conocer su doctrina sagrada, puesto que éste se encargaba de otorgarle a los sacerdotes los poderes mágicos con los que vaticinaban noticias para su pueblo. Se le llamaba “Ramo de Oro” y los druidas sólo podían cortarlo con una hoz de oro de los robles en los sotos. Según *La Enciclopedia de los símbolos esotéricos* de Jorge Blaschke, el muérdago simboliza la inmortalidad, la esencia de la vida. Representa el renacimiento y su adquisición revelaba tesoros enterrados. Hasta este punto no es difícil ligar los versos de *Pasado en claro* con la utilidad simbólica del muérdago. El consumo de esta planta le otorga al niño aprendiz su relación especial con lo divino; el muérdago revela el tesoro, la llave, la sortija a la que se hace acreedor el poeta: el don poético que con el que brotan palabras de la dura peña del lenguaje.

donde el lenguaje era el que hablaba, que la función del poeta era registrar la sensibilidad de la sociedad a través del ejercicio de la crítica más vehemente. Extrañamente, quizá sea Paz uno de esos pocos poetas que aún reclaman que en la poesía ocurre la voluntad del misterio de la inspiración; su poesía continúa con esa tradición moderna de los románticos en donde a través del poema se preguntaban necesariamente ¿qué es la poesía?, ¿dónde ocurre la espontaneidad de este acto?

En las teofanías poéticas, en “tales momentos del Ser” como los llamó Virginia Woolf, el poeta construye su propia eternidad, trabaja para hacer sagrado el mundo —retomo las palabras del ensayo que dedicó Paz a la obra del poeta más grande del modernismo: “El caracol y la sirena: Rubén Darío”—. No basta con retratar este momento inefable. Lo místico no se enfoca en decir cómo es el mundo, sino en que sea. El sentido de esta clase de poesía, la más mística y lírica, es detallar el viaje sagrado al encuentro con lo “otro”, pintar con palabras el rito de iniciación sagrada que principia con el consumo de una planta, como lo describe “Pasado en claro”. Es en el árbol y sus frutos donde está la única llave de acceso que abre las puertas del mundo divino y nos adentra a sus misterios infinitos. La lucidez de la visión que conlleva este acto de iniciación nos conduce a lo que Gersom Scholem reconoce como la “expresión inmediata” o “realidad última”, aquel paso hacia la iluminación que acontece por el contacto con la divinidad. Lo realmente llamativo en la obra paciana es este primer momento de dilucidación divina cifrado en un contexto cultural aparentemente ajeno al poeta, es decir, dentro de un marco celta, y es que para el escritor que se adentra en lo místico las interpretaciones de las verdades absolutas no atienden a las autoridades religiosas a las que fue sometido por educación obligatoria, sino que el sentido último del mundo es cedido por una experiencia trascendental y original. Si en “Pasado en claro” fue un druida quien influyó al joven Paz en los misterios poéticos, en uno de los poemas de *Árbol adentro* la imagen de Buda será otra de las teogonías que experimentó desde la poesía. Sin embargo, sólo nos interesa hablar de la primera, puesto que es en este momento en el que la obra poética de Octavio Paz se tiñe de colores nítidos de la tradición celta.

1.4 El encuentro de la palabra del origen y de la otredad

Nos situamos en el año de 1958. Ha pasado la cruel destrucción del hombre y el mundo con las dos Guerras Mundiales; el fin último de la Razón Instrumental que defendió la evolución de los ideales de la sociedad en el siglo XIX fue pulverizado, tal como apuntaban Horkheimer y Adorno. Dos bombas atómicas norteamericanas bastaron para conseguirlo. ¿Cómo recuperar el sentido del mundo después de que la muerte azotó con su látigo oscuro la conciencia del hombre? Las plumas de los mejores escritores también resentiría el impacto social que ha dejado la perversidad alemana. Sin embargo, la marcha zigzagueante del mundo se reconstruye desde y en el pensamiento de la filosofía y poesía alemana. Se trata, pues, de salvarnos de una barbarie brutal a través de una fuerte crítica del lenguaje que proponía Heidegger desde la Filosofía. La pregunta que deambula en todos los espacios literarios a partir de este momento es: ¿cuál es el sentido de la poesía después de lo que ha dicho Theodor W. Adorno?:

La crítica cultural se encuentra ante el último escenario de la dialéctica entre la cultura y la barbarie. Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie. Y esto corroe incluso el conocimiento de por qué ha llegado a ser imposible escribir poesía hoy (1981: 34).

En *Arte y Poesía* (1958) Martin Heidegger empieza a solventar todo el pensamiento occidental resquebrajado. Para el filósofo alemán es urgente, en esos momentos de incertidumbre y pesimismo, regresar al fundamento sagrado del mundo. Indica que el único sentido que sostiene a los seres es la continuidad de la Naturaleza. Octavio Paz, como la mayoría de los intelectuales de su generación, no fue ajeno a las concepciones del alemán. Entiende que el principio de la existencia de los hombres radica en descubrir aquella Naturaleza¹⁹ esencial. Por lo tanto la misión del poeta va más allá de fungir como el puente comunicativo entre la divinidad y los hombres —esa podría ser considerada como su edad primera—, ahora, ante el evidente pesimismo, su fin es reavivar el entusiasmo por vivir perdido en nosotros, recuperar nuestra fe en el mundo. Si Heidegger habla de una era de la noche del mundo, Paz se identifica y lo reconoce tácitamente. Su participación en el Segundo Congreso Mundial de Escritores

¹⁹ Para Heidegger la poesía es esencia del arte, y ésta, en relación con la verdad, se presenta en la percepción fenomenológica del desocultamiento del ente. La palabra en la poesía de Paz se cuestiona, y al cuestionarse revela o devela la verdad, emerge en consecuencia el ente y por extensión el Ser. Para un mayor entendimiento sólo resta remitirnos a la introducción de *Libertad bajo palabra.*, en donde el poeta cuestiona el último fundamento de la libertad y la verdad por medio del lenguaje.

Antifacistas, en 1937, nos revela a un poeta preocupado por las grandes crisis que devastan al mundo. Como hijo de la revolución²⁰ el poeta se vuelve un caudillo desde la peligrosa trinchera del lenguaje: Paz diría que la poesía no genera revoluciones, sino que ella misma es revolución. Me atrevo a agregar que también es revelación. El poeta mexicano comprende que la raíz del hombre que lo ata a la vida se puede dilucidar en la mayor penuria de los tiempos, en el reconocimiento de nuestra miseria, ese abismo opaco donde los dioses han dejado solos a los hombres. De cierta manera esta forma de comprender la esencia humana estaría apegada a Nietzsche, quien explicaba que nunca vemos las cosas tan fríamente como cuando caminamos titubeantes en los linderos del abismo.

Octavio Paz tiene 23 años, es profesor en Mérida en el programa “Escuela para los Obreros Mexicanos” y es invitado por Neruda a Valencia, junto con Carlos Pellicer, para participar en dicho Congreso como representante de la poesía mexicana. El poeta efervescente por la conmoción que atraviesa España no sólo se inscribe a una tradición filosófica existencialista, sino que empieza a gestarse para sí una mirada crítica que denuncia el retroceso de nuestra condición humana. Al igual que Heidegger, el joven Paz reconoce que la época devastadora por el avance bélico y capitalista guarda un último misterio. Las palabras del filósofo alemán son un auténtico bálsamo:

Los mortales todavía no son dueños de su esencia. La muerte se refugia en lo enigmático. El misterio del sufrimiento permanece velado. No se ha aprendido el amor. Pero los mortales son. Son, en la medida en que hay lenguaje. Todavía se demora un canto sobre su tierra de penuria. La palabra del rapsoda preserva todavía la huella de lo sacro (Heidegger, 1996: 241).

Para Heidegger los problemas de la sociedad radican en el empobrecimiento del lenguaje y, por consiguiente, la falta de comunicación entre los hombres permite el desconocimiento y comprensión de esencias imprescindibles como el dolor, la muerte y el amor. Siguiendo con la filosofía existencialista, Paz entiende que Ser es otra vez habitar el mundo, Ser es desear y la poesía es entrar en el Ser, en la Naturaleza, tal como lo dejó constatado en *El arco y la lira*. La

²⁰ El abuelo Ireneo Paz fue un eminente porfiriano en los inicios de la dictadura de Díaz. Tiempo después, defraudado por la usurpación del gobierno mexicano a cargo del grupo de “Los científicos”, se declararía en contra del dictador. Mientras tanto su hijo, Octavio Paz Solórzano, se involucraría en la causa zapatista: fungiría como representante de Emiliano Zapata en Estados Unidos. La doble vertiente ideológica que persistía en casa de los Paz llevaría al poeta a escribir “Intermitencias del Oeste (2)”, poema donde el joven escritor al escuchar las historias entre estos jefes de casa piensa: “Yo me quedo callado:/ ¿de quién podría hablar?” (2010: 373).

poesía es el develamiento del ente, emergencia de la verdad. No es imaginación, es revelación del instante primigenio, la unión de los contrarios (hombre-árbol, humanidad-naturaleza), lenguaje metafísico que va más allá de los significados convencionales del mundo. Para regresar a la casa de la presencia es necesario romper con la arbitrariedad del lenguaje y acercar a nosotros los significados verdaderos de los objetos, volver a reconstruir la gran palabra del comienzo:

Sólo había una palabra inmensa y sin revés
Palabra como un sol
Un día se rompió en fragmentos diminutos
Son las palabras del lenguaje que hablamos
Fragmentos que nunca se unirán
Espejos rotos donde el mundo se mira destrozado (Paz, 2004: 123)

El poema está inscrito en el marco histórico descrito con anterioridad. Pertenece al conjunto de poemas de *Libertad bajo palabra*. Al igual que sus contemporáneos Octavio Paz analiza esa extrañeza del ambiente poético. Piensa que la labor del poeta es regresar al Edén, al lugar del comienzo, a través de las palabras perdidas. Más que un poeta la figura de Paz se convierte en un filósofo del lenguaje, y hasta aquí cabría señalar que el poeta hace caso a las recomendaciones que le hacían José Vasconcelos y Ortega y Gasset. Éste último le recrimina en un bar sobre el Ródano: “Aprenda el alemán/ y póngase a pensar/ olvide lo demás” (2010: 283).

Habitante del lenguaje, Paz comienza a trabajar y edificar las bases de su teoría poética: *El arco y la lira* (1956) y, posteriormente, *Los hijos del limo* (1974). En sendos libros de veta filosófica-poética, encuentra que lo básico para deshacernos de nuestra cruel realidad es hallar “la unión de los contrarios”, encontrar las palabras precisas que ligan los significados reales con los objetos designados. ¿No es eso a lo que apelaban ya los pensadores antiguos y los tratadistas clásicos de poéticas? Ante el escepticismo y la destrucción del mundo en un pestañear de ojos, las culturas antiguas consideraban que en la esencia del arte estaba implícita una renovación del interés por lo sagrado, una unión de todas las cosas a una condición única, es por eso que los principios de nuestra literatura van de la mano con las grandes aventuras

mitológicas de los héroes sagrados. La literatura en un primer momento honraba a los dioses y sus acciones y la poesía era el dulce canto que mantenía activa la llama de la existencia del mundo. La labor del poeta no significaba más que ser el provocador de la fraternidad entre todos los objetos gracias al impulso de lo sagrado. El tiempo entonces era cíclico porque todos los significados revoloteaban una y otra vez en la conciencia de los hombres. ¿No es eso a lo que pretende regresar la poesía de Paz, a una encarnación de las palabras originales? Ante aquellos tiempos de inestabilidad social provocados por el trauma de la Primera Guerra Mundial el hombre vuelve los ojos a la mitología. Se da entonces la aparición de un mitologismo moderno que rechaza fervientemente las corrientes historicistas y filosóficas racionales que auguraban un bienestar en el campo científico, sociológico y etnológico. De nueva cuenta, en “El mismo tiempo” escribió:

En esta vida hay otra vida
la higuera aquella volverá esta noche
esta noche regresan otras noches (2004: 284)

Los árboles no son ajenos a este salto al interior del lenguaje mitológico. El árbol emerge vaticinando el rumbo y las palabras con las cuales el hombre descubre su verdadera impronta. Escribir es buscarse e interrogarse, regresar a nuestros pasos perdidos que nos lleven al árbol, al “Axis mundi”, la entrada al paraíso perdido y olvidado. Es hasta 1987 en que en *Árbol adentro* Octavio Paz encuentra el lugar definitivo de su búsqueda, el lugar de la morada en la cual descansa su sed de Ser; sabe a la perfección que en el último aliento poético es que ha encontrado aquel lenguaje definitivo. Repetimos aquel verso ejemplar como triunfo del hallazgo visible de la otredad: “Allá dentro,/ en mi frente, el árbol habla./ Acércate, ¿lo oyes?” (2004: 159).

1.5 Las grafías celtas y la simbología arbórea de *Árbol adentro*

La civilización celta fue una de las culturas antiguas con mayor arraigo a una filosofía arbórea para explicar sus doctrinas más importantes. Su visión del mundo estaba en función de la naturaleza y, sobre todo, del aprendizaje de los árboles, a tal grado que comparaban la vida de

los hombres con los procesos naturales que cumplían éstos: permanecer con los pies bien afianzados a la tierra como profundas raíces y mantener una vista elevada al igual que las copas frondosas de los grandes árboles sagrados; después de soportar tiempos de sequía vendrían temporadas cargadas con mejores frutos, de esta forma explicaban que los hombres deberían adaptarse a los procesos de fertilidad y renacimiento para llegar a alcanzar una vida pletórica. El influjo de estos elementos era tan poderoso y enigmático que también llegaron a pensar que dentro de cada persona residía un árbol, por medio del cual había un constante deseo de crecimiento efectivo y natural. Gracias a estas suposiciones existen muchos relatos fantásticos en mitos, cuentos, poemas, y leyendas, que respaldan historias de metamorfosis y metempsicosis en los cuales la vida de los hombres es conjugada a la vida arbórea.

Tan estrecha, espiritual e íntima fue la relación de la civilización celta con los árboles que las especies sagradas arbóreas llegaron a conformar la codificación mnemotécnica digital de un lenguaje, sumamente exclusivo y peculiar. El llamado Beth-Luis-Nion²¹, o alfabeto Ogham²², era un sistema de comunicación críptica de quince grafías representadas en diferentes dedos de la mano. Robert Graves demostró contundentemente en *La Diosa Blanca* la manera en que se acomodaba cada grafía de este mecanismo lingüístico, siguiendo los estudios controvertidos del Dr. Macalister, arqueólogo irlandés estudioso del alfabeto Ogham. A cada elemento de la mano le corresponden cuatro grafías de acuerdo a las especies arbóreas. Su acomodo es el siguiente:



Imagen rescatada del libro *La Diosa Blanca* de Robert Graves

²¹ El nombre de este alfabeto se debe al acomodo de las tres primeras grafías representadas por los árboles sagrados Abedul-Fresno silvestre-Fresno, por supuesto, en la antigua lengua céltica.

²² Algunos analistas celtas declaran que la palabra *Ogham* procede del nombre del dios irlandés Ogma, dios de la literatura y la elocuencia; para otros, significa, en esencia, “muestra de la utilización de la palabra”.

El alfabeto arbóreo empieza su secuencia digital desde el dedo pulgar hasta el meñique²³. Las grafías depositadas en cada uno de éstos corresponden con la primera letra de los árboles sagrados en lengua celtica:

B	Beth	Abedul	A	Ailm	Abeto
L	Luis	Fresno Silvestre	O	Onn	Hiniesta
N	Nion	Fresno	U	Ur	Brezo
F	Fearn	Aliso	E	Eadha	Álamo
S	Saille	Sauce	I	Idho	Tejo
H	Uath	Espino			
D	Duir	Roble			
T	Tinne	Acebo			
C	Coll	Avellano			
M	Muin	Vid			
G	Gort	Hiedra			
P	Pethboc	Saúco enano			
R	Ruis	Saúco			

Los famosos sacerdotes de los árboles, los druidas, eran los personajes encargados de la enseñanza de este lenguaje tanpreciado y poco conocido. Dentro de sus magníficos santuarios naturales, internados en densos bosques por el territorio de la Galia, enseñaban este arte comunicativo digital a sus aprendices, ollaves, quienes tenían que memorizar millares de poemas para llegar a formar parte de la corte de los dirigentes celtas. Las hipótesis que se tienen al respecto del uso de este modelo de lenguaje sostienen que los druidas podrían hablar con sólo estrecharse las manos; otras, más coherentes, afirman que el uso de éste servía de gran ayuda para efectuar el “Dichetal do Chennaib” (recital de las puntas de los dedos), en el cual los poetas improvisaban un poema o una profecía²⁴ usando el recurso mnemotécnico que

²³ El desajuste en la aparición de las grafías BLN por BLF de la mano es un tema controversial. Mientras que algunos especialistas sostienen que la opción primera es la correcta, otros doctos aseguran que el entrenamiento druídico, “colegiatura” o “arboleda”, estipulaba originalmente el segundo acomodo arbóreo. En esta investigación seguiremos la propuesta de Roderick O’ Flaherty, quien optó por BLN con base a documentos antiguos de la civilización celta a los que tenía fácil acceso.

²⁴ En cada punta de los dedos de las manos están representadas las especies de árboles sagrados: Luis, Nion, Feam, y Saille (fresno silvestre, fresno, aliso y sauce, respectivamente), con las cuales los druidas aprovechaban

les ofrecían los dedos de las manos. El gran estratega romano Julio César afirma, en *Comentarios de la Guerra de Las Galias y Guerra Civil*, que los legendarios druidas cifraron celosamente este lenguaje para que los conocimientos que poseía la civilización celta no cayeran en manos de invasores romanos. Para efectos comunicativos, después de que los últimos territorios de la Galia fueran ocupados por el imperio romano, los sabios druidas solamente utilizaban el alfabeto griego en documentos públicos y correspondencia.

Gracias al hermetismo que lograron efectuar los últimos druidas el estudio de este alfabeto aún guarda muchos secretos, incluso no existen abundantes registros escritos para que hoy día los investigadores lleguen a contundentes afirmaciones sobre los misterios del origen de esta lengua sagrada. Sin embargo, no cabe duda que para los celtas el símbolo del árbol era el eje de la existencia de los hombres, y que sólo los druidas eran los encargados de descifrar los abismos misteriosos de la naturaleza a través de la observación de estos elementos vegetales.

Después de renunciar como Embajador de la India por los acontecimientos penosos del 2 de octubre de 1968, Octavio Paz realizaría un periplo por diferentes países europeos, una de aquellas estancias fugaces sería en Inglaterra, ocupando el cargo de “overseas fellow” en el Churchill College de la Universidad de Cambridge. En calidad de profesor visitante, Paz se interna en los territorios de Gran Bretaña en donde corren las versiones míticas celtas que han persistido los embates de la tradición oral y el cristianismo. Es en este gran recinto académico donde Paz consulta y se acerca a los textos antiguos celtas. El poeta iba tras de sus propios pasos. Si algo enciende su curiosidad sobre las enseñanzas drúidicas es su singularidad. A diferencia de otras cosmovisiones de pueblos antiguos, los druidas fijaron la consecución de su sabiduría en los elementos naturales terrestres, más que en la observación de los astros; gozaban de un poderío sobrenatural, eran los grandes conocedores de los misterios del mundo y, antes de recurrir a la astrología para predecir o profetizar eventos, se acercaban al entorno de los árboles. De ahí que su nombre derive de la palabra galesa “derwydd”, “vidente del roble”²⁵.

su consumo vegetal o la simple observación para profetizar o vaticinar sucesos en la comunidad. En el tercer capítulo se explicará la importancia de cada especie de árbol sagrado en *Árbol adentro*.

²⁵ La definición más antigua de la palabra “druida” nos la otorga Plinio el Viejo en *Historia Naturalis*. Relata que estos personajes toman su nombre original de la encina, de la cual recogen y consumen el muérdago para adquirir

Pareciera que Paz ha encontrado la justificación de su vocación poética y su obsesión por los elementos arbóreos a partir de su residencia en esta zona, dueña de una gran cultura ancestral²⁶. Increíblemente en un ejercicio más que poético, narcisista, en “Pasado en claro” el nobel mexicano escribe que la consecución de su lenguaje poético se debe al contacto o, mejor dicho, al pacto sagrado que ha establecido con los sacerdotes de los árboles: “yo escribo porque el druida [...] me dio el gajo del muérdago, el conjuro/ que hace brotar palabras de la peña” (2004: 82). Además, es fundamental recordar que es en Cambridge donde se originaron y persisten las ideas de la Escuela Antropológica Inglesa, encabezada por Frazer y figuras como Jane Harrison, Francis Cornford, Arthur Cook y Gilbert Murray. Estos teóricos concebían la magia, dentro de los estudios mitológicos, como un estadio más antiguo del pensamiento que desataba espíritus no personificados o fuerzas impersonales, tal como puntualiza la representación peculiar del druida en el poema de Paz.

La publicación del poema extenso, “Pasado en claro”, data del año de 1975, cinco años después de su estancia en la Universidad de Cambridge. Es evidente, más que en otros poemarios anteriores de la obra de Paz, la exuberancia natural y arbórea que se le presenta desde entonces en Inglaterra:

El asalto de los siglos del baniano
contra la vertical paciencia de la tapia
[...]
Entro en un patio abandonado:
aparición de un fresno.
[...]
El fresno sinuosa llama líquida.
[...]
Jardín ya matorral: su fiebre inventa bichos
que luego copian las mitologías.

sus facultades adivinatorias. Cabe resaltar que la palabra galaica “derwydd” es semejante a la persa “darvish”, castellanizada como “derviche”. Al igual que el druida, el derviche es una especie de místico sufi para los musulmanes.

²⁶ Guillermo Sheridan en *Poeta con paisaje, ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, relata como el poeta mexicano, presa de la urgente necesidad por saber algún rastro de su identidad, indagó las raíces de su apellido “Paz”, confirmando que éste apareció en México a raíz de la conquista: “Quizás un apellido celta, dijo alguna vez: la castellanización de Bath”. (Sheridan, 2004: 34)

[...]

Apenas dibujada, suerte de coma horizontal
entre el cielo y la tierra,
una piragua solitaria

[...]

Aprendizajes con la higuera:
hablar con vivos y con muertos.

[...]

Los fresnos me enseñaron,
bajo la lluvia, la paciencia,
a cantar cara al viento vehemente (Paz, 2004: 75-91)

David Erlij relata en junio de 2003, en la revista *Letras Libres*, un encuentro con Paz durante la estancia de ambos en Cambridge, y concluye que el paisaje de la Universidad motivó la redacción de algunos pasajes de *El mono gramático*²⁷. Sin embargo, la prueba fehaciente del influjo de la tradición literaria celta está inmersa en este poema autobiográfico de 602 versos. Adolfo Castañón, en el ensayo “El poeta como revisor”, publicado en la *Revista de la Universidad de México*, analiza e incide que los momentos más luminosos del prisma “Pasado en claro” se deben a ese “tercer estado”, “el ser sin ser, la plenitud vacía”, entre lo presentido y lo sentido, habitual en la improvisación poética celta e hindú. Del contacto de Paz con la vertiente del pensamiento hindú abundan acercamientos y análisis, pero de la repercusión de la tradición celta en su poesía Adolfo Castañón es el pionero en advertir dicha presencia, a tal extremo que para esclarecer la epifanía druídica en “Pasado en claro” desentraña algunos posibles libros que Paz consultó en la biblioteca de su abuelo Ireneo, como *Guerra de las Galias*, de Julio César; *La Adivinación* de Cicerón; *Historia Natural*, de Plinio el Viejo y los escolios que acompañan la *Farsalia* de Lucano²⁸.

²⁷ En el Capítulo 3 abordaremos detenidamente algunos conceptos que Octavio Paz recupera en *El mono gramático*, mismos que nos ayudan a comprender la inserción del nobel mexicano a las poéticas de fin del siglo XX.

²⁸ De manera suspicaz, Castañón deja fuera de esta indagación bibliográfica el *Mabinogion*, texto mitológico celta en boga durante el siglo XX. Paz pudo haber consultado este texto durante su estancia en Inglaterra, puesto que en esos años sus traducciones empezaban a circular, especialmente la de Lady Charlotte.

Pasarían doce años para que Paz publicara su obra más personal en un periodo de madurez poética absoluta. *Árbol Adentro* sopesó, a su debido tiempo, las críticas más rigurosas. Se sabía que el poeta pasaba por una racha de salud disminuida y que muy probablemente esta obra sería la definitiva de su quehacer literario; no hubo quien desafiantemente comentara que *Árbol adentro* era una especie de testamento poético.

A todo esto, lo que asombra de este poemario es una plena conciencia de la estructura y conformación del libro. Dividido en cinco partes, Paz despliega el abanico poético de las tradiciones literarias en las que ha incursionado a lo largo de su obra. Desde la forma del haikú hasta el poema de aliento largo aparecen en esta colección de hondura filosófica, tal como diría Anthony Stanton, uno de los primeros críticos que observó que éste era el gran libro por conocer de Paz. Los temas en los que profundiza se deben más a una introspección que a una vana reflexión de su poética. Abriendo con un poema aclaratorio en prosa, “Árbol que habla”, —simulando esta introducción a la que realizó en su primer compendio formal de poesía, *Libertad bajo palabra*— el poeta explica la intención de las divisiones del poemario:

Este libro tiene la forma de un árbol de cinco ramas. Sus raíces son mentales y sus hojas son sílabas. La primera rama se orienta hacia el tiempo y busca la perfección del instante. La segunda habla con los otros árboles, sus prójimos —lejanos. La tercera se contempla y no se ve: la muerte es transparente. La cuarta es una conversación con imágenes pintadas, bosque de *vivientes pilares*. La quinta se inclina sobre un manantial y aprende las palabras del comienzo (2004: 95).

Es evidente una interiorización del mundo natural en el núcleo ideológico de esta construcción poética, misma que parte de un árbol que se extiende hacia cinco direcciones. El lenguaje poético está inmerso nuevamente en el símbolo del árbol, tal como lo concebían los celtas. Sin embargo, la mención de las “cinco ramas” es el enigma que sostiene la intención fundamental de *Árbol adentro*. El número “cinco” es lo que proyecta el escenario original y novedoso en esta entrega poética. Anteriormente, en *Blanco*, Octavio Paz había jugado con las posibilidades del despliegue de lectura simultánea —al estilo de Mallarmé en *Un coup de dés*— dividiendo dicho poema hacia cuatro regiones del espacio textual. En entrevista para la *Revista de la Universidad de México*, “Escribir y decir” (1981), Paz declara sus intenciones de este tipo de combinatoria:

Me inspiré en las mándalas del budismo tibetano, que dividen el espacio en cuatro regiones, cuatro colores, cuatro elementos, cuatro divinidades femeninas y cuatro Budas o Bodisatvas. En el centro a divinidad central. En Blanco preservé la división espacial, los colores, los elementos y las facultades (sensación, percepción, imaginación y entendimiento) de los Tantras [...] *Blanco* está organizado especialmente y obedece a la dirección de los puntos cardinales (10).

Enrique Krauze lo dice puntualmente: “a Paz sólo le faltó escribir un libro: su autobiografía”. Este juicio nos parece bastante atinado. Aunque con motivo del centenario de su nacimiento se prepararon una recopilación de textos biográficos que acercarían al lector a situarse en momentos específicos importantes del poeta, nos hizo falta una autobiografía del poeta que describiera estos momentos trascendentales de la construcción de su obra. Sin embargo, las pequeñas notas aclaratorias, al final de los tomos XI y XII de las *Obras Completas*, nos regalan un mundo de causalidades a las que Paz ajustó algunos de sus poemas.

En *Blanco*, se pone de manifiesto el asiento del poeta hacia la cultura hindú y, a su vez, nos da una muestra de las posibilidades de conformación gráfica y lectora de una obra literaria en movimiento, usando de pretexto la posición de los cuatro puntos cardinales que bien pudo haber sido la continuación de la literatura de Mallarmé. Algo muy similar ocurre en la numerología de *Árbol adentro*. “Un número es el nombre de una ley oculta”, mencionó en alguna ocasión Morris Goodman, en este caso no sólo es una ley oculta, es un símbolo que rige la especificidad del último poemario de Octavio Paz.

1.6 El sentido del elemento arbóreo en *Árbol adentro*

Para los filósofos antiguos, el número cuatro siempre fue considerado un enigma que esconde y cifra conocimientos profundos del mundo²⁹. La recurrencia hacia este número era bastante poderosa entre los pitagóricos quienes aseguraban que su significación dependía del lenguaje del universo, por lo que llegaron a llamarlo “el número divino”. Posteriormente, Empédocles de Agrigento, tomaría el número cuatro como base del compendio de las “cuatro raíces”

²⁹ No sólo el número cuatro estuvo arraigado a concepciones estrictamente filosóficas. También este número representaba situaciones naturales y sagradas, como las cuatro estaciones del año; los cuatro momentos de la vida de todo hombre (nacimiento, desarrollo, reproducción y muerte); la estructura de diferentes figuras geométricas cuadriláteras, etc. Para las sagradas creencias hindúes el cuatro representaba las cuatro sílabas sagradas y los cuatro Vedas, los textos más antiguos de la literatura india.

elementales (aire, fuego, tierra, agua), mismas que representaban toda la materia existente sobre la Tierra regidas con dos fuerzas en constante equilibrio: odio y amor. Así, la simbología del número “cuatro” llegó a considerarse como parte fundamental de la conciencia divina del cosmos. El *Diccionario de los símbolos* (1986) de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant alude al respecto de esta numerología lo siguiente:

Recordando que los discípulos de Pitágoras hacían también de la tétrada la clave de un simbolismo numérico que pudo dar un marco al orden del mundo [...] En resumen el cuatro aparece como el signo de la potencialidad, esperando que se opere la manifestación que viene con el número cinco (382).

Este número místico era el escalón para la representación de un quinto estado, esencia o elemento que une los cuatro puntos cardinales. El simbolismo de esta cifra en *Árbol adentro* adiciona un nuevo valor representativo a las intenciones de Paz: exponer un orden y equilibrio desde el inicio del poemario con “Árbol que habla”. El mitólogo Juan Eduardo Cirlot menciona, en el prólogo del *Diccionario de los símbolos*, que la simbología proveniente de los creadores de las religiones y poetas muestra una tendencia cósmica, con tensión hacia lo infinito, hacia los misterios del “centro” místico. Así, el tema fundamental de la poesía es la exploración de esta zona central y sus posibles significados que recrean una originalidad de la existencia. Cirlot agrega entre las descripciones de esta ideología céntrica que: “La idea del mundo como laberinto, de la vida como peregrinación, conducen a la idea del ‘centro’ como símbolo de la finalidad absoluta del hombre, ‘medio invariable’, ‘motor inmóvil’, paraíso recobrado o Jerusalén celeste” (1992: 27).

La idea del número cinco como parte esencial del cosmos también se manifestó entre las creencias celtas. Este número estaba consagrado a una de las representaciones terribles de la Diosa Blanca y a sus árboles sagrados. El poeta místico —y mítico, puesto que los celtómanos aún no han precisado con exactitud su biografía— Taliesin alude al número cinco en su poema extenso “Kadeir Taliesin” (“La cátedra de Taliesin”) con el que logra vencer el poderío de los bardos consagrados de la corte de Maelgwyn, desconcertando a todo el

auditorio con la prístina lengua poética que posee. Refiriéndose a Cerridwen³⁰ y la Caldera de la Inspiración el poeta canta: “Fragante caldera de los Cinco Árboles”.

Robert Graves advierte que muy probablemente Gwyon (Taliesin) conociera el valor que le otorgaban al número cinco los pitagóricos, y agrega que el símbolo más antiguo de la Diosa Triple de los celtas era una pirámide conformada por el “sagrado tetrático”³¹. Con esto, el número cinco representaba también una idea del centro en la cual convergen la variedad de los colores de la naturaleza, percibidos con los cinco sentidos del hombre. Incluso, adjunto a estas consideraciones en torno a la numerología del cinco, los celtas, a diferencia de los griegos, creían que el mundo se componía de cinco elementos: tierra, aire, fuego, agua y, la quinta esencia, alma, el punto de conjunción y unión de las cuatro esencias que le preceden. También en Irlanda se consideraba que el cinco representaba el infinito. En éste número se respaldaban las representaciones de los cinco dioses fundamentales del panteón celta y los cinco lugares de asentamiento de este pueblo (Ulster, Connaught, Mumm, Lagen y, el punto medio de todas estas regiones, Meath).

Número nupcial, el cinco es la representación del centro, conjunción entre la armonía y el equilibrio de la totalidad del mundo sensible. Este punto céntrico es considerado por diferentes culturas antiguas como quintaesencia o éter, elemento místico que representa la idea del tiempo infinito y cíclico, de ahí el origen del vocablo “eternidad” que en esencia simboliza “lo que está privado de límite”, aquello que se mantiene apartado de nuestro mundo sensible. Asimismo el éter es territorio donde reside lo sagrado e infinito. Para Heidegger:

³⁰ Esta diosa “Cerde Blanca” o “diosa del Cereal”, como los mitólogos celtas la conocen, era la enemiga de Gwyon. Cerridwen le encarga a éste que vigile una caldera donde hervían depositados la inspiración y el conocimiento. En un momento de descuido, saltan de la caldera mágica tres gotas al dedo de Gwyon, quien inmediatamente lo introduce en su boca para apaciguar el dolor. A consecuencia de esto, conoció los secretos de la naturaleza y el significado de todas las cosas. Al enterarse de tal desatino, Cerridwen intenta matar a Gwyon y, entre una serie de metamorfosis de ambos personajes, por fin la diosa terrible convertida en gallina negra logra tragarse a Gwyon transformado en un grano de trigo. Para sorpresa de Cerridwen descubrió que aquel grano minúsculo la había dejado preñada, y nueve meses después daría a luz a un niño a quien le perdona la vida depositándolo en el mar, a su propia suerte. El príncipe Elphin, sobrino del rey Maelgwyn, encuentra al niño y lo rescata. Él es quien le da el nombre de “Taliesin” a esta reencarnación de Gwyon, que significa “muy valioso” y “rostro hermoso”.

³¹ Esta era una figura conformada por diez puntos dispuestos de la siguiente manera: cuatro, tres, dos y uno. Cada nivel representaba el espacio tridimensional, la superficie, la extensión y la posición, respectivamente. Sin embargo el número cinco en esta figura geométrica está representado en una doble imagen, tanto en la parte de en medio de la pirámide, formada por el nivel de tres y dos puntos y por los niveles cuatro y uno. Este símbolo celta representaba el comienzo, la plenitud y el final.

El elemento éter, eso en lo que la propia divinidad está todavía presente, es lo sagrado. El elemento éter para la llegada de los dioses huidos, lo sagrado, es el rastro de los dioses huidos. Pero ¿quién es capaz de rastrear semejante rastro? Las huellas son a menudo imperceptibles y, siempre, el legado dejado por una indicación apenas intuida (1996: 242).

Los poetas son los encargados de iluminar este rastro. Heidegger pensaba que en la poesía de Rilke o en Hölderlin se hallaba esta búsqueda de lo sagrado. En realidad los poetas que combaten la extrañeza hacia este mundo son los caminan en pos de las huellas de lo sagrado. Los poetas inventivos, los que celebran la existencia y contrarrestan nuestra inconformidad de ser partícipes del mundo, son aquellos con una visión poética de lo sagrado. En la modernidad parecería un pecado hablar de tales extremos en la poesía, pero ¿no empezó a manifestarse este flujo de pensamiento con los surrealistas hasta nuestros días? Breton consideraba que lo “sagrado extrarreligioso” era encontrar el éxtasis sensual en lo erótico, no entender lo sagrado con miras a lo teológico sino más que como una transgresión a los límites que enmarca la sociedad. A pesar de que se le injurie, exija y recrimine en ciertos círculos intelectuales, Paz está dentro de estos poetas que cantan el misterio sagrado de la poesía. Es un poeta simbólico y arquetípico. Aborda la lírica con una renovación del lenguaje mitológico, opuesto al orden historicista, puesto que esta exploración siempre conlleva una epifanía que pone en duda la realidad, como alguna vez lo presentó en uno de sus poemas ejemplares, “La calle”, en donde el poeta se topa con él mismo en un tiempo trastocado.

Hemos entendido que la construcción en la que se erige *Árbol adentro* es simbólica y sagrada porque parte desde cinco direcciones míticas. Este poemario perfila la infinitud del tiempo, el instante congelado y el espacio fijo e inmutable al cual el poeta quiere acceder. Paz está ejemplificando en “Árbol que habla” la manera de deshacer las contradicciones, la forma de unir las oposiciones binarias y las estructuras cuadripartitas a partir del lenguaje poético. ¿No es eso a lo que apelan los teóricos recientemente? La poesía moderna es una crítica el lenguaje, una tentativa para diluir las significaciones dialécticas, porque ellas representan el encuadramiento racional del hombre. Quizá sea Octavio Paz uno de los pocos poetas en el siglo XX que lograron poetizar su metafísica. En *Conjunciones y disyunciones* Paz recalcaba esta crítica de la realidad: “Tal vez la dualidad, el pensar por pares, sea común a todos los

hombres y lo que distingue a las civilizaciones es la manera de combinar la pareja básica: estructuras tripartitas, cuadripartitas, circulares” (2006: 45).

Con esto, es indudable que las cinco ramas a las que se adecuan los temas de *Árbol adentro*, obedecen a este punto central que manifiesta una zona sagrada, un paraíso al que el poeta trata de regresar por medio del lenguaje poético, la única llave para abrir la puerta de la percepción ontológica, la casa de la presencia, la resistencia en contra de la muerte —su muerte— que presiente en “Ejercicio preparatorio”: “Morir/ reconciliado con los tres tiempos/ y las cinco direcciones” (2004: 142).

Árbol adentro emerge como un mediador entre este mundo y otro, arquetípico, que poco a poco se irá develando en los símbolos que despliega cada especie arbórea, porque tal como fue asentado anteriormente, este emblema representa el eje central de la poética paciana, una poética que rechaza lo irreductible de este mundo pleno y basto de significados, siempre en constante movimiento, más allá de los sentidos arbitrarios y petrificados de los objetos.

Capítulo II

Aproximaciones Hermenéuticas en *Árbol adentro* de Octavio Paz

Dentro del imaginario del canon de la poesía mundial del siglo XX, Octavio Paz es un pilar imprescindible. La celebración y los proyectos recientes del centenario de su nacimiento conllevan un firme propósito: el regreso del lector a una obra que ha quedado anquilosada por la exagerada admiración de escritores y críticos a la obra de éste. En México es indudable que el poeta gozó de un irrefutable protagonismo que opacó tanto a los poetas cercanos a su generación como a las mejores plumas intelectuales, aquellas que se atrevían a ser contestatarias a la ideología donde respaldaba su figura. Sin embargo, el panorama cambia a dieciséis años de distancia desde su fallecimiento. Hoy día las nuevas generaciones alzan la voz y miran con sospecha, y a la vez con arrobamiento, el despliegue de una obra que sigue pesando en la tradición literaria mexicana. El magnetismo que entrañan sus polémicas reflexiones es un factor suficiente para que continúen los estudios girando en torno a su poesía con todo tipo de valoraciones estéticas. No obstante, acercarse con una mirada renovadora a un poeta de tan alta alcurnia se vuelve una ardua tarea. Pensar nuevas rutas críticas a una obra ampliamente galardonada y comentada no resulta fácil, incluso para el más riguroso de sus lectores.

Sabemos de antemano que analizar algún texto aplicando una teoría de cualquier índole, en efecto, es violentarlo, no hay obra que no salga lastimada. Sin embargo, este trabajo otorga vitalidad al valor estético de la misma. En el caso de *Árbol adentro* consideramos que existe una teoría que es capaz de iluminar nuevos caminos interpretativos, mismos que se amoldan a los objetivos planteados desde el inicio de esta empresa. La Hermenéutica analógico-icónica se amolda a la perfección con la finalidad que persigue este proceso de investigación. Si queremos interpretar la recepción que tienen los textos de Paz en la actualidad sobre sus lectores, esta teoría encaja con una de las suposiciones planteadas en el capítulo anterior: la problemática de sentido en la actualidad. El estudio de los textos poéticos requiere forzosamente un regreso al conocimiento de los símbolos que entraña el lenguaje, o mejor dicho, nuestro lenguaje en su forma más pura. Por eso el desciframiento de éstos en este

poemario puede sustentar dos propósitos primarios: solventar el declive de las ciencias humanas en competencia con las ciencias exactas y constatar el acercamiento de Octavio Paz hacia culturas antiguas ajenas a la raigambre mexicana.

Mauricio Beuchot en *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo* nos da un amplio panorama de los alcances que puede lograr la Hermenéutica analógica. Si bien cada teoría literaria busca esencialmente descubrir una verdad textual, el tratado de Beuchot intenta ampliar un margen de interpretaciones sin rebasar ciertos límites, es decir, sin sobreinterpretar el texto, tarea que comúnmente se comete en aquellos casos donde un autor ha sido ampliamente cuestionado y abordado. Además, la serie de reflexiones que contiene este interesante discurso se asemeja a lo que Octavio Paz constató en *Los hijos del limo*, la teoría de los contrarios complementarios: Analogía e Ironía. Para Beuchot el elemento analógico es considerado como la entraña misma del conocimiento humano. Se refiere a ella de la siguiente manera:

La analogía tiene también el sentido de tensión de opuestos, de lucha de contrarios, ya que ella introduce en el seno del concepto (o del término) ese juego y rejuego de semejanza y diferencia que está poniendo en acción la distinción y la oposición. Es algo que ya habían visto el Maestro Eckhart y Nicolás de Cusa (2013: 26).

Para Octavio Paz la Analogía es la idea de la correspondencia universal y el centro magnético donde gravita su poética. Influida desde joven por el pensamiento de Hegel y su destrucción de las antinomias, sabe que la destrucción de la dialéctica es la cura de la escisión de sentido, en ella “el ser se contempla en el otro, que lo niega”. Aunque declaró en *Los hijos del limo* que los románticos alemanes e ingleses empezaron a utilizar el juego de contrarios complementarios y con ello establecieron los primeros andamios de la poesía moderna, sus primeras reflexiones acerca de este tema se venían fraguando en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, en donde advierte que la gran invención literaria de la Edad Barroca es el “concepto”, la unión de los contrarios³². Gracias a esta serie de reflexiones no es extraño que

³² Es sabido que en esta biografía Octavio Paz sigue de cerca y profundiza en los estudios de Eckhart de Hochheim, mejor conocido como *Maestro Eckhart*, para explicar las lecturas claves de Sor Juana y señalar algunos plagios de la monja jerónima. Es curioso que a lo largo del tomo I de las *Obras completas, La casa de la presencia*, en donde se vacía la poética paciana con libros como *El arco y la lira*, *Los hijos del limo* y *La otra voz*, no exista ninguna alusión al filósofo alemán, quien en su semántica de la proposición analiza la

en su obra poética abunde el uso de oxímoros, símiles y antítesis, tres maneras de reflejar el juego de correspondencias y diferencias de los objetos. A partir de las reduplicaciones es donde mejor acontece lo analogado:

La analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias precisamente porque esto *no es* aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra *como* o la palabra *es*: esto es *como* aquello, esto *es* aquello. El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación entre términos distintos (2010: 396).

Una última justificación que respalda el uso de esta teoría. Además de englobar estudios en torno al símbolo de diferentes autores como Gaston Bachelard, Paul Ricoeur, Filippo Picinelli, Charles S. Peirce, Sigmund Freud, Gustavo Bueno, etc., la Hermenéutica analógica considera como parte esencial de su estructura reflexiva el uso de dos tropos literarios claves, la metáfora y la metonimia. Del primero se advierte que es una traslación de sentidos y referencias, tensión entre el sentido literal y el sentido figurado³³; del segundo se considera que es el paso de los efectos a las causas, conocimiento de lo universal en lo particular. Ambos tropos remarcan la idea en común que contienen el pensamiento de Paz y Beuchot: reedificar lo que ha quedado frente a nosotros, la llamada “época del fragmento”. Por eso, además de ser un buen respaldo teórico para ir desentrañando la simbología, iconicidad y analogía en *Árbol adentro*, los linderos interpretativos que nos ofrece la Hermenéutica analógica-icónica involucran seriamente el estudio de la poesía como una descripción eidética³⁴ del tiempo, una herramienta más para estudiar el despliegue de los significados simbólicos esenciales que se

funcionalidad de la analogía a través de la predicación formada por la palabra “es”, reflexión similar que utilizaría Octavio Paz fundamentalmente en *Los hijos del limo* para describir su artificio poético.

³³ Para ampliar la concordancia de ambas reflexiones me parece curiosa una nota de Mauricio Beuchot en *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo* donde afirma que:

La metáfora es una relación de semejanza entre sentidos que de suyo son diferentes, pero hay una magia en ella que los hace relacionarse, asociarse, el ir el uno con el otro, parecer que el uno *es* el otro. (42)

La reflexión de Mauricio Beuchot concuerda a detalle con la cita expuesta con anterioridad, donde Paz declara que el nexos verbal copulativo “es” media la relación existente entre dos objetos, esta palabra es la clave para formar la analogicidad entre los conceptos.

³⁴ La cualidad eidética es la capacidad de retención en la memoria de la esencia de un objeto. El término es acuñado por los clásicos griegos Platón y Aristóteles, quienes señalaban que lo eidético es aquello que hay en la sustancia de las cosas. Posteriormente, los estudios Fenomenológicos retomarían este concepto para indicar la nulidad de la oposición real de un objeto.

han ido perdiendo en nuestra cultura y que, a su vez, son recuperados a través de la tradición poética.

Por último, es preciso señalar que conforme se desarrolle este análisis se anexarán diferentes perspectivas críticas que ayuden a comprender los recursos simbólicos. Los estudios que aportaron los críticos del Círculo de Eranos³⁵ nos acercarán a delimitar exactamente la arquetipología cultural, es decir, el desarrollo de la filosofía, ciencias humanas, mitología, teología y antropología, áreas del saber que resguardan un almacén simbólico que sin duda está presente en la más alta poesía. A su vez, hay que tomar en cuenta que una de las mayores contribuciones de este grupo es la llamada “coimplicidad” de los opuestos, propuesta por C. G. Jung, la cual pone en marcha la concordancia o coincidencia de los contrarios depositada en el imaginario simbólico. Dicha teoría se asemeja a la propuesta paciana analogía/ironía, ese juego de bisagra que muestra una síntesis de los opuestos complementarios en la poesía moderna.

Cabe señalar que dentro de este sustento teórico es necesario recurrir a los diccionarios de símbolos —en especial de la simbología galaica celta— si es que queremos llegar a los posibles significados que esconden los poemas pacianos en relación con las culturas occidentales. No hay que olvidar que el lenguaje poético va de la mano con el pensamiento mítico, ambos son una escala del conocimiento humano y una fuente rica en simbolismo. Por eso, la Hermenéutica simbólica de Ernst Cassirer puntualizaba que el hombre es un animal “simbolizador” puesto que toda captación que realiza la consciencia lo hace de manera simbólica, de manera que es el lenguaje protosímbolo de la realidad, mediador entre “mythos” y “logos”, aserción que concuerda con el pensamiento de Paz en *El arco y la lira*: “La poesía pertenece a todas las épocas: es la forma natural de expresión de los hombres. No hay pueblos sin poesía” (2010: 89).

³⁵ Esta asociación fue fundada por Olga Fröbe-Kaptein en 1933. Su función fue entablar un diálogo con pensadores de Oriente y Occidente acerca de lo filosófico-científico, mítico-histórico, religión y ciencia. Entre los miembros más destacados del grupo se encuentran R. Otto, C. G. Jung, Mircea Eliade, W. Otto, G. Durand, G. Scholem, E. Neumann. Es preciso recalcar que el periodo en el que se desarrolla el pensamiento de este grupo es la posguerra, un periodo de incertidumbre en diferentes ámbitos sociales, políticos, económicos, como ya habíamos previsto en el capítulo anterior. Lo que el Círculo de Eranos trata de definir es la reconfiguración de la imagen del mundo después del embate bélico que sacudió a la humanidad. No es de extrañarse que las reuniones que entablaron los miembros se efectuaran en Ascona, Suiza, en la colina llamada *Monte Verità*. En la Casa Anatta (palabra pali que significa “no-alma”), rodeados de un ambiente pletórico vegetal, este grupo discutía la tarea de la hermenéutica frente a la tradición literaria, una manera de comprender nuestra esencia original en la literatura.

2.1 La recepción de *Árbol adentro* en los lectores pacianos

Para 1987, año en que aparece *Árbol adentro* bajo el sello de la editorial española Seix Barral, el contexto histórico mexicano es turbulento, se respiran aires de incertidumbre ante una reestructuración económica, política y social. Las heridas históricas que habían dejado gobiernos deplorables desde Gustavo Díaz Ordaz todavía eran tangibles en la memoria mexicana. En vísperas de nuevas elecciones presidenciales la disputa política por el poder y mandarinato oscilaba entre dos frentes antagónicos: la vertiente izquierdista encabezada por Cuauhtémoc Cárdenas y la bandera del neoliberalismo que enarbolaba Carlos Salinas de Gortari. Sin ser ajeno a estas luchas políticas, años atrás, Octavio Paz se había enfrascado en una confrontación ideológica con los defensores y pensadores de la izquierda política mexicana, entre ellos Carlos Monsiváis, quien en correspondencia directa a través de publicaciones en la revista *Proceso* (números 57-62) reclamaba el insultante epíteto impuesto por Paz de “dimes y diretes” a los argumentos y opiniones de éste, algo característico de la figura incontestable de Paz, el “ninguneo”, la perfecta disimulación mimética que desacredita al contrincante con quien se dialoga, hacer de un “alguien” un “ninguno”.

La postura a favor de los proyectos históricos y la descalificación tanto de la izquierda mexicana como de los gobiernos socialistas del mundo, harán de la figura de Octavio Paz blanco de reclamos constantes por parte del círculo intelectual mexicano desacreditado por sus opiniones. A finales de los setenta aparecerá un libro polémico del escritor Jorge Aguilar Mora, *La divina pareja, Historia y mito en Octavio Paz*, que desestabilizará la percepción favorable a las controversias que levantaba la voz del poeta, sobre todo en *El laberinto de la soledad*. El lector adentrado a la obra ensayística paciana empieza a mirar con cautela las opiniones de Paz. Para 1983 sale a la luz *Tiempo Nublado*, una serie de artículos que recogen comentarios acerca del totalitarismo y la democracia; a la postre, en entrevista con Braulio Peralta, Octavio Paz sentiría desasosiego al ver que las ideas de este libro no surten efecto en los que piensa que son sus mejores interlocutores: los intelectuales de izquierda. En 1984, recibe el Premio de la Paz de la Asociación de Libreros de Frankfurt. Su discurso es aguerrido y controversial. Habla de la revolución sandinista y arremete pidiendo elecciones justas en Nicaragua. La inconformidad de los intelectuales mexicanos no se hace esperar. Doscientos veintiocho profesores de distintas universidades firman un pliego condenatorio a las afirmaciones de éste. A los pocos días, el 11 de octubre de 1984, un grupo de manifestantes

quemar una efigie del poeta frente a la embajada de Estados Unidos con la consigna “Reagan rapaz, tu amigo es Octavio Paz”. Poco tiempo después vendría la publicación *El Rey va desnudo, los ensayos políticos de Octavio Paz*, de Enrique González Rojo, donde se critica la monarquía que ejercía Paz en el campo cultural, —alegoría de aquel cuento infantil en el cual el protagonista se inviste de un traje inexistente, mientras sus “lacayos” admiran su inteligencia—. El resultado: a la semana de aparecer el libro en la editorial José Guadalupe Posada y estar en exhibición en las tiendas Sanborns desaparece todo el tiraje. Las sospechas de la censura ignominiosa de González Rojo apuntan a la relación que tenía Paz con Carlos Slim y Televisa para hacer de su imagen intelectual algo intocable.

Todos estos acontecimientos permearán en la recepción con recelo de *Árbol adentro*, último testamento poético de Paz que venía configurándose a inicios de los ochentas con poemas publicados en la revista *Vuelta* y en exposiciones plásticas. Si queremos en esta investigación ahondar en los intersticios de la Hermenéutica es preciso comparar la recepción de las lecturas que se hicieron a su tiempo de *Árbol adentro* y confrontarlas con la revisión actual de los poemas, a veintisiete años de distancia. Al final de cuentas la Hermenéutica no es más que el resultado del diálogo entre el lector y el texto, sin dejar a un lado el componente histórico que ha sido detallado previamente. Hans-Georg Gadamer, iniciador del redescubrimiento de la Filosofía Hermenéutica en el siglo XX junto con Vattimo, precisaba que este diálogo interpretativo se formaba a través de dos elementos: el sujeto-lector (presente), quien interpreta la obra, y el objeto (pasado), que es la obra en sí misma. La experiencia estética es el momento en que se da la fusión de ambos, es el estallido del diálogo, pero para llegar a tal extremo es necesario constatar qué se ha dicho del objeto en cuestión, es decir, cómo ha sido la recepción de *Árbol adentro* desde sus inicios de publicación hasta la fecha. Con esto, quedará claro que el paradigma de la recepción de los textos literarios cambia con el tiempo. El lector contemporáneo no se presenta al texto de forma transparente ni vacía, al contrario, tras él se ajustan las expectativas y los prejuicios que la obra ha venido acumulando. Lo interesante de estudiar este aspecto teórico en *Árbol adentro* radica en reencontrarnos con un significado simbólico trascendente que ha sido olvidado: una renovación de nuestra condición humana y natural, un encuentro con el mundo sagrado inmerso en los elementos arbóreos. Ante las batallas políticas y culturales Paz cierra su obra poética, se crea entonces una incertidumbre y nos preguntamos por qué el poeta, en uno de los

momentos de encrucijada cultural del país, decide abandonar la pluma y dejar de ser aquel poeta comprometido, tal como lo mostró a lo largo de su trayecto.

Estudiando los orígenes en que aparece *Árbol adentro* notamos que la recepción del libro es bipartita. Como ejemplo tomaremos las críticas de David Huerta y Anthony Stanton. Comencemos.

La lectura que David Huerta hace de *Árbol adentro* es severa y contundente. En el número 183 de *Letras Libres* recuerda con pesar la crítica temprana que escribió acerca de este libro: “Octavio Paz se inclinaba a formular algunas ideas con un mal disimulado autoritarismo” (2014: 11). Juzga con cierto rigor que la poesía de Octavio Paz gozaba de un poder absoluto que llegaba a tal extremo que sus imágenes carecían de decir algo poéticamente. El hijo pródigo que Paz había cobijado y presentado a inicios de los ochentas como depositario de la nueva poesía mexicana lo había traicionado. El desacato lo obligó a callar por respeto a su maestro, hasta que en la conmemoración del centenario de Paz volvió a recordar su estrecha relación con el poeta³⁶. Sin embargo, en aquel año la amistad entre ambos no saldría fracturada. Para 1987 David Huerta publicaba *Incurable* y Octavio Paz le obsequiaría *Árbol adentro* con la siguiente dedicatoria: “para David Huerta quien nunca se curará de la poesía, la gran enfermedad, la gran salud”. No hay que pasar por alto otra aseveración que Huerta hace en el artículo “Un árbol esbelto y fuerte” que nos sirve como ruta crítica a la poesía de Paz:

He observado que una porción considerable de los lectores que conozco prefieren leer los ensayos de Paz o, en general, su prosa reflexiva —con una marcada preferencia por los textos polémicos—, y que apenas le prestan atención a sus poemas. Me parece escandaloso: Paz era un poeta. Como era un poeta *doctus*, su prosa es llamativa, diáfana, en ocasiones extraordinaria, llena de informaciones y suscitaciones; pero en términos absolutos —o si se quiere, en términos de “literatura absoluta”, para utilizar la frase de Roberto Calasso— sus versos valen mucho más (2014: 13).

³⁶ Si en algún personaje de la nueva generación de poetas, posteriores al grupo de *Poesía en movimiento*, tuvo un influjo sobresaliente el pensamiento de Octavio Paz, ése es David Huerta. Nos parece crucial señalar que ambos tienen en común la atracción por la poesía de herencia celta y el simbolismo de los árboles sagrados. David Huerta es traductor del poeta irlandés Seamus Heaney, amigo de Paz quien constantemente en su obra vierte gran parte mitológica de esta cultura. Es por eso que es emblemático el artículo de Huerta en *Letras Libres*, “Un árbol esbelto y fuerte”.

He ahí un ejemplo nítido del cambio de paradigmas que tiene la recepción de un texto. La obra nunca muere porque en cada lectura revive una nueva interpretación del lector. Con el paso de los años, Huerta sopesa el impacto que tiene la obra poética paciana en la actualidad. Hace un repaso de la crítica que ha interpretado el objeto y lanza juicios con tono certero y profético: “perdurarán la mayor parte de los poemas de Octavio Paz; tendrán una vida menos dilatada sus páginas de prosa”. Y es que si algo ha abrumado a la poesía paciana es la maleza crítica que ha crecido con incontables hojas y comentarios vacuos, volviendo imposible retomar la visión del árbol poético de versos pacianos, el goce estético que la lectura nos ofrece.

Por otro lado, Anthony Stanton es quizá uno de los críticos más profundos de la obra de Octavio Paz. En los años ochentas del siglo pasado colaboraba de cerca con el grupo de intelectuales de *Vuelta*. En el número 143 de dicha revista, aparecido en Octubre del 1988, Stanton toma la palabra para hablar de la reciente publicación de *Árbol Adentro*. A diferencia de Huerta, Stanton es más cauteloso e indulgente al desentrañar los rumbos poéticos que ha tomado esta nueva apuesta de Paz. Su crítica es reverencial: celebra y remarca los puntos fuertes que han hecho de la poesía del nobel eje axial de la tradición literaria del siglo XX:

Al lado de esta visión combativa que busca re-escribir y recrear su propia tradición desde y en función del presente (no fue distinta la propuesta de Eliot, de Borges o, aquí, de Cuesta y los Contemporáneos), existe una noción distintiva del arte como pasión moral, como actividad donde la estética se funde con una ética y una metafísica que buscan transformar el mundo y ordenarlo conforme a los valores del arte (1988: 32).

Celebra la calidad como escritor de Paz a la par que visualiza que la aparición de este poemario acontece en momentos peligrosos para la valoración estética de una obra. Los tiempos de la postmodernidad habían creado una corrupción del arte. Las casas editoriales crecían avasallantes, se convertían en fuertes parámetros para determinar la popularidad de cualquier escritor. Con esto, se había roto la idea del intelectual combativo y comprometido con sus ideas, en su lugar emerge el concepto del literato fiel al dios del mercado comercial. Sin embargo, la crítica que expone Stanton apuntala dos objetivos: eximir la imagen negativa de Octavio Paz como aquel personaje dueño de la última palabra en la tradición poética mexicana y, al mismo tiempo, poner en movimiento la idea de que *Árbol adentro* contiene poemas culminantes, comparables a los mejores del poeta.

La crítica literaria debe cuestionar la imperturbabilidad del lector de frente a la obra. La opinión de Stanton queda fuera de esta aseveración. Sigue modelos y estrategias críticas que no propician una nueva experiencia lectora de los poemas pacianos. Sus juicios son tibios, no problematizan la recepción del texto, al contrario, observa que hay tópicos pacianos en *Árbol adentro*, como el acto erótico que propicia la fusión de los contrarios; la suspensión del instante eterno como experiencia vital del mundo; la noción de escritura como juego, etc. Su voz permanece en la línea media de comentarios adyacentes al elogio de la obra paciana. No obstante, quizá lo que más vale rescatar como nuevo aporte a la lectura de este texto es algo que ya se veía conformar en los ensayos de esencia social de Paz: un asombro por el mundo que experimenta. Stanton lo dice sin tapujos: “me parece que la palabra clave aquí es ‘reconciliación’ ” (1988: 34). Reconciliación con el Gran Todo, reconciliación con el mundo de la época fragmentada y corrompida en la que vivimos. Tal vez Anthony Stanton es condescendiente con las ideas claves de Paz, pero sabe leer el mensaje fundamental de *Árbol adentro*: interiorización de nuestra realidad, adentrarse en el mundo visto como una especie de árbol de la vida. Qué mejor que la última entrega poética de Paz constatare las preocupaciones vitales que ejemplificó toda su poesía: pasión moral, intelectual y literaria.

Pasaron dos décadas para que en 2009 Anthony Stanton recogiera una visión renovada del poemario que le causó más intriga. El Colegio de México albergó en *Octavio Paz: entre poética y política* una serie de ensayos que incluyó “*Árbol adentro*, cima de una obra poética” de Stanton. En éste, no quita el dedo del renglón. Advierte que este poemario es una de las obras más personales del escritor, hecha en un periodo de madurez literaria absoluta. Pero sin duda lo más sobresaliente de este repaso es un juicio relevante que desata controversias; dice Stanton: “Hasta la fecha es un libro [*Árbol adentro*] poco estudiado de un autor muy estudiado” (2004: 126). Reconoce lo que el adepto a la poesía paciana tiene en cuenta: la inmensidad crítica en torno a su obra, pero recalca también el olvido del lector hacia uno de los poemarios que recoge toda una poética. Es así que Stanton declara que éste es “el gran libro por conocer de Octavio Paz”.

Fuera de cualquier discusión de índole crítica, hemos observado cómo se va asimilando un texto a través de dos posturas antagónicas. Una de carácter impugnador y otra más benévola que no obstante, en conjunción, se transforman en un solo diálogo interpretativo. Ambas descansan sobre la idea de que el acto poético es una manera de devolvernos el sentido

fundamental de la realidad. Han llegado a dilucidar aquello en lo que se apega la Hermenéutica analógica: la importancia del recurso poético como revelación de nuestro entorno. Sin embargo, si queremos llegar a nuevos límites interpretativos de la obra paciana debemos despegarnos de la concepción crítica que nos han instaurado sus comentaristas más arduos. *Árbol adentro* habla por sí solo y se erige como una herencia literaria que hoy día no se ha desgastado. Hay que leer o releer a Paz desde la intención del “riesgo”, es decir, sobrepasar la multitud de ensayos que se han hecho en torno a su obra, y rescatar un mensaje esencial que se hace presente hoy día: la pérdida del sentido del mundo. ¿Cómo logra un poeta realizar esta hazaña de máxima eficacia?, a través del uso del símbolo, aquel elemento que nos conduce de lo invisible a lo visible, que no es más que el lenguaje sagrado en su manifestación más inefable, la poesía.

2.2 La Hermenéutica analógica simbólica en *Árbol adentro*

Para que el engranaje de una obra funcione en su totalidad necesita ser leída, asimilada e interpretada por la curiosidad del lector. El diálogo que forme éste con el texto es la finalidad de la experiencia literaria. Es aquí que la Hermenéutica entra en juego al ser la ciencia de las interpretaciones textuales, el elemento resultante comunicativo de los dos polos de la literatura: lector-texto.

La etimología de la Hermenéutica nos remite necesariamente al dios Hermes, deidad de esencia dual: creador de las artes y protector de lo natural. Su carácter mestizo —hijo del dios Zeus y la ninfa Maya— lo coloca entre la frontera del mundo divino y humano. Por eso Hermes es concededor de ambas dimensiones: hombre-mundo, cultura-natura. Es el dios ambiguo, cuando no contradictorio, colocándose entre los límites mirando hacia ambos lados, de ahí su característica analógica, mediadora, sintetizadora. Une, no separa, lo racional con lo imaginario y encuentra un camino conciliador entre ambas partes sin que se pierdan sus diferencias. Para los intelectuales del Círculo de Eranos, Hermes era considerado como el dios de la correlación y la implicación de lo diverso. Se le liga a la poesía a partir del momento en que como gran orfebre diseña la lira del músico-poeta Orfeo.

La unión de Hermes con la Filología se produce a partir del texto de Marciano Capella en el siglo V, *Las nupcias de Mercurio con Filología*. En éste la Hermenéutica se dedica exclusivamente al análisis crítico de los textos. Esta ciencia trata de recuperar el espíritu

analógico que nos permita ver el sentido del mundo real a través de la obra. Así, habría que entender que la Hermenéutica es la fórmula del encuentro entre hombre y mundo, lenguaje y ser, texto y lector. Es la ciencia que intenta subsanar la dolencia de los tiempos modernos con el estudio y conocimiento de los símbolos.

Juan Eduardo Cirlot en el *Diccionario de los símbolos* comenta que “el simbolismo aparece cuando las religiones de la naturaleza sufren un quebranto” (1992: 17). Es decir, que el regreso al estudio de los símbolos surge en un momento insondable, carente de comunicación entre la humanidad y lo natural: “el hombre es el momento en que la tierra duda de ser tierra y el mundo de ser mundo” (2010: 20), diría Paz en “La casa de la presencia”. Así los símbolos son aquellos vehículos con los cuales podemos trazar el camino de vuelta a nuestra trascendencia, de la comprensión singular a la universal, de la metonimia (del fragmento del todo) a la metáfora (conjunción de semejanzas). Pero ¿cuál es el punto de unión de la poesía con toda esta ciencia? La simbolización cumple una función metaforizadora, ideal para recobrar el sentido agazapado en la entraña humana. Es principalmente en la poesía que se manifiestan y a la vez se cifran los símbolos. Nuestra labor es dilucidar todos sus posibles significados para llegar a recrear esas relaciones complejas que unen el mundo físico con el metafísico. Para esto es necesario visualizar que los símbolos proceden de la conformación de las mitologías de los pueblos. Bajo éstas se escondían modelos de conductas, explicaciones del origen de las cosas y el transcurso de la vida de los hombres. Así los mitos se convirtieron en los símbolos proyectivos de la realidad.

Con esto, si queremos llevar al límite la experiencia lectora de *Árbol adentro* es preciso recurrir a este arte de la interpretación, tarea que nos conducirá al entendimiento de un sentido cifrado en los símbolos que incursionan en los poemas pacianos. Hablamos en específico de analizar las diferentes apariciones de la palabra “árbol” en *Árbol adentro* y cotejarlas con la significación mítica celta, con el fin de encontrar analogías —contrarios complementarios— que revelen un único sentido a través de las interpretaciones simbólicas en dichos poemas.

A lo largo de todo el poemario, la palabra *árbol* y sus variantes lingüísticas aparecen veintisiete veces³⁷. Cada una de estas figuraciones nos remite constantemente a un simbolismo

³⁷ Dejaremos por el momento a un lado los tipos de árboles que incursionan en el poemario. En el siguiente capítulo analizaremos la clasificación de árboles sagrados celtas y su correspondiente significación con los poemas de *Árbol adentro*.

único. Comenzaremos detallando y conformando el símbolo del árbol a través de diccionarios especializados en esta materia.

En el *Diccionario de los símbolos*, de Jean Chevalier y Alain Gherbrant, se describe que el árbol es uno de los símbolos que goza de una gran colección de comentarios por su amplia gama de interpretaciones de cultura a cultura. Sin embargo, es preciso rescatar, dentro de las múltiples interpretaciones que arrojan las investigaciones, una que pudiera indicarnos el camino por el que apuesta Octavio Paz en delimitar la estructura de *Árbol adentro*. Dice este mismo Diccionario que:

El árbol pone así en comunicación los tres niveles del cosmos: el subterráneo, por sus raíces hurgando en las profundidades donde se hunden; la superficie de la tierra, por su tronco y sus primeras ramas; las alturas, por sus ramas superiores y su cima, atraídas por la luz del cielo (1986: 118).

La ruta de *Árbol adentro* se configura desde cinco niveles. En “Árbol que habla”, primer poema con que abre la obra, se comienza a advertir cada etapa del poemario: el instante, los amigos, la muerte, la pintura y el regreso al Gran Todo. Estas vertientes pueden ser englobadas a lo que en el poema “Ejercicio preparatorio” enuncia: “Morir/ reconciliado con los tres tiempos/ y las cinco direcciones” (Paz, 2004: 142). Así, desde el poema introductorio tenemos una conformación arbórea importante que comunica las tres partes del árbol con los momentos más intensos de la vida del hombre: Muerte (subterráneo), el instante, amigos, el goce de la pintura (sucesos que se viven en la superficie de la tierra) y el regreso al día del comienzo, la revelación suprema, (las alturas).

A su vez, esta estructura yace localizada en un punto estratégico. El simbolismo del Árbol de la Vida es el ser considerado como centro del mundo, *axis mundi*, de donde se desprende toda la creación del cosmos. La impronta del árbol no sólo comunica los tres niveles del universo sino también, en torno a él, la vida se desarrolla, de ahí su carácter de centralidad extrema. A partir del título del poemario podemos considerar que esa centralidad arbórea existe dentro de nosotros, no en vano también se considera este punto como ombligo del mundo. El hombre, depositario del Árbol de la Vida que subsiste en él, en su centro, es aquella presencia que comunica todas las instancias y en donde reposa toda la existencia. Su palabra nombra al mundo; el lenguaje humano dota al cosmos de perpetua regeneración. Paz

lo retrató precisamente en el poema “Conversar”. En éste a los dioses se les reclama por hacer y deshacer mundos, mientras que el hombre conversa, ejerce una acción divina porque crea, es un demiurgo en constante acción mediante la enunciación poética.

Mucho se ha comentado de la incursión de Paz al discurso cultural oriental. No es la excepción tampoco en la temática arbórea. En “La cara y el viento” aparece implícita la sagrada comunicación entre los niveles (herméticos y hermenéuticos) del cosmos a través de la palabra árbol:

Agarrada a la tierra —nudo ciego,
árbol todo raíces —la higuera religiosa (Paz, 2004: 143)

El árbol *bodhi* (iluminación) es un tipo de árbol sagrado, un *axis mundi*. En sus raíces residen tres divinidades hindúes: Shiva, Vishnú y Brahma, de acuerdo a inscripciones talladas en el templo de Angkor³⁸. En el caso del poema esta higuera permanece fuertemente afianzada a la tierra por medio de las raíces, imposible no pensar que esta especie arbórea también arraigó con fuerza en el imaginario³⁹ del poeta. En “La búsqueda del presente”, el discurso de aceptación del Premio Nobel, Octavio Paz afirma que el jardín de juegos fue ese espacio céntrico donde explotaba la imaginación infantil:

El jardín se convirtió en el centro del mundo y la biblioteca en caverna encantada. Leía y jugaba con mis primos y mis compañeros de escuela. Había una higuera, templo vegetal, cuatro pinos, tres fresnos, un huele-de-noche, un granado, herbazales, plantas espinosas que producían rozaduras moradas [...] En verano la higuera mecía todas sus ramas verdes como si fuesen las

³⁸ Guillermo Sheridan comenta en *Poeta con paisaje: ensayos sobre la vida de Octavio Paz* el itinerario que sigue el poeta por las regiones de Ceilán, India y Camboya, en calidad de funcionario del gobierno mexicano. Entre aquellos viajes, el que le causó más asombro a éste fue la visita al templo de Angkor; lo compararía con el arte maya comentando que la degradación del recinto por el tiempo y las enormes raíces de los árboles reflejan la identidad última entre las formas humanas y naturales.

³⁹ Nos referimos al “imaginario” de acuerdo a la definición del *Diccionario interdisciplinar de Hermenéutica*, dirigido por Andrés Ortiz Osés y Patxi Lanceros:

El imaginario es el ámbito en el que se constituye la conciencia humana (individual y colectiva) y sus lenguajes; el trato con la realidad (entiéndase ésta como dios, hombre o naturaleza) remite al imaginario, a la escena fundamental en la que el mito se insinúa como relato básico y base de toda relación (2006: 47).

velas de una carabela o de un barco pirata; desde su alto mástil, batido por el viento, descubrí islas y continentes —tierras que apenas pisadas se desvanecían (1997: 34).

De ahí que la comunicación entre los niveles subterráneo y terrenal tome forma a través del simbolismo arbóreo. Paulatinamente empieza a esclarecerse que la urgente temática que quiere significar *Árbol adentro* es la mediación entre el hombre y el mundo, ese espacio comunicativo perdido que puede existir en la presencia de los elementos naturales, centrales, como los árboles. La imposibilidad de esta tarea es rebasada por la mediación simbólica que articula la realidad con la idealidad. Para Beuchot la imaginación puede brindarnos el ícono⁴⁰ (una de las manifestaciones del símbolo) y con él nos otorgará lo más satisfactorio frente a lo inefable y misterioso. Pareciera que por medio de la imaginación poética se revela ese espacio secreto y sellado. En especial, la figura del árbol revela aquel lugar sagrado, el regreso al Gran Todo, al jardín del comienzo. Se vuelve a recrear el espacio de juegos, el espacio paradisiaco infantil. *Árbol adentro* se podría considerar como un manifiesto a favor de la conservación de los elementos ecológicos y en contra del deterioro del planeta, pero su verdad está más allá de este límite. Este poemario reclama el encuentro del conocimiento del mundo por medio del fragmento, es en la imagen del árbol donde se detiene la “diáspora de la multiplicidad”, la pérdida del sentido trascendente. Lo universal, el *axis mundi*, la evolución, el renacimiento y regeneración perpetua del cosmos habita en la comunicación viva que nos otorga la presencia del árbol. El poeta lo sabe y se tiende al pie de este elemento arbóreo. Empieza la recuperación de nuestra conciencia:

Para esperar la noche me he tendido
a la sombra de un árbol de latidos.

El árbol es mujer y en su follaje
oigo rodar el mar bajo la tarde.

[...]

Bajo el árbol se miran y se palpan
imágenes, ideas y palabras (Paz, 2004: 104)

⁴⁰ Mauricio Beuchot señala que el ícono es el lenguaje sagrado, puesto que tiene una conexión más radical que el lenguaje abstracto y conceptual. Retoma los estudios del símbolo de Pierce y define al ícono como el signo que al darnos el conocimiento de un fragmento nos revela el todo.

La prosopopeya envuelta en estos endecasílabos delinea exactamente la figura de un árbol con características humanas. El hombre, en la noche del mundo, se acerca a él, a su centro-ombligo; escucha sus latidos porque el árbol vive; se da el encuentro de los opuestos. Acontece la analogía absoluta porque el árbol “es” mujer⁴¹, tiene forma femenina. Los contrarios complementarios se encuentran, pero sus diferencias no se destruyen ni se disminuyen, se preservan. La comunicación fluye; brotan imágenes, ideas, palabras. El lenguaje sagrado se manifiesta. El hombre empieza a reconocerse en la imagen del otro, su prójimo y su contrario. Para que exista una sanación de sentido es necesario el conocimiento del otro, en este caso del elemento femenino. Para Mauricio Beuchot:

Hay que ver al ser, al ente, en su mejor ícono, en el hombre, y en el más cuestionador y convocante: el prójimo, el otro; no el yo, sino el tú. El ser es el otro. Es decir, el ícono del ser es el prójimo, el que más a las claras hace presente al ser, y nos da —por lo mismo— ese fundamento ontológico/metafísico, que sea capaz de abrirnos a una ética y comprometernos con ella (2013: 91).

La analogía funciona porque une dos instancias separadas, hombre/mujer, y arroja un significado a su encuentro. El poema “Cuarteto” remarca la “reconciliación” de la que hablaba Anthony Stanton. Es una recuperación de las instancias corpóreas separadas a través de un título emblemático, la forma más perfecta de la poesía española: “Por el cuerpo volvemos al comienzo/ espiral de quietud y movimiento” (Paz, 2004: 105). En estos bien logrados endecasílabos el cuerpo, aún por conocer, es femenino y en sus recovecos resguarda el misterio, lo oculto y cifrado que no se entrega con facilidad. Esta imagen rememora el símbolo de la diosa celta Nemetona. Su nombre significa “bosque sagrado” y su representación era un árbol en forma de mujer o la imagen de una gran arboleda. Encargada de la protección de los centros ceremoniales, Nemetona conectaba la espiritualidad de los hombres con los dioses. El árbol-mujer era el lugar de encuentro con lo divino, símbolo de la soberanía y el gozo de la realidad absoluta en los territorios celtas.

⁴¹ Durand habla de la importancia de la presencia femenina en el estudio de los símbolos, y la coloca como la mediadora en el conocimiento del mundo. La mujer es el símbolo de símbolos: “La Esposa”; símbolo de la revelación y lo profético.

Así, es en la figura enigmática del árbol que recuperamos esa parte faltante de sentido, gracias a él somos dueños de la visión total del mundo, tal como el poema “Hablo de la Ciudad” lo refleja: “antes de la escuelas y las prisiones, los alfabetos y los números, el altar y la ley: el río es cuatro ríos, el huerto, el árbol, la Varona y el Varón vestidos de viento” (Paz, 2004: 113). Antes del movimiento y la correspondencia entre los signos, el árbol resguarda la totalidad de los elementos: aire (viento), agua (ríos), tierra (huerto), fuego (rayo). También la numerología trasciende lo poético porque hay cuatro vertientes de la creación en ese paraíso descrito: huerto (jardín), árbol, Varona y Varón. Víctor Toledo en *La poesía y las hadas. Catábasis poética del reino vegetal*, considera que la poesía es matemática simbólica, y ante la anterior imagen está confirmada esta aseveración. El número cuatro aparece inmerso en los cuatro puntos cardinales, las cuatro dimensiones, los cuatro miembros del hombre. Al centro de éstos está la quinta dirección, el ombligo cósmico de donde la creación comenzó, lugar del éter, símbolo de la eternidad —recuérdese que *Árbol adentro* también comienza puntualizando las cinco direcciones que tomarán las temáticas a las que se adecúa dicho poemario, esta característica es la que lo hace trascendente, su intemporalidad—. He ahí lo que manifiesta la suma definitiva de los contrarios complementarios: el conocimiento de nuestro lugar en el mundo, el *Axis mundi*, el árbol como llave/guía hacia el encuentro del conocimiento de la otredad.

En lengua gaélica irlandés la palabra para referirse al árbol era “fid”⁴² y guardaba cierta semejanza con la palabra “fios”⁴³ que significaba “conocimiento”. Es aguda la analogía que prevalece entre los sonidos de ambos vocablos: el árbol es el conocimiento del mundo. En estos elementos estaba inscrita la lengua Ogham, la comunicación con lo divino, que era tallada en formas de muescas en los troncos de los árboles sagrados. El poeta al ser consciente del quehacer que lo aguarda es capaz de reordenar el universo⁴⁴, reconstruye el lenguaje

⁴² Los estudios de Víctor Toledo nos demuestran el origen de la palabra “hada”, y nos parece notable como guarda relación con la palabra celta “fid”. Hada proviene del latín “fatum”, que en plural se convirtió en “fata”. Este vocablo designaba la idea de “oráculo o destino”. Con el tiempo se transformó hasta llegar a “fada”, que aludía también a la manera de llamar a las Parcas, las divinidades del destino. Si ligamos todas estas convenciones etimológicas a la causalidad de la presente investigación, no cabe duda que estos seres fantásticos de la naturaleza siempre estuvieron ligados a la imagen del árbol, es por eso que los sacerdotes celtas al estar ligados al consumo del muérdago tenían el don profético; les era cedido el poder de las hadas transformándolos en plenos oráculos de los bosques sagrados.

⁴³ Notamos a su vez la curiosa correspondencia de carácter sagrado que guarda esta palabra gaélica con la palabra castellana “dios”.

⁴⁴ La palabra “cosmos”, utilizada para describir al universo, significa “nueva construcción y disposición”. Con esto, el poeta participa en la reordenación del mundo a través de su lenguaje.

porque tiene el conocimiento necesario para hacerlo, lo reinicia y renueva a través del árbol. El “Crann Bethadh” era el Árbol de la Vida para los celtas, y a diferencia de otras culturas, el signo del árbol cósmico para los druidas era considerado una imagen doble e idéntica, un espejo, algo parecido en esencia a la unidad Yin-Yang: el aspecto oscuro y luminoso de las cosas. Observaban que las tenebrosas raíces del árbol se asemejaban al aspecto lúcido de las ramas arbóreas, una vez más se amalgamaban lo subterráneo con lo celeste. Tales suposiciones los condujeron a pensar que el plano del inframundo era un espejo del celeste: “como es arriba, es abajo; como es abajo, es arriba”. En el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot se comenta esta característica peculiar del árbol cósmico cumpliendo un proceso de inversión, es decir, representado de manera inversa:

En el concepto simbólico del «árbol cósmico» hay un componente de gran interés, y es que, con mucha frecuencia, la imagen del árbol se presenta invertida, es decir, con las raíces desarraigándose del cielo y la copa en la tierra. Aquí, el simbolismo natural de la analogía morfológica ha sido desterrado por un significado diferente que ha tomado prevalectimiento: la idea de involución, ligada a la doctrina emanatista, y para lo cual todo crecimiento verificado en lo material es una *opus* inversa (1992: 79).

El símbolo del árbol invertido también afloró en la poesía paciana. Desde *Hacia el comienzo* (1964-1968), en el poema “Maithuna”, sobresale la presencia de un árbol con estas características:

El árbol de raíces aéreas que beben noche en el sol

El árbol carnal

El árbol mortal (Paz, 2010:406)

La dualidad de este árbol cósmico queda impregnada en una visión opuesta. Las raíces permanecen en el aire, nutriéndose del sol. Lo que prevalecía en la oscuridad, en la noche, ahora quedará alumbrado por el astro celeste. Si trasladamos esta concepción del árbol invertido a *Árbol adentro* es necesario hablar del poema de título semejante.

“Árbol adentro” revela la potencia creadora del poeta en sus más altos índices. La locución “árbol adentro” alude a estructuras sintácticas de nominación como “tierra adentro” o “mar adentro” que señalan ir tras un objetivo, emprender una búsqueda, un periplo. El poema empieza siendo una invitación, un viaje introspectivo. A su vez, este título pentasílabo señala

la puesta en perspectiva del elemento vegetal, el árbol, adentro de un objeto, en este caso el hombre. El maridaje de lo humano con lo natural empieza a florecer desde el mismo título del poema. Los primeros versos anafóricos describen el proceso de inversión del árbol cósmico: “Creció en mi frente un árbol/ Creció hacia dentro” (2004: 159). Éstos nos incitan a pensar que la metonimia del crecimiento arbóreo cumple un proceso de inversión puesto que se despliega desde la parte frontal de la cabeza⁴⁵ hacia abajo: “Sus raíces son venas,/ nervios sus ramas”(ibíd.). La frente, para la cultura celta era la casa del alma, la parte corpórea que coronaba la zona superior del hombre⁴⁶. Es desde ese espacio —no corporal sino espiritual, metáfora del alma humana— donde empieza a brotar y crecer la transformación regenerativa del hombre. Son estos primeros versos los que nos demuestran que el tema fundamental del poema es un viaje en pos del descubrimiento de un árbol esencial, que bien puede compararse, debido a su crecimiento invertido, al Árbol de la Vida. El viaje místico que emprende el poeta es la Catábasis, periplo mítico al inframundo que realizan los grandes héroes para rescatar alguna ausencia o en pos de descubrir verdades eternas. Los poetas órficos son los únicos que pueden realizar esta hazaña. Entre los celtas, los druidas eran los encargados de efectuar este ritual místico. A través del consumo del muérdago⁴⁷ es que estos magos-bardos emprendían el descenso hacia el inframundo. Dentro de los huecos de los robles permanecían en posición embrionaria durante el tiempo de su éxtasis. Era dentro del seno arbóreo donde fueron capaces de trasladarse hacia otros planos cósmicos. Al regreso de sus visiones profetizaban los designios de los dioses para su pueblo.

Hemos comentado que en “Pasado en claro” Octavio Paz poetiza y entabla un acercamiento hacia estos sacerdotes de los árboles, pero es en “Árbol adentro” que culmina su aprendizaje místico arbóreo. Ambos poemas coinciden en una característica que remarcaba Juan Eduardo Cirlot: involución. Comenzar el viaje hacia esa presencia arbórea es ir tras las

⁴⁵ Es la cabeza representación simbólica de la caverna, el lugar del vacío donde todo se origina. La imagen del caldero, es análoga a la representación hueca de la caverna, lugar de renacimiento y conocimiento para los celtas.

⁴⁶ No hay que olvidar que en la parte frontal de la cabeza es donde se ubica la zona del desenvolvimiento del lenguaje, según estudios científicos aplicados a desentrañar cuestionamientos lingüísticos. Así, el desarrollo poético de la transformación humana a arbórea empieza desde el mismo recurso del lenguaje. Es a través de la lengua del poeta que comienza a tomar forma la unión de lo humano con lo sagrado: la poesía es el lenguaje que nos acerca al contacto con los dioses.

⁴⁷ El *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot liga la presencia del muérdago con el árbol sagrado celta, el roble. Esta planta parasitaria era utilizada para los ritos de fertilidad, por lo tanto su símbolo alude a la idea de regeneración. James George Frazer identifica la imagen del muérdago como “la rama dorada”, título que emblematiza su estudio antropológico sobre magia y religión.

huellas de lo sagrado, donde el tiempo y las cosas mantienen sus formas más puras. En el transcurso de nuestra vida se va disipando el espíritu analógico, la manera de sobrepasar los límites para entrar en la visión-contacto con lo divino. Es por eso que Octavio Paz en el discurso de entrega del Premio Nobel recalca esta urgente necesidad: regresar a nuestros comienzos, a la infancia donde no hemos perdido el asombro hacia lo maravilloso viendo la naturaleza, lugar donde mora lo sagrado. Ahí es que la poesía se concreta en la involución, en su carácter cíclico, mítico, no histórico. Lo místico acontece cuando el hombre busca los restos del mundo sagrado a través de los elementos naturales, la máxima epifanía de un misterio. María Auxiliadora Álvarez comenta en *Experiencia y expresión de lo inefable* que la esencia del vocablo “místico” apela a “misterio”, del griego “mystikós”, que quiere decir indagación del misterio religioso. Es a través de la recuperación del símbolo que podemos alcanzar esta instancia, tal como lo deja enmarcado en “Árbol adentro” Octavio Paz.

Gilbert Durand aclaraba en *La imaginación simbólica* que los signos permanecerían separados eternamente de sus significados mientras persistiera una vocación humana científicista. Nuestros días no son ajenos todavía a esta recurrencia de lo técnico por encima de lo humanista. Es cierto que vivimos en la descomposición de los símbolos, la época del fragmento, pero gracias a la poesía podemos “cerrar los ojos para ver” —otra de las acepciones que integra la palabra “místico”—, encontrar el misterio de nuestra existencia, nuestra unión con lo sagrado, el triunfo sobre la muerte. No es coincidencia que los últimos versos de “Árbol adentro” terminen demostrando que en la oscuridad de nuestros tiempos hay una esperanza a través de la involución, el renacimiento de la naturaleza en el símbolo del árbol:

Amanece
en la noche del cuerpo,

Allá adentro, en mi frente,
el árbol habla.

Acércate, ¿lo oyes? (Paz, 2004: 159)

Es la culminación de una obra poética con aires místicos. El poeta va dejando su borroso rastro en la noche, marcando el camino a nuestra trascendencia. El rastro está en el árbol, en el árbol reside el Dios. ¿Seremos capaces de oírlo?, escribió sellando su trayectoria poética Octavio Paz.

2.3 La importancia de la interpretación hermenéutica simbólica de *Árbol adentro*

El poemario original de *Árbol adentro* contiene 26 últimas páginas de las que el lector puede prescindir. Como en ninguna otra ocasión, Octavio Paz escribió notas aclaratorias que daban a conocer la elaboración y el sentido a los que se ajustan algunos poemas. Ante tal gesto de amabilidad literaria, no nos queda más que rechazar este bloque de explicaciones porque sabemos que la significación de un objeto estético no depende del autor, sino de los intérpretes de la obra que sumen una crítica vehemente al mismo. Así, no nos es posible descartar la hermenéutica como sustento teórico para cualquier análisis o acercamiento a un texto literario. Si Paul Ricoeur decía que el hombre es un animal simbolizante, faltaría añadir: también es un ser interpretante. Renato Prada Oropeza, en *Hermenéutica, símbolo y conjetura*, señalaba que esta necesidad por interpretar lo que nos rodea y atañe se ha vuelto una característica ontológica humana. El hombre siempre conlleva esta condición fundamental como parte de su existencia.

Dos disciplinas son fundamentales para lograr un acercamiento cabal a la obra artística: la Filosofía y la Semiótica. Aunque ambas ciencias sociales estén dejándose a un lado ante el bombardeo de las teorías literarias y su estricto racionalismo en boga, es crucial que la crítica de cualquier texto literario pase por el estudio de ambas disciplinas. No podemos forzar la obra a un examen riguroso científicista porque sería un acto de profanación. La naturaleza de los discursos literarios radica en la insobornable manipulación que atente contra su sentido de libertad interpretativa. A lo que intentamos llegar es penetrar la significación de *Árbol adentro* por medio de una teoría de la comprensión, es decir, por la hermenéutica del símbolo. Y no solamente en este caso es que se debiera considerar la imposibilidad de encuadrar una obra a un método total y eficaz: ante cualquier producto literario es prudente alejarse de aquellas posturas epistemológicas que pudieran detener el cauce interpretativo. Los textos literarios no requieren necesariamente una demostración, sino una explicación y mejor una interpretación: la esencia del ensayo.

María Zambrano pensaba que la concepción que tengamos de nuestros discursos simbólicos, ya sean míticos, religiosos o estéticos, y el modo de comprenderlos para llevarlos a la práctica, era lo que manifestaba el tipo de sociedad que quisiéramos ser. ¿Cómo no otorgar importancia a la hermenéutica simbólica que es capaz de desentrañar cabalmente el sentido de los textos literarios, si en el símbolo está resguardado todo lo que nos constituye en esencia como hombres pertenecientes a una cultura? Aunque hoy día se reniegue francamente de esta ciencia humanística en algunos círculos de investigadores, es fundamental que la primera tentativa para interpretar una obra pase por las manos de la hermenéutica, sustentada en el discurso filosófico y semiótico; de éste último porque no sólo el sentido debe ser aclarado sino también el significado visible en las unidades discursivas del texto. Pensemos, por ejemplo, en los estudios de Walter Benjamín y Mauricio Blanchot sobre los textos de Kafka, Sartre y la obra de Faulkner, Ramón Xirau hablando de la poesía de Paz y hasta el mismo Paz estudiando la obra de Lawrence. Todas estas miradas críticas pasan por un modelo de análisis hermenéutico muy parecido al que proponía Paul Ricoeur: comprensión-explicación-comprensión. Volviendo otra vez a los estudios de Renato Prada Oropeza, el método esencial por el cual podemos desentrañar el sentido del discurso estético, y por “discurso estético” nos referimos al simbólico, es conocimiento, comprensión e interpretación.

Sabemos que la poesía es un producto del desvío de la norma lingüística, que no se asemeja, en cuestión de referencialidad, al discurso común y llano que utilizamos cotidianamente en una conversación. Su valor se extrae de la capacidad que tenga de dar un vuelco a los niveles semántico, fonético, morfológico y sintáctico. Es por eso que para rescatar el sentido de éstos es prudente contar con otras competencias además de las lingüísticas, es decir, el enigma semántico de la poesía requiere de una “competencia interpretativa estética” —tomo el término de los estudios de Prada Oropeza—. A todo esto, si no tuviéramos en cuenta que la simbología celta resalta en algunos extractos de *Árbol adentro*, el poemario seguiría conservando su marco de referencialidad hasta hoy conocido. Sin embargo, la intelección y empatía que tenemos de la mitología celta ayuda y otorga vitalidad a la obra, porque cuando Octavio Paz escribe el título del poema “La guerra de la dríada⁴⁸ o Vuelve a ser

⁴⁸ Robert Graves señala que estos personajes míticos cumplen la función de las musas: cuchichean en el oído del poeta desde la copa de los árboles:

eucalipto” sabemos que hay ahí todo un simbolismo que ha pasado por alto sus más arduos exégetas. No basta con remitirnos a las enciclopedias y diccionarios para extraer el sentido de esa frase en forma de título, hay que recurrir al fondo de esta enunciación, hasta los linderos simbólicos que nos demuestren que el poema es algo más allá de una lucha entre amantes, tal como lo interpretó la crítica de Haroldo de Campos, escritor que colaboró con Paz en *Vuelta*. ¿Qué importancia tendría el texto literario si sólo se interpretase bajo deducciones llanas en cuanto al contenido del mismo? No podemos seguir acumulando comentarios que engalanen los dones que como poeta tenía Octavio Paz, eso es lo que hasta ahora tiene harta tanto a la crítica como a la oleada de poetas jóvenes. Debemos empezar a conocer y reconocer que la poesía de Paz es imprescindible para nuestra tradición literaria porque es altamente rica en simbología, ahí está su grado de calidad, y no sólo de ésta sino de toda la más alta poesía de nuestros escritores fundamentales.

La Musa es la *dríada* (hada del roble), o *melia* (hada del fresno), o cariátide (hada de la nuez), o *hamadríada* (hada del bosque en general), o *heliconiana* (hada del monte Helicón, que tomó su nombre tan de *helicë*, el sauce consagrado a los poetas, como el arroyo que corría en espiral a su alrededor. (1998: 571)

Víctor Toledo, en *La poesía y las hadas. Catábasis poética del reino vegetal*, recalca la unión entre la naturaleza sagrada y las dríadas:

La existencia de las “Dríades” está estrechamente relacionada con el origen y la descomposición del árbol en el que moraban. Gozaban de honores divinos desde los tiempos más remotos, originalmente en los lugares en los que tenían poder: fuentes, arboledas y grutas. En épocas posteriores se les construyeron templos propios llamados *Nymphae*, incluso en las ciudades. Éstos llegaron finalmente a ser edificios magníficos, en los que se acostumbraba a celebrar bodas. Se les ofrecía cabras, corderos, leche y aceite. (2011: 262)

Con esto, el poema “La guerra de la dríada o Vuelve a ser eucalipto” es uno de los poemas más emblemáticos con tintes drúidicos de *Árbol adentro*. Más que un feroz combate entre los amantes refleja múltiples significados celtas, como la pugna entre un perro y un gato que representa simbólicamente la conquista del territorio galo por el pueblo romano; las múltiples transformaciones del bardo-poeta Taliesin escapando de la Diosa Blanca Cerridwen y, al final, el reflejo del paraíso intacto y sagrado con la dríada convirtiendo al poeta en árbol sagrado:

Vuelve a ser eucalipto, dijiste,
el viento mecía mi follaje,
yo callaba y el viento hablaba,
murmullo de palabras que eran hojas,
verdes chisporroteos, lenguas de agua,
tendida al pie del eucalipto
tú eras la fuente que reía,
vaivén de los ramajes sigilosos,
eras tú, era la brisa que volvía (Paz, 2004: 165)

Capítulo III

El alfabeto Ogham: otra vía de lectura de la poesía paciana

El lenguaje no es un privilegio del hombre, es su condena. El poeta lo sabe, entiende que dentro de las posibilidades lingüísticas es incapaz de representar la desnudez del mundo, las emociones, los estados de ánimo de los hombres. La más alta poesía apunta a lo que Mallarmé conspiró en contra del lenguaje en *Un coup de dés*: lograr escribir el poema total. La empresa es arriesgada. Romper el azar y las palabras en una tirada de dados proponía alcanzar el grado de perfección de la visión del mundo, detener el instante, la cadena del Ser. Su intención fue revolucionaria y faetónica, y al igual que el héroe mitológico, su destino se volvió fallido, la caída fue inevitable. El lenguaje siempre le regresaba el mismo rostro impenetrable donde el mundo original no se revela. Y el poema jamás fue escrito.

Nuestros más grandes poetas han sentido cercana y alcanzable la experiencia de la destrucción del lenguaje. Grandes ejemplos abundan en la literatura mundial: Arthur Rimbaud y *Una temporada en el infierno*, William Blake y *Las bodas del cielo y el infierno*, Vicente Huidobro y *Altazor*, etc. Los primeros caminos poéticos de Octavio Paz no escapan a este comportamiento literario. “Nocturno de la ciudad abandonada” (1931) ya demostraba una preocupación temática similar. Influidos por *The Waste Land* de T. S. Eliot y los nocturnos de Villaurrutia, y frente a la catástrofe mundial que se avecina con las guerras sucesivas de inicios del siglo XX, el poema enmarca la desaparición de un lenguaje caído de nuestros labios e irre recuperable.

Las fórmulas y los conjuros,
impronunciados, borrados de los bloques eternos.

Y los números mágicos exhaustos,
perdido todo poder y toda fuerza.

Las palabras ya secas
se cayeron de los labios helados (2001: 37)

Una imagen en la poesía paciana toma cuerpo y forma: el querer reconstruir ese lenguaje ideal, simbólico, mágico, ante una ciudad devastada y baldía, desprovista de toda conciencia

mitológica como consecuencia del embate de la modernidad y sus riesgos. En el ensayo “Lectura y contemplación” (1983) Paz asimila esa catástrofe mítica: el quiebre de un lenguaje único capaz de reproducir la unidad original del mundo. Considera que aquel momento de ruptura semeja al pasaje bíblico de Babel, el cual separa a los hombres del sentido primigenio de las palabras, los dispersa y rompe una lengua común entre ellos. Es entonces que el antídoto para regresar a esa edad primera es la poesía, el diálogo con lo sagrado, la vertiente que quizá alcance a unir las lenguas aisladas. Sin embargo, si retomamos sus ensayos más lejanos, en *Los signos en rotación* (1967) Paz ya analizaba que el poema y la concepción de “otredad” es la sanación del sentido, por la cual el lenguaje original tiene una función ambivalente: interroga y se manifiesta. Ver en los otros a nosotros mismos, es la línea que seguiría tal como alguna vez lo señaló Rimbaud, “Je est un autre”. De ahí que al final de su trayectoria poética, con *Árbol adentro*, reconozca que dentro del árbol los “otros” hablan, sólo basta acercarnos para oírlos. Paz retomaba de sus preceptores románticos la crítica de la poesía en la poesía, la crítica de la experiencia poética en el poema.

3.1 De la destrucción del lenguaje al símbolo del árbol

El primer trabajo del poeta consiste en destruir el lenguaje humano para alcanzar un lenguaje universal. Esa fue también la intención de Rimbaud: la consecución de un lenguaje “del alma para el alma” que resuma todo lo desconocido en lo conocido, que no se limite en su forma sino en su capacidad de definición de las cosas. Paz no estaría lejos de describirlo. En *Corriente alterna* (1967) engloba la justificación de todos sus poemas que gravitan en torno a esta temática: “No es poeta aquel que no haya sentido la tentación de destruir el lenguaje o de crear otro, aquel que no haya experimentado la fascinación de la no-significación y la no menos aterradora de la significación indecible” (2006: 74).

Sabe que la labor del poeta es develar la realidad y, por ende, la verdad. Apegándose a Heidegger, considera que la poesía es el desocultamiento del ente, su significación; sin embargo esa misma significación total es imposible, nada puede hacer con los balbuceos de una lengua que ha sido mermada, una palabra inmensa que “un día se rompió en fragmentos

diminutos” y que originó nuestro lenguaje, como lo cuenta el poema “Fábula”⁴⁹, en *Semillas para un himno* (1950–1954). Probablemente la mejor ejemplificación de este fenómeno en su poesía lo demuestra en *¿Águila o sol?* con “Los trabajos del poeta” (1949). Esta sección de breves prosas poéticas busca una conciliación entre destrucción y creación de un lenguaje. En un doble movimiento el poeta intenta destruir las palabras que encadenan las cosas por su nombre y, por otro lado, crea un lenguaje simbólico, un amasijo de palabra capaz de reproducir fielmente las características significativas de los objetos:

Y entonces no queda sino el Gran Recurso: de una manotada aplastadas seis o siete —o diez o mil millones— y con esa masa blanda haces una bola que dejas a la intemperie hasta que se endurezca y brille como una partícula de astro. Una vez que esté bien fría, arrójala con fuerza contra esos ojos fijos que te contemplan desde que naciste. Si tienes tino, fuerza y suerte, quizá destroces algo, quizá le rompas la cara al mundo, quizá tu proyectil estalle contra el muro y le arranque unas breves chispas que iluminen un instante el silencio (Paz, 2010: 151).

Es notorio que dentro de cada entrega poética Octavio Paz intente justificar la importancia y defensa de la poesía, y en esto mismo reside el carácter de los escritores trascendentales. *¿Águila o sol?* es una especie de lineamientos a los que el poeta-aprendiz debe sujetarse en pos de la palabra original y única. No resulta extraño que a lo largo del poemario se abandone a la plena lucha entre el lenguaje y el hombre, una guerra que sólo puede ser ganada doblegando a las palabras: “Esta vez te vacío la panza, te tuerzo, te retuerzo, te volteo y voltibocabajeo, te rompo el pico, te refriego el hocico, te arranco el pito, te hundo el esternón” (2010: 148). El tratamiento de éstas conlleva la brillantez de una lengua diferente, nueva, simbólica. No es el vencimiento del lenguaje, sino su triunfo innegable. Esta batalla de significados no apunta al modelo dadaísta —un rompimiento del arte y el sentido de éste—, más bien es una revolución de las palabras, un estallido del lenguaje, al estilo de los preceptistas románticos. Y es que para Paz el último sentido de la significación de las cosas la encontraría en el símbolo que se cifra en las palabras, esa explosión verbal que agrieta la realidad exterior, provocando que veamos una posibilidad de cambio o echemos una mirada hacia lo “otro”, lo cual, desafortunadamente, hemos perdido:

⁴⁹ El fragmento del poema indica lo siguiente: “Todo era de todos/ Todos eran todo/ Sólo había una palabra inmensa y sin revés/ Palabra como un sol/ Un día se rompió en fragmentos diminutos/ Son las palabras del lenguaje que hablamos” (Paz, 2010: 123).

Las obras del pasado eran réplicas del arquetipo cósmico en el doble sentido de la palabra: copias del modelo universal y respuesta humana al mundo, rimas o estrofas del poema que el cosmos se dice a sí mismo. Símbolos del mundo y diálogo con el mundo. [...] Esas obras eran un lenguaje: una visión del mundo y un puente entre el hombre y el todo que lo rodea y sostiene (Paz, 2010: 255).

A todo esto es a lo que el poeta se ve orillado ante la pérdida de la imagen del mundo en el que está inserto. Atrás ha quedado el ambiente donde el hombre se alimentaba de las mitologías y la naturaleza; el lugar paradisiaco e idílico que sostenía un diálogo entre los hombres y la exuberancia natural que les rodeaba; un pasado en donde los símbolos giraban y el signo no se mantenía petrificado, todas las cosas se correspondían proporcionando un movimiento armónico universal. Es cierto que hemos perdido la verdadera realidad del mundo, pero no la intención de volver a ella.

En contra de la actual crisis social, económica, política y moral, tal como lo señala Derrida⁵⁰, la poesía y los símbolos que se cifran en ella alivian la pérdida de valores que repercuten en el sentido de la vida. Paul Ricoeur pensaba que los símbolos dan de qué pensar al hombre, pero si aterrizamos a nuestro contexto actual esta idea, más bien el símbolo da de qué vivir al hombre puesto que nombra lo indecible, es decir, la poesía trasciende la ideología en la que dos de los mejores filósofos de inicios del siglo XX, como Heidegger y Wittgenstein, se habían quedado estancados y sin respuestas al pensar que los límites de nuestro lenguaje son los límites de nuestro mundo. Al contrario de esta línea de pensamiento filosófico, los simbolistas del círculo de Eranos veían en el lenguaje simbólico el hilo conductor de ida y vuelta, del mito al logos, una forma factible que desharía el hechizo que mantiene petrificados los significados y la degradación del mundo. Gracias a la analogía, la relación fundamental que define los objetos presentes en los símbolos, la poesía aspira a lo que la filosofía no puede alcanzar por sus propios límites: describir la imagen real del mundo a través del lenguaje.

Cabría recordar que Mauricio Beuchot, en *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*, describe que el símbolo actúa como mediador y conciliador entre los límites separados, hombre-mundo, cultura-natura, lenguaje-ser. El problema de nuestra actualidad, y a la que se

⁵⁰ Cf. DERRIDA, Jacques (1994). *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*, México, Siglo XXI.

enfrentó Octavio Paz al ser partícipe y testigo de principio a fin del siglo XX, es que la ortodoxia del pensamiento moderno tendía a beneficiar únicamente un polo de esta ambivalencia del mundo: hombre, cultura y lenguaje. Nuestra desgracia radicó en menospreciar el otro lado de la dicotomía, es decir, al mundo, la naturaleza y el ser. Tal como Heidegger lo habría sospechado en su momento: “Llegamos tarde para los dioses y muy pronto para el ser”. Alcanzar un pensamiento analógico, simbólico, es lo que intenta conseguir el poeta en el poema, romper la nulidad del acto de escribir, entrar en comunión con lo sagrado que reside en el entorno natural.

En su plena etapa de madurez artística, en *El mono gramático* (1970), Octavio Paz inserta el mismo discurso defensivo a favor del ejercicio poético, como quince años atrás lo había hecho con *El arco y la lira*, sin embargo ahora lo intenta exponer situándose desde la misma poesía y no en el ensayo. Jugando con las entradas y salidas instantáneas de los espacios de Galta y Cambridge, comienza a describir más que una segunda poética, una continuación de sus ideas, una misma forma de concebir la creación literaria valiéndose de dos zonas culturales totalmente distintas: el folclor inglés y la religiosidad hindú.

El mono gramático, una especie de vasto poema en prosa, relata esencialmente la analogía entre escritura y vegetación. Hanuman, el famoso jefe de los monos del *Ramayana*, contempla la revelación del tejido del mundo a través de la amplia arboleda india, que a su vez es la gran arboleda fuera de la ventana del dormitorio de Paz, en Cambridge. La *mise en abyme* propone modelos que se trastocan en una sola idea: el fracaso del lenguaje para representar y describir nuestro mundo. El bosquecillo del palacio de Ravana es la misma imagen del Churchill College en Inglaterra, donde el poeta contempla los árboles como signos intraducibles. Las sombras aristotélicas (especialmente del *Peri hermeneias*) sobrevuelan el capítulo dieciocho del libro. En éste, Paz describe la relación entre el contenido mental, la realidad y el símbolo lingüístico, para representar, sin lograrlo a plenitud, unos silenciosos árboles en la noche inglesa. El esfuerzo por nombrar la realidad se disipa. Cada intento del poeta por describir el paisaje se desvanece en cuanto lo nombra. Ese otro lado de la realidad no puede ser nombrado porque es lo ajeno al hombre, es esa zona por donde el lenguaje no alcanza a detallar fielmente la visión. La percepción de los árboles se esfuma:

El árbol que digo no es el árbol que veo, árbol no dice árbol, el árbol está más allá de su nombre, realidad hojosa y leñosa: impenetrable, intocable, realidad más allá de los signos, inmersa en sí misma, plantada en su propia realidad: puedo tocarla pero no puedo decirla, puedo incendiarla pero si la digo la disipo (2010: 483).

Se ha hecho hincapié en esta investigación que la estancia de Octavio Paz en Inglaterra, en 1970, influye fundamentalmente en su poesía posterior. “Pasado en claro”, publicado en 1975, demuestra, además del folclor europeo presente en una aparición druídica, el entorno vegetal en el que el poeta busca indicios de una lengua original: “El fresno, sinüosa llama líquida,/ es un rumor que se levanta/ hasta volverse torre hablante” (2004: 76). Proponiendo la visión de un pletórico paraíso vegetal, cinco años atrás de “Pasado en claro”, *El mono gramático* también presenta el encuentro de ese lenguaje primordial, cifrado entre la brutal maleza de los signos inmersos entre los árboles que observa, sin entender, Hanuman. La tarea se vuelve imposible. El lenguaje es insuficiente para describir lo que los ojos tocan. La caligrafía vegetal es infinita. En cuanto el poeta dice: “la arboleda se ha ennegrecido y se ha vuelto un gigantesco amontonamiento de sacos de carbón abandonados no se sabe por quién ni por qué en la mitad del campo” (2010: 502), empieza a tener conciencia que esa arboleda es única y que no hay un nombre original que la represente. Esta es nuestra desventura: lo común de los nombres. El exquisito panorama que le ofrece la visión vegetal en Cambridge es irrealizable de representar por medio de palabras, los signos lingüísticos no alcanzan a englobar lo que hay en esa visión arbórea. Así, *El mono gramático* propone una crítica del lenguaje por medio de una gramática ontológica, porque “la crítica del universo (y la de los dioses) se llama gramática”, según piensa Hanuman dando un salto y penetrando en la maleza vegetal de los significados.

Habría que considerar que la aparición de *El mono gramático* está relacionada con el tenso ambiente intelectual que se vive en la segunda mitad del siglo XX. Teorías críticas y filosóficas que sostienen la imposibilidad de la comunicación por medio del lenguaje, como la Deconstrucción de Derrida; el pensamiento crítico de la escuela de Yale; el esquizoanálisis de Deleuze y Guattari o la construcción del poder mediante las reflexiones de Michael Foucault, imperan y arremeten señalando la futilidad del acto poético como vía de purificación del sentido. A diferencia de sus contemporáneos intelectuales, Octavio Paz propondría el concepto

de “otredad” desde el cual sería eminente una reconciliación entre poesía y universo, tal como lo pensó Mallarmé en el poema que tanto lo desveló y jamás escribió. Percibir y sentir el momento en el que todos los hombres son traspasados por esa presencia que se manifiesta y se oculta en un doble movimiento instantáneo. Ver en la naturaleza, y específicamente en la imagen del árbol, la casa desde donde el Ser nos invita a entrar en comunión con él:

La tarde en que vimos el árbol aquel en medio de la vibración del cielo, la reverberación del muro blanco golpeado por la luz última; una mañana tirados en la yerba, oyendo la vida secreta de las plantas; o de noche, frente al agua entre las rocas altas. Solos o acompañados hemos visto al Ser y el Ser nos ha visto (Paz, 2010: 260).

Después de once largos años de silencio poético desde *Vuelta*, el nobel mexicano regresa para definir contundentemente, con un pentasílabo metafórico, la proyección y espectro de su poesía. *Árbol adentro* es el lugar desde donde el lenguaje original se despliega en un abanico de posibilidades infinitas significativas y, a su vez, es la imagen de la escritura universal⁵¹, la voz esencial que el poeta andaba buscando desde sus inicios creativos. El árbol siempre fue el símbolo predilecto de Paz, porque en él podía conciliar toda una serie de elementos adyacentes que enriquecerían el discurso poético que imaginaba, como la mujer (el cuerpo sagrado de una especie de dríada o hechicera en “La guerra de la dríada o Vuelve a ser eucalipto”), el agua (que alimenta las raíces), el vuelo de las aves (trazando signos desde las ramas), los frutos (el alimento o ambrosía, el regalo de los dioses para los hombres), la hierogamia, fertilidad y soberanía (efectuándose al pie del árbol), la serpiente que posee el conocimiento (enroscada en el tallo), etc.

Es cierto que se desvaneció nuestra capacidad de percibir el mundo en su forma más transparente y real, sin embargo jamás estuvimos desprovistos de nuestro ínfimo arraigo a él. Paz fue consciente de esto. En *Los signos en rotación* lo pensó de una manera admirable: “La desaparición de la imagen del mundo agrandó la del poeta: la verdadera realidad no estaba fuera sino dentro, en su cabeza o en su corazón” (2010: 266). Quizá por esta misma razón eligió ese título emblemático para sellar su poesía. Poseer un árbol dentro de nosotros es el símbolo que engloba todas las variantes histórico-culturales y, a su vez, reúne oposiciones

⁵¹ En el siguiente subcapítulo constataremos que entre todas las antiguas sociedades, el pueblo celta fue el único que encontró una forma de lectura-escritura del mundo y sus fenómenos a través de los diferentes tipos de árboles.

semánticas binarias porque representa el centro original, el *axis mundi* desde el cual la conciencia mitológica se ha transformado en un lenguaje absoluto.

A corta edad, cuando vivía en Mixcoac, cuenta Paz, que su habitación contaba con una pared lastimada por el tiempo, por la cual se filtraba la música del viento disimuladamente. Unos biombos defendían la estructura dañada, sin embargo una violenta e inesperada enredadera se adentró por uno de los orificios de su cuarto. Por supuesto que él lo interpretó como un llamado místico, un “cerrar los ojos para ver” ¿Qué vería en esa revelación vegetal? El misterio de nuestra existencia, el aprendizaje de los árboles como lo comprendían los druidas: las épocas de crecimiento, sostén, fertilidad, muerte y renacimiento. El ciclo mítico poético que describe la comunión de los hombres con lo sagrado, ese universo ideal, nuestra ración de paraíso perdido. Al final de su oficio poético Octavio Paz demuestra en *Árbol adentro* la guía por la cual podemos salir de esa pavorosa noche del mundo —como Heidegger pensaba— proponiendo la sanación del sentido original de nuestra existencia a través del renacimiento de la naturaleza, la llave que proporciona la entrada a la conformación de un lenguaje original, infinito, simbólico y pleno que posibilita dos derechos fundamentales del hombre: la libertad y el amor frente al absoluto, al misterio.

3.2 El habla hermética Ogham en *Árbol Adentro*

Durante el siglo XVIII y XIX cundió, desde las entrañas intelectuales de Europa, un movimiento cultural llamado “El Renacimiento Celta”. En éste ilustres escritores y pensadores defendían, desde la trinchera del arte, la importancia del pasado mítico de los antiguos pueblos celtas. Nombres como James Macpherson, Matthew Arnold, William Wills-Wilde, Joana Elgee, Charlotte Guest, William Blake, Alfred Tennyson, W. B. Yeats, Ernest Renan, entre otros, proponían una revuelta a la fantástica imaginación que sólo poseían las historias y leyendas de esta cultura histórica. Sería Ernest Renan el encargado de delimitar las características de la literatura de estos pueblos antiguos, en *La poesía de las razas celtas*, desde tres sobresalientes tópicos: naturalismo realista, magia-imaginación y melancolía. Las tres entidades, concluía, se corresponden e interactúan simultáneamente en todos sus relatos legendarios: el amor por la naturaleza es un vivo afecto por la magia y el misterio que entraña ésta y, a la vez, la melancolía acontece cuando el hombre cree que es posible dialogar con esa exuberancia natural, en donde residen los “sídhe”, los viejos dioses. La historia de esta

literatura, agrega Renan, es un interminable lamento que aún recuerda sus aventuras por los mares y bosques, su misticismo y personajes fantásticos, sus héroes míticos y dioses supremos y, por supuesto, sus canciones de júbilo y cantos proféticos, es decir, su antigua poesía. La literatura celta posee esa dulce tristeza que embelesa el oído y estruja el corazón.

El poeta y ensayista inglés de la época victoriana, Matthew Arnold, exploró con más brillantez inaudita los intersticios ideológicos de su contemporáneo Renan, dando por resultado nuevos vestigios teóricos de las obras de este pueblo. En *El estudio de la literatura celta*, concluye que el “naturalismo realista” no trata de ejemplificar el éxtasis que el hombre siente ante la belleza de los bosques, sus ideas van más allá. Explica que existe una devoción humana por el misterio que encierran las formas arbóreas en los sotos de la Galia. Es decir que, a diferencia de las culturas antiguas del sur de Europa, los celtas experimentaban un encanto o magia vegetal que no entendían plenamente, pero que les parecía desafiante y titánico comprenderlo. La manera de romper este secreto natural fue construyendo un lenguaje con base a los árboles más emblemáticos, sus árboles sagrados. De esta forma se originó el Beth-Luis-Nion, el alfabeto *Ogham*, que gracias a los estudios y descubrimientos del historiador irlandés, Roderick O’Flaherty, en su obra *Ogygia*, podemos constatar que se trata de un alfabeto compuesto por trece consonantes y cinco vocales. El Ogham es considerado hasta hoy como una joya del druidismo antiguo, puesto que sólo lo utilizaban estos sacerdotes-poetas para el recurso profético, adivinatorio y educativo. Una vez más quedaba sustentada la línea divisoria de pensamiento celta en contraste con otros pueblos antiguos. Mientras que los griegos sustentaban que los orígenes del alfabeto estaban en la observación del dios Hermes y el vuelo de las grullas, los celtas pensaban que las formas arbóreas describían el signo de cada letra del alfabeto sagrado.

Hemos sustentado con antelación que en *Árbol adentro* y en obras pacianas anteriores persiste una preocupación del poeta por romper con el lenguaje llano, discursivo, lógico, que ha ocasionado un detrimento de los valores espirituales del hombre. Sin embargo, a la par de este señalamiento destructivo emerge lo que Octavio Paz andaba buscando a lo largo de toda su poesía, la creación de un emblema, más no de una imagen, una forma de lenguaje total y simbólico que se genera gracias a las especies arbóreas. Cabe mencionar que cada tipo de árbol, para los celtas, conlleva una significación lingüística, sagrada y astral compleja. Los

árboles-letras del Ogham representaban etapas del ciclo estacional y describían los misterios sagrados de las divinidades paganas. En las figuras de los árboles y la profundidad de las arboledas, jardines, bosques, sotos, los dioses celtas dialogaban con los hombres. La magia natural era, en ese entonces, la antigua religión del mundo. En *Árbol adentro* podemos entrever esa magia natural celta con mayor fuerza que en otros poemarios de Paz, quizá por influencia de los viajes y estancias que el poeta realizó por esos años. Hombres que adoptan formas arbóreas, árboles parlantes, jardines místicos, alfabetos vegetales, cumplen cabalmente las características esenciales de la antigua literatura celta que señalaban los teóricos del Renacimiento celta. Y es que, tal como Elena Poniatowska observó en *Octavio Paz. Las palabras del árbol*, los árboles en Paz están destinados a convertirse en poesía porque representan el automatismo del poeta, su forma de operar tanto en su escritura como en su vida personal, desde el jardín de la casa de Mixcoac hasta las palabras finales de “Carta de creencia”, último poema de su obra.

En *Árbol adentro* podemos encontrar este automatismo también. Los árboles contenidos en el poemario siempre remiten a alguna significación o manifestación del lenguaje, basta observar las sesenta y cuatro referencias de vertiente lingüística implícitas, en las cuales los vocablos con mayor frecuencia son: palabras (16), sílabas (11), lenguaje (6). A la par de estos guiños lingüísticos, los árboles también tienen una considerable presencia en cuanto a referencias se trata. Entre la variedad de especies arbóreas encontramos: pino, manzano, camelia, álamo, ciprés (chopo), olmo, ahuehuete, peral, roble (encina), pirú, buganvilla, higuera, eucalipto, fresno, banano, palma, tilo y yedra. Dejando de lado las noventa y siete menciones vegetales del poemario presentes en palabras como árbol, bosque, jardín, follaje, flores, etc., nos enfocaremos en desentrañar la presencia significativa de los árboles sagrados celtas del alfabeto Ogham en *Árbol adentro*: Fresno, Roble, Hiedra, Olmo y Álamo. Con esto, se demostrará que los modelos que persigue el imaginario poético de Paz no recaen exactamente en sus preceptores románticos, tal como considera la crítica literaria a la obra del nobel mexicano, sino en el conocimiento de la tradición literaria europea que se sostiene de los modelos de la literatura celta. Si los memorables escritores del *Sturm und Drang* proponían una reacción apasionada contra el despotismo de la realidad, apeguándose al canon literario celta, Paz también se sujetará a las raíces de ellos, es decir, en conceptos que alimentaban el modo de pensamiento de aquella literatura del siglo XIX, a la que el mismo

nobel consideró como el principio de nuestra modernidad literaria. A final de cuentas, realizar este análisis simbólico no es más que mostrar que estamos de frente a una “poesía original”, y ante esto las perfecciones que pudieran surgir de cualquier método de investigación, quedan minimizadas ante las sutilezas de los significados inagotables del simbolismo de la poesía.

3.3 Los árboles sagrados celtas. El Fresno, el Yggdrasil y el Árbol de la Vida

En “Pilares”, poema perteneciente a la última sección de *Árbol adentro*, unos “fresnos malheridos” entrañan un hermetismo profundo. El poema abre con un epígrafe de John Donne: *And whilst our souls negotiate there/ We like sepulchral statues lay...*, extracto de “The Ecstasy”. El contenido de ambos poemas se entrelazan, o mejor dicho, son una especie de reflejo. Los dos experimentan el momento en que las almas de los amantes trascienden el cuerpo y hablan espiritualmente. La diferencia radica en que el poema de Paz, antes de conseguir el placer y éxtasis amoroso, abre con la visión de un territorio en ruinas, un lugar devastado por “graves arquitecturas” en el que el mundo pareciera que permanece estático:

La plaza es diminuta.
Cuatro muros leprosos,
una fuente sin agua,
dos bancas de cemento
y fresnos malheridos (Paz, 2004: 167)

Un árbol salta a la vista. El Fresno es la segunda letra del alfabeto Ogham. Para los celtas, este árbol sagrado era considerado un excelente profiláctico contra los rayos, además que servía contra toda clase de hechizos; Udo Becker, en *La enciclopedia de los símbolos*, afirma que la rama del fresno era utilizada para ahuyentar a las serpientes. Especialmente, dentro del contexto celta, en el *Diccionario de las hadas* de Khatarine Briggs el fresno es definido como un árbol protector contra el poder de las hadas. Leyendas antiguas cuentan que tres de los cinco árboles mágicos de la antigua Irlanda eran fresnos: Tortu, Dathi y Usnech. En el año 665 D. C. fueron talados y la religión católica triunfó por encima de la religión pagana celta. Se dice también que los druidas efectuaban un ritual para despertar los espíritus ocultos contenidos en los fresnos y, de esta forma, contribuyeran a la victoria en batalla. Ahora bien, si

nos apegamos a la literatura celta antigua, también la figura del fresno ha tenido un papel importante. En el romance de Diarmud y Grainne, un hechizo hecho con bayas de fresno es mencionado como “la comida de los dioses”⁵². Con esto, el nombre con el que se le conocería a este árbol en los territorios de la Galia sería “El hechicero”, por sus dones adivinatorios, poderosos y mágicos. Asimismo, en el conjuro poético de “La batalla de los árboles” aparece el fresno en relación directa con el alma de los hombres, puesto que también se creía que este árbol era el símbolo del renacimiento:

Tosca y salvaje era el alma
cruel el fresno,
no se desvía la medida de un pie,
golpea directamente el corazón. (Graves, 1970: 26)

Es interesante destacar que en Irlanda corría la leyenda que una estaca de fresno, clavada en un cadáver, podía detener su alma y parar su corazón, creencia no tan alejada de los griegos que consideraban la madera de este árbol el mejor material para fabricar sus lanzas⁵³. El mejor modelo de esta particularidad está en la *Ilíada* en donde tanto la palabra “fresno” como “lanza” gozan del mismo significado.

Con esto, tanto el poema de John Donne como el de Octavio Paz persiguen los mismos caminos míticos y simbólicos. Ambos reflejan el instante eterno en el que las almas se contemplan absortas, desprendidas del mundo, en éxtasis, tal como si estuvieran atravesadas por una estaca de fresno, sólo que en el poema paciano esta alusión es más notoria y significativa, pues los fresnos otorgan el símbolo de una inmovilidad maltrecha, un tiempo detenido en ruinas.

En el *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, el fresno es considerado por los pueblos germánicos como el Árbol de la Vida, Yggdrasil, consagrado a Odin⁵⁴ o al hechicero Gwydion, en el que el universo se despliega hacia múltiples direcciones.

⁵² Terence McKenna, en *El manjar de los dioses*, considera que las sustancias psicoactivas del fresno ayudan a restablecer los canales de comunicación directa con lo Otro, aquella mente de la naturaleza.

⁵³ Esta creencia popular celta trascendió en el mito del vampiro. Una estaca de fresno enterrada en el corazón de éste podía darle un descanso eterno. Tanto el fresno como el espino blanco podían ayudar a conseguir el tipo de poder mágico exacto, puesto que ambos simbolizan la purificación y redención.

⁵⁴ Las letras del alfabeto rúnico consagrado a Odin estaba conformado con varas de fresno. La paciente observación de los germanos concluyó que las raíces del fresno estrangulaban las de otros árboles. No fue extraño

Es preciso mencionar que este árbol sagrado, creían los nórdicos, siempre se mantenía en constante fertilidad y fulgor por ser el árbol salvador de Thor: sus ramas flexibles salvaron de la muerte al dios al sujetarse de ellas una vez caído en el río Vimur. Podemos precisar que el poema de Paz maneja lo que hemos venido detallando con anterioridad: el fresno malherido es el árbol sagrado lastimado, el primer árbol creado del mundo, según el pensamiento celta. De ahí consideramos que lo que refleja este primer ambiente en el poema es la divinidad herida por el despotismo del reflejo de la realidad; al hombre sólo le resta encontrar el camino hacia ese mundo perdido a través de la contemplación del otro, el vistazo al alma de la pareja amada. Dice poco después el poema “Pilares”:

En mitad del espacio
ya somos, enlazados,
un árbol que respira (2004: 168)

Carlos García Gual, en *Diccionario de mitos*, nos esclarece aún más esta imagen simbólica del poema paciano. Menciona que las Dríades o Hamadríades son las ninfas de los árboles, pero en especial las Melíades⁵⁵ son las protectoras de los fresnos. Gracias a la protección del cuerpo femenino es que el poeta regresa a la edad primera, al origen de nuestro lenguaje esencial:

Los cuerpos anudados
son el libro del alma:
con los ojos cerrados,
con mi tacto y mi lengua,
deletreo en tu cuerpo
la escritura del mundo.
un saber ya sin nombres:

para esta cultura considerar que los antiguos dioses se reunían al pie del Yggdrasil, haciendo de este árbol el símbolo de la eternidad de la vida.

⁵⁵ Su nombre proviene de la miel, la ambrosía de los dioses. Víctor Toledo ha considerado que la poesía es la miel de los dioses y que el lenguaje de las abejas es el lenguaje de las ninfas y musas. Las abejas comunican a los oídos del poeta donde se encuentra la miel del Ser, su alimento sagrado. A su vez fungen como las mensajeras de las diosas, de ahí que los panales, la gruta sagrada, se encuentren resguardados dentro de los árboles, donde moran las dríades. Un bosque se puede mantener en constante bienestar siempre y cuando las abejas habiten en ellos. Ellas son las encargadas de mantener fértiles la producción de hongos y plantas sagradas con su polinización. El color dual que poseen éstas simboliza la oscuridad y la luz del mundo.

el sabor de esta tierra (2004: 169)

Una vez más la presencia de un árbol arrojó la imagen de una escritura recuperada. El lenguaje original vuelve a la voz del poeta porque los fresnos malheridos fueron sanados por la presencia femenina. De nueva cuenta hemos comprobado que se trata de un doble movimiento: destrucción de un lenguaje con un mundo en ruinas y una recuperación del lugar original, sin la condena de los nombres que mantienen al mundo petrificado. Cassirer mencionaba que el pensamiento mítico es el primer paso en la escala del conocimiento humano del mundo. Si logramos advertir el extracto mítico celta implícito en los poemas pacianos, podremos develar el misterio que resguardan las esencias ideales del lenguaje poético. Al final de cuentas, se ha visto, que la lengua sagrada es depositada en la presencia de la naturaleza y en los árboles sagrados, en este caso en la segunda letra del Ogham, “Luis”, el fresno sagrado.

3.3.1 El Roble: el triunfo del cristianismo sobre la antigua religión del mundo

El *Diccionario de los símbolos* de Chevalier y Gheerbrant reconoce a la encina como el árbol del roble. El nombre genérico de este tipo de árboles proviene de la palabra latina “robur” que significa “fuerza”. El roble está considerado dentro del grupo de árboles *Sección Quercus*, los cuales representan los robles blancos de Europa, Asia y América del Norte. Al igual que el fresno, una de las características esenciales de este árbol es su capacidad para atraer el poder del rayo. Gracias a esta propiedad emblematiza la jerarquía suprema y la majestad de las divinidades paganas europeas, como Zeus (Júpiter para los latinos), Thor y Dagda, este último jefe de los dioses antiguos irlandeses. Dentro del contexto celta, los druidas consumían el muérdago proveniente de las copas de éstos para profetizar vaticinios, aunque también era un símbolo sexual masculino. Signo de inmortalidad, la madera del roble representa la fuerza, virilidad y constancia. La creencia popular también considera que en la encina (roble) habitaban las dríadas, de ahí la etimología de su nombre que proviene del griego “drys”, encina. Remitiéndonos al bagaje literario celta, en “La batalla de los árboles” Gwion-Taliesin describe dos características fundamentales de este árbol sagrado: fuerza y misterio:

Con el pisotear del rápido roble
cielo y tierra resuenan;
«Recio Guardián de la Puerta»
es su nombre en todas las lenguas (Graves, 1970: 26)

La fuerza del roble otorgaba la capacidad para celar con vigor el misterio que se esconde tras su naturaleza. El roble era considerado como el “guardián de la puerta”, el vigilante del umbral al otro mundo donde residía la máxima deidad celta, Dagda. De esta forma es razonable que la voz galesa “derwydd”, druida, signifique “vidente del roble”. Asimismo, en este árbol eran depositados los misterios poéticos velados por los antiguos druidas, quienes efectuando un peculiar ritual cortaban los frutos de la encina para adquirir visiones proféticas. Entre las leyendas celtas más famosas del roble se encuentra la profecía del druida Merlín. El popular sacerdote celta profetizó, después de haber cortado la rama más alta de la copa de un roble, la destrucción de la antigua religión profana. Y así fue cumplido. La imposición del cristianismo originó que la gente del norte de Europa olvidará a sus divinidades. San Juan Bautista adquirió después las características del rey del Roble. Sir James Georges Frazer, en *La rama dorada*, le dedica una sección especial a este tema, describiendo especialmente el sacrificio del roble, la ignición de este árbol sagrado que se efectuaba el día de San Juan, el 24 de Junio.

En *Árbol adentro* los vocablos “roble” y “encina” aparecen cuatro veces, dos respectivamente por cada palabra. Nos remitiremos primero al poema “Un despertar” que retrata la imagen de un tiempo detenido, por el cual el poeta pareciera que mira todos los objetos por primera vez dentro de una habitación desolada:

Salté por una brecha: eran las cuatro
en este mundo. El cuarto era mi cuarto
y en cada cosa estaba mi fantasma.
Yo no estaba. Miré por la ventana:
bajo la luz eléctrica ni un alma.
Reverberos en vela, nieve sucia,
casas y autos dormidos, el insomnio
de una lámpara, el roble que habla solo,

el viento y sus navajas, la escritura
de las constelaciones, ilegible (2004: 134)

Otra vez empieza a funcionar el automatismo poético de Paz. Tanto el árbol como el lenguaje aparecen en la misma estrofa de brillantez métrica. Los pulcros endecasílabos de esta décima resguardan una imagen que se apega a la profecía de Merlín: “el roble que habla solo” es la antigua religión natural olvidada por los hombres, la derrota de la fantasía del mundo. Además, tal como en el anterior poema analizado, “Pilares”, se experimenta la sensación de un mundo petrificado. La sensación del ambiente descrito en los versos es atroz por el recurso de palabras con aire pesimista: soledad, reverberos, nieve sucia, la navaja del viento y una escritura estelar ilegible. El poeta comenzará a reconstruir su realidad después:

Mirar deshabitado, la presencia
con los ojos de nadie me miraba:
haz de reflejos sobre precipicios.
Miré hacia adentro: el cuarto era mi cuarto
y yo no estaba. Al ser nada le falta
—siempre lleno de sí mismo, jamás él mismo—
aunque nosotros ya no estemos... Fuera,
todavía indecisas, claridades:
el alba entre confusas azoteas.
Ya las constelaciones se borraban (2004: 134-135)

Dámaso Alonso, en *Poesía española*, considera que la técnica del encabalgamiento remansa y prolonga la suavidad del verso; a la par que se precipita el final de la voz poética de nuevo se levanta victoriosa en una especie de alegría musical. Ante el poema de Paz observamos que hay dos encabalgamientos suaves. Éstos provocan que la visión del Ser se prolongue en un tiempo considerable. Es decir, sujetándonos a la interpretación simbólica, el poeta ha traspasado el territorio donde el dios del roble moraba y hablaba solo. Lo contempla lleno de sí mismo porque “nada le falta”. Para hacer más reiterativa esta imagen notamos la constante recurrencia al sonido del fonema “m”, dando un toque de mansa respiración y suavidad al

verso: “siempre lleno de sí mismo, jamás él mismo”. La musicalidad implícita es de alta manufactura poética porque también la imagen acústica revela sentidos, por eso el poema es un complejo de complejos, un universo verbal. El poeta otra vez encontró ese lenguaje único capaz de describir el instante eterno, el lugar de origen donde el Ser se manifiesta y revela, el árbol que resguarda las palabras del comienzo. Por eso, la encina era considerada el principal árbol sagrado para los pueblos antiguos europeos. Era una especie de *axis mundi* donde se situaban los dioses superiores. Hasta la cristiandad retomó la fuerza simbólica de esta especie arbórea: la cruz donde Cristo es crucificado está hecha del roble. Con esto, al final de “Un despertar”, el poeta es consciente que está en un territorio sagrado donde las constelaciones ilegibles, antes aludidas, se borran y desaparecen. La escritura del mundo recupera su brillantez simbólica.

Por último, no debemos dejar de lado la mención emblemática de la encina junto al tilo en “Carta de creencia”. La crítica ya ha abordado ampliamente esta última imagen de *Árbol adentro*. Nos resta mencionar, apegándonos a nuestra línea de investigación, que lo que el poeta recupera en estos últimos versos es la unificación de las cosmovisiones celta y germánica. El tilo era el árbol consagrado a Freya, la diosa blanca de la fertilidad, esposa del dios Wottan (Odin). También este árbol es el símbolo de la amistad y fidelidad, es por eso que en la mitología griega se le asocia junto a la encina: ambos eran la pareja Filemón y Baucis, personajes que acogen a los dioses Zeus y Hermes en su morada. Con esto, queda demostrado que el sentido en conjunto del final de “Carta de creencia” sea, una vez más, la fraternidad entre hombres y dioses, la vía de la reconciliación espiritual con la vieja religión natural que regía a las sociedades antiguas.

En *El mono gramático* Paz reflexionaba en torno al estado que denominan los cristianos como “naturaleza caída”. Pensaba que la idea del paraíso estaba regida por una gramática ontológica, donde a todos los objetos y seres les corresponden un único nombre. La condena que arrastró consigo el cristianismo fue la imposibilidad de poder representar todas las cosas con su nombre original. La doctrina druídica fue olvidada con el triunfo de la nueva religión en toda Europa. Como consecuencia, el lenguaje natural Ogham desapareció, las puertas del Castillo de Arianrhod quedaron tapiadas, tal como lo afirmó Merlín. El lugar de origen, donde se encontraba el roble sagrado, se perdió y con él la realidad mítica del pueblo celta, el diálogo con los dioses. Mircea Eliade mostró un especial interés en torno al aspecto

del *Axis Mundi* en las culturas arcaicas, y llegó a la conclusión de que el centro es la zona de lo sagrado por excelencia, la realidad absoluta, porque comunica a la tierra con el cielo. La melancolía que arrastran las leyendas y literatura del pueblo celta tratan este tópico. Son los cantos transformados en elegías que rememoran los lugares encantados, centrales y perdidos para siempre, incomunicados por la nueva religión impuesta.

3.3.2 Hiedra, el delirio de los amantes

Cuenta el mito que un día Orfeo decidió cumplir un gran desacato en contra del culto dionisiaco. Salió a plena aurora a observar los primeros rayos de luz porque estaba convencido que Apolo era el más grande de los dioses. Ante tal rebeldía sagrada, Dioniso mandó a sus bacantes para que lo despedazaran. Éstas, embriagadas especialmente con la sagrada hiedra, no dudaron en cumplir la orden del dios orgiástico. Intoxicadas por el poder vegetal desmembraron el cuerpo del héroe mítico, y se dice que su cabeza siguió cantando y profetizando vaticinios para la posteridad. La hiedra, en la Grecia Clásica, era considerada como símbolo de un vínculo indisoluble de amor frenético. A los amantes que recién contraían nupcias se les presentaba una rama de yedra para fraguar su unión sentimental de por vida. Fue así que la orden consagrada a Dionisio y el empleo de esta planta estuvieron ligados por una fuerte razón: consolar a Orfeo de la pérdida de su amada Eurídice con la embriaguez de las bacantes, quienes intoxicadas de hiedra abrazaron a Orfeo hasta hacerlo desaparecer. Es así que en *Lenguaje de las flores* Charlotte de la Tour⁵⁶ menciona que la hiedra posee una muerte simbólica: cuando engalana a un árbol a punto de perecer la hiedra muere en cuanto el elemento protegido ha recobrado su vitalidad. Su actitud de entrega y sacrificio es valorado en la continuidad arbórea. Así, Orfeo a pesar de ser despedazado por el furor de las bacantes resucita porque la hiedra da su vida por él, de ahí que esta planta simbolice, además del delirio sexual de las bacantes, la inmortalidad.

La hiedra es el undécimo árbol sagrado del Beth-Luis-Nion. La peculiaridad de ésta radica en su crecimiento en espiral que simboliza la resurrección, el perpetuo retorno, por eso se volvió equiparable a la vid, consagrada al dios Dioniso que con la hiedra hace delirar místicamente a las mujeres con tal de transformarlas sacerdotisas de su culto. El *Diccionario*

⁵⁶ Octavio Paz se refiere a este libro en el programa “Conversaciones con Octavio Paz. Poesía Francesa” para explicar la pasión por la naturaleza de los poetas franceses del siglo XIX, en especial de Nerval quien reviso de viva fuente el manual de *El lenguaje de las flores* para retratar en su poesía la ancolia.

de símbolos de Juan Eduardo Cirlot argumenta también que la hiedra es un símbolo femenino de fuerza que necesita protección. Todas estas señales míticas apuntan a que esta planta sagrada celta era utilizada y consumida con fines de delirio sagrado. La bebida preparada con las propiedades tóxicas de la hiedra y savia de abeto era una especie de ambrosía, un alimento de los dioses, con efectos equiparables a los de la amanita muscaria, el hongo sagrado de las tierras europeas. La hiedra era tan popular en las culturas antiguas que se pensó que el báculo de Dionisio, el tirso, no sólo estaba rodeado por hojas de vid, sino también por zarcillos de hiedra en formas de serpientes. Es por eso que la bebida del dios era un poderoso delirante que incluso llegó a consumirse en los antiguos misterios de Eleusis.

Árbol adentro contiene dos referencias a este tipo de planta. El primero es en el poema “La vista, el tacto”, dedicado al artista polaco-francés Balthus. En éste el poeta asemeja el crecimiento de la luz en el cuadro del pintor con el brutal desarrollo ascendente de la hiedra (yedra):

La luz abre los pliegues de la sábana
y los repliegues de la pubescencia,
arde en las chimeneas, sus llamas vueltas sombras
trepan los muros, yedra deseosa (2004: 148)

Mientras que en “Pilares”:

en mitad del espacio
ya somos, enlazados,
un árbol que respira.
Nuestros cuerpos se cubren
de una yedra de sílabas (2004: 168)

Chevalier y Gheerbrant remarcan que una de las propiedades de la hiedra es la persistencia del deseo de la fuerza vegetativa. Sin lugar a dudas se cumple cabalmente esta suposición en la coloración del primer ejemplo, mientras que en el segundo, lo atractivo recae en el guiño que apunta al lenguaje. Una vez más se pone en marcha una de las características de la literatura celta: la conciencia del misterio de la naturaleza y su lenguaje. La yedra de sílabas salva de la

destrucción y muerte a los amantes, los cubre como si estuviera protegiendo un árbol. Éste es el lenguaje simbólico que el poeta ha estado buscando, separado de la lengua llana, gris y discursiva humana. Poco después es inevitable la transparencia de la imagen real del mundo y su centro, la pareja, en donde los nombres no existen, sólo las imágenes que representan a los objetos:

Se quemaron los nombres,
nuestros cuerpos se han ido.
Estamos en el centro
imantado de ¿dónde? (ibíd.)

Pareciera que el poeta encontró el lugar extraviado, el *Axis Mundi* y la zona real a través del poder de los árboles, puesto que no sólo se menciona a la yedra en “Pilares”, sino también al fresno y al banano, dos árboles que apelan al centro del mundo tanto en la tradición celta como china y que toman una posición clave en las imágenes del texto.

3.3.3 Olmo y Álamo, el aprendizaje de las palabras del comienzo

En 1930 Octavio Paz incursiona en las huelgas y manifestaciones capitalinas. Los estudiantes reclamaban el triunfo de José Vasconcelos sobre Pascual Ortiz Rubio en las elecciones presidenciales. Está a un año de fundar su primera revista de manera formal, *Barandal*. Entre pugnas y protestas el joven admira la ciudad capital y le parece avasallante. El ambiente en el que se desenvuelve y respira es una urbe en conflicto. Los universitarios paralizan los colegios y facultades de la Ciudad de México. De ahí parte el poema descriptivo “1930: Vistas fijas”, que entre las imágenes que el “flâneur” va mencionando saltan a la vista unos árboles parlantes:

¿Qué o quién me guiaba? No buscaba nada ni a nadie, buscaba todo y a todos:

[...]

Los parques y las plazuelas, las graves poblaciones de álamos cantantes y lacónicos olmos, niños gorriones y cenizontles,
los corros de ancianos, ahuehuetes cuchicheantes (2004: 120)

Anthony Stanton ya ha recalcado el tono conversacional de este tipo de poemas de Paz. Menciona que la combinación de versos largos y cortos le imprime un toque rítmico al poema, a manera de sístole-diástole, es decir, es como si el poeta anduviera caminando a un ritmo entrecortado por las calles de la capital, empapando sus oídos de todo lo que escucha a su paso. La presentación tipográfica del poema también confirma esta aseveración: la página dibuja el recorrido del poeta con versos cortos y largos. La disposición del texto ejemplifica de manera brillante el movimiento del pensamiento, las cavilaciones y la soltura de la inspiración poética, asemejándose, guardando las distancias, a *Un coup de dés*. A la par que es un testamento visual, el poema también ostenta un logro musical, en esto reside su genialidad. Sin embargo, lo *sui generis* del mismo es ese rumor de los árboles que se comunican con el poeta. El poema cambia de tono conversacional y se convierte en una especie de correspondencias al estilo de Baudelaire, con la diferencia radical que en el poema paciano no es el bosque el que arroja los símbolos al poeta, sino la misma Ciudad turbulenta con sus árboles parlantes, entre ellos el Olmo, la letra “A” del alfabeto Beth-Luis- Nion.

Originalmente el abeto era el árbol que representaba la primera posición vocálica del alfabeto Ogham, sin embargo la palabra que lo significaba —“ailm” en irlandés antiguo— también aludía tanto al olmo como a la palmera. En la leyenda babilónica del jardín del Edén, la palmera datilera es el Árbol de la Vida, el eje del mundo, mientras que los mitos celtas apuntan a que el olmo era el *alma mater* del dios del Vino, debido a su cualidad de sostener la vida durante su crecimiento. También, en las leyendas populares celtas, el olmo era considerado como el mensajero de los dioses, meditar a su lado alegraba el espíritu de los hombres. “La batalla de los árboles” describe su posición real y noble al lado de las divinidades celtas:

Los olmos son sus súbditos.
No se desvía la medida de un pie,
sino que golpea directamente en el centro,
y en el extremo más lejano (Graves, 2010: 22)

Y en la “Song of the Forest Trees” se le atribuye su solemnidad de esta forma:

Los leños de olmo como el lino en rescoldo
no hacen llamas visibles (Graves, 2010: 134)

Los olmos eran los árboles que representaban la mentalidad noble y el alto sentido de previsión, por eso eran el puente comunicativo entre las deidades celtas y los hombres. Bajo su sombra se podían escuchar los rumores de la naturaleza, los misterios eternos en una lengua original. Si acercamos este símbolo al discurso que Octavio Paz expone en “1930: Vistas fijas”, podemos concluir que se trata de un poema basto en significados. El poeta busca resguardo en las palabras de los árboles. Entre el ruido descomunal de la ciudad enardecida gritando consignas, el joven caminante ha encontrado auxilio bajo el cobijo arbóreo. No es una fiel ni total imitación de las “Correspondencias” de Baudelaire, sino más bien su descripción apunta a “Las Multitudes” del mismo poeta francés: “Quien no sabe poblar su soledad, tampoco sabe estar solo en medio de una atareada multitud”.

La voz del poeta halló su soledad y tranquilidad en los árboles. En lo lacónico del olmo aprende la sobriedad de la lengua original. Una vez más el símbolo ha actuado para desentrañar el extracto significativo del poema, mientras que la poesía, hemos comprobado, resalta el valor espiritual de la naturaleza.

No debemos dejar de lado el peso significativo de la última referencia a un árbol contenido en el alfabeto Ogham, el álamo, quien aparece antecedido por el olmo, también en el mismo poema paciano. El álamo representaba el árbol fúnebre de los ritos de las culturas antiguas europeas. Surge en contraposición directa con el olmo, pues mientras que éste simboliza la esperanza, el álamo representa la desesperanza. Cirlot también enfatiza la ambivalencia simbólica del álamo en *Diccionario de símbolos*: “Es así el árbol de la vida, verde del lado del agua (luna) y ennegrecido del lado del fuego (sol)” (1992: 60). Los mitos griegos relacionan este tipo de árbol con la figura de Heracles. En el descenso de éste a los infiernos logra hacerse una corona con ramos de álamo. La parte clara de las hojas están de lado de su cabeza, mientras que lo ennegrecido es la parte del revés. De esta forma, en conjunto, el álamo era el árbol que representaba la dualidad de todo Ser, menciona Chevalier y Gheerbrant. Sin embargo, la esencia primordial del álamo radica en que este árbol funerario es símbolo de las fuerzas regresivas de la naturaleza. Precisamente en esta característica simbólica es que podemos ligar la figura del álamo con las características de la literatura celta.

Habíamos mencionado al inicio de este capítulo que la última cualidad que Matthew Arnold observa como parte de la poesía celta era la dulce melancolía. Los pueblos celtas incluyen en sus cantos y poemas esa elegante sensación melancólica. Ernest Renan llegó a

decir que si a veces parece alegre la poesía celta, sus lágrimas no tardan en brillar tras la sonrisa. Y es verdad. Los celtas quedaban complacidos cuando escuchaban relatos que mezclaban el elemento onírico de un mundo ideal con el vuelco de una realidad despótica, baste con observar la mayoría de cuentos y leyendas del *Mabinogion* que acaban en muerte y despedida.

W. B. Yeats consideraba que la antigua literatura celta contenía lamentaciones bellas y furiosas que oprimían el corazón de los hombres llenos de deseos insaciables, es decir, la creación de este tipo de literatura sensibilizaba a un pueblo. Los celtas creían que podían dialogar con la naturaleza en torno a la tristeza de nacer y morir, dos de los fundamentales misterios de la vida. En este punto es en donde se llegan a tocar el pensamiento celta con el simbolismo. Ambas vertientes contienen el anhelo insatisfecho por abarcar una vida que existe más allá del mundo. En sus fantasías se libra una lucha entre el mito y la historia, el sueño y la razón. Ésta es la herencia que quedó sellada para siempre en la literatura occidental europea: la oposición entre lógica e imaginación. Hasta este punto es posible considerar también que la idea de *otredad* venía tomando forma no desde la poesía moderna, sino desde este legado literario antiguo. No nos parece increíble que hasta ahora entendamos cabalmente las famosas palabras de Rimbaud, “Yo es otro”, y que anteriormente hubiera dicho Nerval casi las mismas palabras al pie de su retrato, “Yo soy el otro”. Todos los románticos tomaban como modelos la fantasía y el ideal de un mundo renovado del imaginario celta. En este proceder literario Octavio Paz llegó a decir que la vanguardia de los poetas románticos era su mismo pasado.

Por su parte, los poetas románticos ingleses también dialogaban con este arte popular antiguo. No hay una diferencia radical entre los romances antiguos irlandeses y la poesía de los genios del romanticismo inglés. Ambas tradiciones se complacen en mostrar las cosas ilimitadas e infinitas, la vida en el campo, la imposibilidad por detener el tiempo, etc. Coleridge, Keats, Wordsworth y Shelley siguen recordando las hazañas de los héroes míticos y la antigua religión natural en sus poemas. Las aventuras de Oisín y de Cuchulain siguen siendo memorables en poemas como “Planta sensitiva”, “Estrella Brillante” o “Kubla Khan”, poemas que rememoran el renacimiento de la naturaleza y su fantasía.

El movimiento celta fue la apertura de una fuente de inagotables talentos literarios. Las leyendas y mitos celtas embriagaron al mundo en el momento preciso. Hoy día, ante el embate de la modernidad y sus pecados científicistas y materialistas, cabría recordar y volver a aquel

mundo mágico y natural. Si nuestro modo existencial de “ser en el mundo” va poco a poco desapareciendo, es ahora el momento preciso para regresar a las antiguas tradiciones literarias. *Árbol adentro* lo logró hacer en los momentos más turbios del país y del mundo. La literatura, desde sus inicios, estuvo ligada al mito porque era en éste que tanto los hombres como las mujeres compartían el mismo destino. Hoy estamos alejados de esto. Los hombres cada día están más separados y en esto recae la paradoja de nuestra época. A pesar de que se han roto las distancias con los *mass media*, los hombres se han quedado más solos en una realidad opaca. Los simbolistas del Círculo de Eranos ya habían previsto esta problemática. Ellos advirtieron que la curación del hombre sólo podría ser subsanada a través del conocimiento del otro, de su opuesto. Ver en nosotros a los otros y comprenderlos también es nuestra tarea. La poesía entonces surge para conciliar los opuestos, quizá por eso la primera línea que Paz escribió en *El arco y la lira* fue: “La poesía es conocimiento, salvación, poder y abandono”.

3.4 La tradición sin ruptura. De la poesía provenzal a *Árbol adentro*

“El siglo XII es el pleno nacimiento de la cultura europea”. Con este arriesgado punto de vista, Paz empieza a detallar el crecimiento intelectual de Europa de la mano con el ideal del amor como un modelo de vida en *La llama doble*. Los avances de la sociedad europea están a punto de suscitarse: el establecimiento de las primeras instituciones públicas (hospitales, bancos, universidades), la gran producción agrícola, los comienzos de la economía urbana (el preámbulo de la imposición del capitalismo) y el contacto entre el pensamiento de Oriente y Occidente. Quizá de entre todas las vicisitudes de aquella época, ésta última es la más importante. El encuentro entre distintos grupos sociales formó un fuerte sincretismo cultural que ejerció sus influjos en todos los rubros del arte europeo. Las Cruzadas no sólo propiciaron el enfrentamiento entre posturas religiosas y la recuperación de la Tierra Santa, sino que originaron el primer punto de contacto entre dos maneras de ver y percibir el mundo. Los pensadores europeos vuelven a recoger las doctrinas filosóficas clásicas que vienen implícitas en el pensamiento de Oriente, y las renuevan; tanto Platón como Aristóteles regresan con fuerza a infectar la sensibilidad europea. Es entonces que Europa se abrió al mundo con nuevos bríos; la literatura árabe entra en diálogo directo con las primeras letras de España y Francia. Una de las consecuencias de esta amalgama es la aparición del poeta provenzal, el poeta de la corte. La particularidad de éste: configurar el concepto del amor cortés, el *fin*

amors, la idea de un amor diferente a la concepción de los griegos y latinos, que si bien conocieron la experiencia tormentosa del amor y sus desvaríos —baste señalar los ejemplos de Safo, Catulo, Propercio y Ovidio— jamás profundizaron en sus ideas y, mucho menos, las enmarcaron como una doctrina⁵⁷.

Al hablar del siglo XII es inevitable pensar en la importancia del crecimiento cultural de Francia. En el territorio de la Galia se empiezan a conformar las primeras leyendas y mitos celtas en voz de sus poetas, gracias al impulso que propiciaron las tropas de filósofos irlandeses protegidos por Carlomagno en el siglo IX, durante el llamado “Renacimiento carolingio”, la famosa Escuela Palatina. La cosmovisión de este pueblo, silenciada por la conquista de la Iglesia Romana siglos atrás, se emancipa de su centro en Roma y de la figura del Papa. Los franceses reclaman su legado celta y comienzan a identificarse en las figuras de Taliesin, Cuchulain, Bran, Merlín, el rey Arturo, Lanzarote, etc. Francia se erigió como un faro para iluminar la tradición literaria del hombre europeo. Tanto los territorios de Italia, Gran Bretaña y España, siguen e imitan los pasos de esta urbe en boga, asimilan también este pasado y lo incluyen dentro de sus primeras manifestaciones artísticas. Y así la figura del poeta construye su popularidad. Al ser partícipes de la libertad ideológica del momento y estar cobijados por el poder de los reyes, crean las formas básicas de la lírica de Occidente y las predicán fuera de sus límites territoriales. Ahí empezó nuestra verdadera tradición literaria abarcando, más no dependiendo, de las tendencias filosóficas y religiosas. La experiencia de estos escritores (trovadores) no era más que el sentir de un grupo de poetas que veían a la sociedad y el mundo con nuevos ojos.

Octavio Paz aclara que son tres las características que imperan en la poesía provenzal: el amor como parte central de su ascética y estética, el papel de los cuerpos en constante evolución de sus deseos de unión y el uso de la lengua vulgar como forma propicia de expresión. Con esto, en menos de dos siglos los poetas provenzales crearon un código del amor que se volvió un canon para la literatura posterior. Imposible pensar en Dante, Petrarca, Cavalcanti y el grupo de poetas del *dolce stil novo* sin antes recoger la construcción del

⁵⁷ Única excepción a esta regla: “El Banquete” de Platón. Como en ningún otro discurso, el filósofo griego se sirve de la mitología para explicar, en voz de Sócrates, la doctrina del amor platónico. Sin embargo, no es el mismo modelo de concepción que aparece en el siglo XII en la Galia con los poetas provenzales. El papel de la mujer en Platón es escaso. Diotima de Mantinea sólo es un vehículo de acceso para llegar a la última idea del amor platónico. Son los siete comensales y Sócrates quienes configuran toda esa doctrina filosófica, dejando a un lado lo que los poetas provenzales descubrieron: “la historia del amor es inseparable de la historia de la libertad de la mujer”.

lenguaje amoroso y, por consecuencia, la cosmovisión de los provenzales que concebían al amor cortés como un camino hacia la divinidad y el endiosamiento de la mujer. El desdén que Petrarca experimenta por Laura proviene del vasallaje que el hombre sufre del *fin' amors*. Dante tampoco es la excepción. La figura de Beatriz siguió el mismo modelo de la mujer inalcanzable de la poesía provenzal, su papel representa vuelo y caída, goce y desconsuelo del poeta, la imagen del deseo que jamás se satisface. De esta forma, habría que considerar también que estas dos musas tenían la curiosa particularidad de ser mujeres casadas, tal como lo estipulaban los amoríos en la poesía de los provenzales. Por tanto, no hay una ruptura de la tradición literaria a dos siglos de diferencia entre los poetas provenzales y el preámbulo de la lírica renacentista. Los temas y las intenciones artísticas son un reflejo en ambos casos. Ahora veámoslo desde una figura central del barroco español: Francisco de Quevedo. El emblemático “Amor constante más allá de la muerte” ha sido considerado por Dámaso Alonso como el mejor poema de la tradición poética española. Paz no es renuente a la opinión del teórico, le dedica un análisis profundo en *La llama doble* para conocer los últimos linderos de la pasión por el cuerpo amado.

El soneto del poeta madrileño sigue los mismos lineamientos del amor inalcanzable, conseguible solamente traspasando la materialidad corporal. Inmerso en una tradición neoplatónica, “Amor constante más allá de la muerte” recupera los valores del amor cortés: las almas trascienden este mundo para reencontrarse y consumir su unión en la intemporalidad. Se podría considerar una continuación de la línea discursiva de Dante: el encuentro con la amada está más allá de la vida terrenal. Los primeros cuartetos plantean el dulce desengaño del mundo y el encuentro del amor en la muerte:

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevaré el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora de su afán ansioso lisonjera;

más no de esotra parte en la ribera
dejada la memoria, en donde ardía;
nadar sabe mi llama el agua fría,
y perder el respeto a ley severa (Alonso, 1966: 72)

Paz sabía que en la poesía del español se resguardaba una tradición que venía de los poetas del *dolce stil novo*, y en el ensayo “Quevedo, Heráclito y algunos sonetos” recuerda acerca de éste que: “Su petrarquismo exacerbado es la otra cara de su misoginia y de su afición a las putas” (1997: 134). Así, en este mismo texto llega a afirmar que Quevedo ha sido pieza fundamental en su formación poética: la sombra de uno de sus “dioses” —así lo considera Paz en el mismo ensayo— ha estado presente tanto en sus primeras lecturas como en algunos de sus poemas, por ejemplo en “Homenaje y profanaciones”.

Pero apartémonos más allá del periodo barroco y consideremos el lapso del movimiento romántico. Son estos escritores los encargados de recuperar toda la magia natural implícita en las letras provenzales. El cuerpo de la mujer está hecho de montañas, ríos, valles, columnas, cielos, etc. Para este tipo de literatura, la mujer es el encuentro con el mundo, y el poeta su *voyeur*. W. B. Yeats incluso llegó a mencionar que son los escritores románticos quienes entienden la tradición celta con fina inteligencia: conocen la antigua religión del mundo; veneran a la Naturaleza y sus poderes místicos; comprenden que su éxtasis lírico es provocado por la agitación de los lugares encantados. Y los ejemplos con estas características abundan por las mejores plumas europeas. Keats y su “Oda a un ruiseñor” canta: “las ventanas mágicas abiertas a la espuma de mares/ peligrosos en desoladas tierras de hadas”, o S. T. Coleridge y su viaje sagrado en “Kubla Khan”: “una joven con un salterio aparecía/ llegaba de Abisinia esa doncella/ y pulsaba el salterio;/ cantando las montañas de Aboré”. Es así que Octavio Paz sin tapujos declara en *Los hijos del limo* que el inicio de nuestra poesía moderna proviene de los románticos. En ellos reside un vocabulario universal compuesto de signos activos capaz de retratar la imagen poética de la otredad. Posteriormente, basado en ellos, empezaría a configurar su poética Analogía/Ironía. Habla al respecto de la siguiente forma:

En su disputa contra el racionalismo moderno [de la Ilustración francesa], los poetas redescubren una tradición tan antigua como el hombre mismo y que, transmitida por el neoplatonismo renacentista y las sectas y corrientes herméticas y ocultistas de los siglos XVI y XVII, atraviesa el siglo XVIII, penetra en el XIX y llega hasta nuestros días (2010: 326).

Y esa herencia transcurre sin detenerse hasta llegar a los surrealistas del siglo XX, con los que Paz convivió y se hizo dueño de un campo cultural bastante poderoso. La relación que mantiene con este grupo de visionarios, “herederos del romanticismo”, conduce al novel poeta

por las doctrinas herméticas y ocultas que profesaba el legendario pueblo celta. En el prólogo “Excursiones e incursiones”, con el cual inaugura el tomo II de *Obras completas*, afirma: “Con Leonora Carrington hablaba de los druidas, con Remedios Varo de alquimia y con Wolfgang Paalen de los canales secretos que unen el hermetismo con la física contemporánea” (2003: 20). Paz jamás olvidaría los lazos intelectuales con estos magníficos escritores y en *Árbol adentro* rememora lo imprescindible que fue la doctrina surrealista en su poesía con el poema “Esto y esto y esto”:

El surrealismo ha sido las botas de siete leguas de
los escapados de las prisiones de la razón dialéctica
y el hacha de Pulgarcito que corta los nudos de la
enredadera venenosa que cubre los muros de las
revoluciones petrificadas del siglo XX.

El surrealismo ha sido esto y esto y esto (2004: 119)

El surrealismo significó para Paz uno de los grandes temas del siglo XX. Es la respuesta al vacío del mundo porque atenta en contra de los influjos de la modernidad y sus perversiones. No nos regala un mundo real, se inventa otro, un ideal. A pesar de ser considerado como una vanguardia, el surrealismo, advierte Paz, nunca ha estado muerto, es un regreso a nuestras raíces humanas:

Tan vivo, que ha saltado de su fosa y se ha presentado de nuevo ante nosotros, con su misma cara terrible e inocente, cara de tormenta súbita, cara de incendio, cara y figura de hada en medio del bosque encantado. Seguir a esa muchacha que sonríe y delira, internarse con ella en las profundidades de la espesura verde y oro, en donde cada árbol es una columna viviente que canta, es volver a la infancia (2003: 203).

La fantasía surrealista jamás abandonó su poesía y, en algunos momentos, nutrió memorables destellos en su prosa. Con el surrealismo contempló el fiel regreso a nuestra infancia, llegó a aquel momento de revelación poética, en donde el árbol señalado por un druida o una dríade fue guía, dios, origen, lenguaje. Si la labor del poeta, es y ha sido desde tiempos remotos, encontrar la palabra del origen y fundar una sociedad, consideramos que la poesía de Paz

alcanzó esos límites. Su obra es fundacional, crea y, a la vez, sigue toda una vieja tradición poética. Es la otra voz sin ruptura que con urgencia reclama hoy una continuidad en nuestros nóveles escritores. Basta con sólo oírla en el árbol de palabras que fue Octavio Paz.

Conclusiones

En múltiples ocasiones se ha pensado en que la sensibilidad de una época y una sociedad debe ser reflejada por medio del arte, hasta convertirse esta preceptiva en mandamiento para aquellos osados que se sumergen en los intersticios de cualquier disciplina artística. En el caso de la literatura, las costumbres y el sentimiento de una sociedad deben ser trascendidos, cuestionados y, en los mejores casos, transfigurados. En los anteriores capítulos hemos entendido que la literatura mexicana del siglo XX no puede ser entendida sin antes contraponer o aliarse a la figura de Octavio Paz. Su obra es paradigma tanto de la modernidad literaria en México como en diferentes círculos intelectuales del mundo. Hablar de poesía en este país siempre es atravesar por la figura del poeta. En nuestro caso hemos hecho una revisión cabal a sus últimos poemas porque pensamos que ahí yace su verdadero legado: el origen y desarrollo de la poesía de Occidente hasta nuestros días.

“Nadie es profeta en su tierra” quizá sea la idea exacta que experimenta la obra de Paz en estos momentos. A partir del fallecimiento del poeta, a finales del siglo pasado, su obra, a la par de ser alabada, ha sido cuestionada y escarnecida por nuevos sectores críticos. Es normal, las generaciones recientes siempre intentan atacar, criticar y sobreponerse a sus antecesores para posicionarse en el campo cultural. Muestra de ello es la antología *Divino Tesoro* (2008), muestrario de poetas jóvenes liderado por Luis Felipe Fabre, quien con agudo punzón llega a notar la decadencia del “poema mexicano promedio” debido al camino trazado por Paz, sus epígonos y la línea lírica del decoro:

¿Cómo sería este poema mexicano promedio? Solemne, formalmente impecable, aséptico, apolítico, pretendidamente atemporal y sublime, tradicional con uno que otro detalle moderno: bellísimas aves surcando el éter.

Súbitamente los jóvenes poetas descubrieron, horrorizados, elementos del poema mexicano promedio en sus propios poemas. No faltó quien quisiera responsabilizar a Paz del desastre, o incluso a Becerra (2008:11)

Sin embargo, en algunos casos, los prejuicios que atacan la obra de Octavio Paz son injustificados por causa de ceguera crítica. En ocasiones, los embates hacia éste priorizan más sus posturas políticas dudosas que el alto grado de calidad poética, problema que al final de

cuentas provoca la pésima valoración del público hacia su obra. Cabe mencionar que estos estudios críticos negativos, además de ser una minoría —porque definitivamente hay más obras que sustentan la importancia del legado paciano—, son poco reflexivos, observan estáticamente el desarrollo de la poesía mexicana dentro de México y, principalmente, no se atreven a ver que el desarrollo y bienestar de cualquier literatura radica en su contacto y diálogo con otras culturas. Apartado de estos parámetros críticos, Evodio Escalante es uno de aquellos jueces literarios que ha podido encontrar ese equilibrio sin mezclar la militancia política y el quehacer poético a la hora de debatir la obra del nobel. Con suma inteligencia escarba y configura la imagen del poder que Octavio Paz todavía ostenta en la literatura mexicana. Habla al respecto del libro *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*:

Por principio, tengo que subrayar la osadía y los alcances intelectuales del autor, quien en este punto deja en el rezago a una numerosa pléyade de estudiosos. Ninguno de nuestros críticos de arte ni de expertos en estética, entre quienes se encuentran Teresa del Conde, Raquel Tibol, Cuauhtémoc Medina, José Luis Barrios, Oliver Debroise o Jorge Juanes, por mencionar algunos, ha dedicado un libro, que yo sepa, a este artista singular. Paz les pone el ejemplo y arma un discurso impresionante en el que en lugar de Plotino (como hacía con Huidobro) moviliza el tema del amor trovadoresco en su intento por aclarar el sentido del *Gran vidrio*, de Duchamp (2010: 130).

Hablando de nuestra propia experiencia, conocimos la poesía de Octavio Paz desde el compendio de *Libertad bajo palabra* hace muchos años. La primera lectura fue reveladora. Sabíamos que había algo trascendental en su poesía, pero no teníamos los instrumentos suficientes para dar con el hallazgo primordial. Nuestra curiosidad jamás murió, siempre fue una deuda por saldar porque gracias a este primer acercamiento nació un gusto puro por la poesía. Cada nuevo día estallaba un nuevo poema por descubrir de su vasta obra. Hasta que la misma curiosidad por el poeta nos llevó a dar un repaso por su obra ensayística. Doble excentricidad contenida en éstos: prosa y poesía. Sus ensayos nos hicieron dar los primeros pasos por las intenciones a las que Paz ajustaba algunos poemas. Su lúcida teoría estética fue lo último que leímos. *El arco y la lira* y *Los hijos del limo* fueron focos en el oscuro entendimiento principiante que teníamos de su poesía. Entendimos que Octavio Paz trataba de fundar una nueva palabra en la literatura mexicana. Y en esto radica la importancia del nobel:

su trascendencia en nuestra literatura es insoslayable porque su obra siempre buscó trascender los impulsos de su modernidad⁵⁸, a tal grado que en los momentos de mayor incertidumbre social y política aparece *Árbol adentro*, como si se tratase de un intento por solventar la acaecida moral, ecológica, económica y política de la sociedad mexicana de la década de los ochentas del siglo pasado. No fue un poeta estático; su poesía siempre estuvo en constante movimiento y diálogo con las tradiciones literarias ajenas a nuestra cultura. A tal extremo Paz llegó a pensar y configurar la idea de que la literatura mexicana e hispanoamericana era una “literatura trasplantada”; que los modelos literarios que hemos seguido, desde que nos insertamos en la lengua castellana, han sido una continuación del numen de Occidente. La metáfora es avasallante: la vieja tradición literaria europea fue plantada como una flor en suelo americano, y cundió con esplendor dando nuevos bríos.

Pedro Henríquez Ureña pensaba que lo que caracterizaba a nuestras letras era un tono melancólico, el amor a la medida y las formas clasicistas. Un color otoñal y triste inundaba la literatura mexicana, según el escritor dominicano, como respuesta a la implacable dominación española que destruyó nuestro pasado indígena. Alfonso Reyes compartía la misma opinión que su maestro, pero no llegó a una contundente descripción de nuestro tono literario. Mientras tanto, la obsesión por saber qué era lo mexicano deambulaba en los discursos ideológicos de inicios del siglo XX. Los Contemporáneos lo abordaron desde el cosmopolitismo: sus raíces francesas les hacían ver la literatura con nuevos ojos. Compararon la esencia de la poesía mexicana en relación con el Occidente. Octavio Paz, como descendiente generacional de estos escritores, entendió que para observar el origen y el pleno desarrollo de la esencia mexicana bastaba analizarlo desde fuera de México; posteriormente, escribiría *El Laberinto de la soledad* en suelo europeo y en medio de la controversia del supuesto plagio al grupo *Hiperión*⁵⁹. La distancia le enseñó cómo era apreciada y concebida la

⁵⁸ Entendemos por “modernidad” la época que estamos viviendo, con claras tendencias de transitoriedad, donde nada permanece fijo ni mucho menos estable. Las relaciones sociales, políticas, científicas y económicas viven un momento de incertidumbre por causa de la fragilidad de los vínculos humanos. Para definir y precisar el término de “posmodernidad” nos sujetamos al pensamiento de Zygmunt Bauman. El momento actual de las condiciones humanas las definió con el término de “modernidad líquida”, un estado en el que los modelos y estructuras sociales asemejan al continuo fluir y devenir de los líquidos.

⁵⁹ Evodio Escalante en “Octavio Paz y el arte de ametrallar cadáveres” denuncia con detalle la apropiación de las inquietudes filosóficas del grupo *Hiperión* que realizó Octavio Paz. Nos sorprende el tono autoritario del crítico mexicano al confirmar sin titubeos que Paz “saqueó, magulló y triunfó” (2010:125), describiendo así el efecto que propiciaban las ideas del poeta en el ambiente intelectual de México.

esencia mexicana en boca de la tradición de Occidente. Una nueva conciencia del oficio de escritor comprometido empezaba a germinar en la pluma de Paz. Sabe que para gestar la modernidad literaria mexicana es prudente ejercer la crítica desde las revistas periódicas.

Conducido por el pensamiento de Jorge Cuesta, Paz oscila entre seguir la literatura de corte classicista y la fantasía de orden romántico. Cuenta en el ensayo “Contemporáneos” cómo es que una noche de marzo el poeta Cuesta le comenta la esencia de su teoría estética: nuestro academicismo ha sido un romanticismo disfrazado. El repaso desde nuestros primeros poetas de lengua española no lo desmentía. Desde aquel momento la idea por descubrir qué es lo que caracteriza a nuestra literatura no lo dejaría tranquilo. Comienza a abarcar el tema desde diferentes ángulos, desde diferentes creaciones artísticas. Sus primeros poemas son una clara influencia de los poetas románticos Nerval y Novalis; los primeros ensayos, *Diario de un soñador*, son animados por un espíritu también de influencia romántica al estilo de Byron o Blake.

Sin duda sus nacientes intentos artísticos iban a contracorriente de lo que escribían sus contemporáneos: una literatura revolucionaria con tintes socialistas. Paz argumenta que Rafael Alberti, en un día normal de clases en la universidad, le reprende por sentirse excluido y fuera del ambiente literario mexicano. El poeta español le declara que su joven poesía era más revolucionaria que la del resto de su generación. Paz lo reconoció como la línea que debería seguir su trayecto poético. Entiende que los estilos y las formas artísticas son copias de modelos no sólo nacionales sino mundiales, la tradición literaria transmigra y rompe fronteras. Lo comprendería mejor cuando entabló amistad con el círculo de surrealistas. En ellos observa que las raíces de nuestra tradición provienen de una antigua raigambre occidental. De esta forma, comienza su espíritu indagador a revisar cuál es el origen exacto de nuestra poesía, y hace un repaso por las civilizaciones clásicas. Es aquí que nuestra investigación llega a encontrar otra relevancia aún por mencionar de la obra de Paz: su contacto con la cultura celta. Si piensa que la literatura mexicana cumple con un proceso de trasplatación, entonces debe tener cierta similitud con formas estrictamente de la tradición antigua europea. En esta peculiaridad podemos afirmar que nuestro análisis no ha sido en vano, puesto que revela datos contundentes que sostienen que Octavio Paz, en *Árbol adentro*, está recogiendo la tradición original de nuestra poesía. En voz de los poetas ollaves celtas es que se desarrolla una parte

importante de nuestra herencia literaria —sin dejar a un lado nuestro pasado indígena; la mezcla de ambas formó un fuerte sincretismo que es posible apreciarlo en las obras de nuestros mejores poetas—. Lo que para algunos críticos habían sido tenues destellos de influencias a las que Paz se sujetó, para nosotros no nos cabe duda que es en este poemario donde el poeta ejemplifica esa literatura trasplantada de la que hablaba en la recepción del Premio Nobel, en “La búsqueda del presente”.

Al escribir estas páginas nos propusimos, desde el inicio, dar cuenta propia de los puntos de contacto entre la cultura celta y la obra de Paz, pero nuestros empeños nos condujeron hasta otros límites insospechados. Observamos cómo es que el quehacer poético actúa como una sanación del sentido de nuestra modernidad. La Hermenéutica simbólica usada para el análisis de *Árbol adentro* nos mostró dos detalles que no podemos pasar por alto hacerles una mención: la comprensión y recepción del símbolo demuestra la relación que existe entre los elementos culturales celtas y la obra de Paz; por otro lado, propició observar la creación de las obras literarias como una manera de interpretar el sentir de una época, tanto sus pecados como sus aciertos, superando las cuestiones políticas e históricas que se pudieron suscitar en el ambiente en que aparece *Árbol adentro*. No nos hemos preocupado en sostener cada una de nuestras afirmaciones desde puntos de vista teóricos plenamente remarcados e incuestionables, más bien nuestra tarea radicó en dar nuevos visos demostrativos del lugar que ocupa la poesía de Paz dentro de la tradición literaria mundial, entendiendo que es la poesía celta una de las ramas principales del árbol de la literatura de Occidente. Sabíamos al iniciar este proyecto que la obra paciana ha sido estudiada desde distintos enfoques culturales, pero considerábamos que aún faltaba describir la raíz principal de éstas influencias.

Revisamos el periplo vivencial del poeta en sucesos biográficos que nos llevaron a ligar la figura de éste con la tradición celta. Principalmente remarcamos la existencia de un viaje que hizo Octavio Paz a la Universidad de Cambridge, en Inglaterra, que nos parece fundamental y que los críticos hacen caso nulo en comentar. Es en este sitio que empieza a internarse en los vericuetos del origen de nuestra raigambre poética. Estas indagaciones se verán reflejadas en su producción poética siguiente: “Pasado en claro” daba serias muestras de la tradición que abrazaba Octavio Paz incluyendo a un druida como el preceptor del niño-

poeta de Mixcoac, mientras que *Vuelta*⁶⁰ repetiría los mismos modelos de escritura antigua celta de corte Occidental. Como lo menciona Adolfo Castañón, este nuevo registro poético se construye por medio de un “tercer estado”, una sensación de improvisación que sostiene el aire de los poemas de aliento largo, mismos que nos recuerdan a la preceptiva celta e hindú. Finalmente, *Árbol adentro* no sería la excepción a este molde experimental y continuaría por ese camino al que Paz quería ajustar su veta poética. Ya desde el mismo título del poemario nos sugería una fuerte ligazón con el pueblo antiguo celta, veneradores de estos elementos naturales.

No quisimos ser intolerantes con ciertos modelos de análisis del extracto poético, nuestras afirmaciones van de la mano con el pensamiento filosófico. Así, fue necesario hacer un repaso por los estudios de algunas eminencias en esta disciplina. Sabíamos que si utilizábamos alguna metodología limitadamente estricta violentaríamos nuestras interpretaciones de los textos. Fue en la Hermenéutica que entendimos la literatura mexicana descrita por Paz, aquella que vive, sobrevive, se reinventa y llega al mismo punto desde que emprendió el camino. Por tanto, consideramos que las obras escritas hace siglos son apenas las obras de ayer o las de hoy. No es un palimpsesto, como sostenía Gerard Genette, porque nuestras obras no se borran para reescribirse otra vez; nuestra tradición es una continuidad y, en nuestro caso, una trasplatación que ha tomado un curso independiente a Occidente, enriqueciendo las letras universales. Esto es a lo que se refiere Harold Bloom con el concepto de “clinamen”⁶¹ aplicado a los escritores canónicos y fundamentales.

Es así que la figura de Octavio Paz constituye un paradigma de nuestra tradición poética, pese al desprestigio que se desarrolló en su contra a raíz de sus posturas políticas. Para

⁶⁰ Además de remarcar con este título su regreso a México después de una larga estancia por E.U. y Europa, Octavio Paz emblemática con *Vuelta* un nuevo intento de ejercicio crítico después del golpe a *Excélsior*. La aparición de este poemario va acompañada de la revista de mismo nombre que, a la par de las nuevas teorías postestructuralistas que apelaban observar la literatura como núcleo de la política y del cambio social, asimilaba un cambio de ideología desde la trinchera del arte. El epíteto “vuelta” marca aquel fin de la historia de la racionalidad occidental, que ya había previsto Adorno y Horkheimer, para dar paso al regreso del mito. A estas alturas no es difícil comparar el discurso que estaba construyendo Octavio Paz acorde a la ideología de los escritores de la revista *Tel Quel* en Francia. Ambos proyectos fueron espacios ideológicos que sirvieron para proclamar el necesario cambio social que se esperaba después de los embates bélicos de la primera mitad del siglo XX.

⁶¹ Harold Bloom utiliza este término para definir el momento en el que los escritores que dominan el campo literario se desvían de sus precursores, adquiriendo una novedad en cuanto a su registro literario. Es decir, los autores que quieren aportar algo nuevo a su tradición son aquellos que se encargan de redimir el pasado literario que les precede, dando nuevas formas de construcción que serán modelos para las generaciones posteriores.

nosotros es fundamental separar la imagen del poeta con la del ideólogo que enfrentaba sin tapujos a la izquierda mexicana. Nuestro proyecto está determinado en analizar exclusivamente la obra poética del nobel y no sus tendencias ideológicas de índole socialista, en un primer momento, y neoliberal al final de sus días. Con esto, podemos reafirmar que Octavio Paz es un poeta que recoge la tradición esencial, la hace suya y la enriquece con una nueva voz. Es ahí que se conforman los valores positivos de su obra, porque su intención fue unir el simbolismo prehispánico con la vertiente europea. Esto lo hace ser un poeta universal, completo, fundacional. Se dice que en el proceso literario son tres factores los que deben prevalecer para que las obras sean perdurables: el lugar donde se escribe, la aparición de un nuevo estilo o tendencia y la intención de un escritor para transformar su tradición. Apegándonos al juicio crítico que José Emilio Pacheco daba acerca de Paz, confirmamos estas tres características: “Octavio Paz llegó a ser un gran escritor gracias a que estuvo en el momento indicado y en el lugar exacto”. Quizá en ocasiones se note que escribimos guiados por el entusiasmo y movidos por el signo del reconocimiento que le debemos a la obra de Paz, sin embargo, al margen de las críticas de las que pudiéramos ser advertidos queremos expresar nuestra consideración a revalorar la poesía de nuestro mayor poeta del siglo XX, su obra así nos lo reclama. Fuera de ceremonias que no llevan a propiciar el aumento del legado paciano en México —tal como los eventos del centenario de su nacimiento— estas páginas fueron escritas como una crítica a la modernidad de nuestra literatura, misma que Octavio Paz comentó con ánimo incansable dentro y fuera de su obra poética.

Por último, queremos definir y detallar nuestras conclusiones del proyecto emprendido. En primer lugar, confirmamos que el símbolo del árbol es un elemento axial en la obra poética de Octavio Paz. Elena Poniatowska no estaba equivocada al señalar que este elemento era un automatismo poético que utilizaba el poeta. Nos percatamos que era en los momentos de profunda introspección que los árboles aparecían en sus poemas, dando como resultado un asombroso despliegue de elementos arbóreos listos para simbolizar algo particular en los textos. Nuestra segunda conclusión radica en señalar la riqueza simbólica que representa la imagen del árbol en la poesía de Paz; sin lugar a dudas no ignoraba que ayudado por el simbolismo de estos elementos podría crear una nueva forma de construcción y desarrollo poético, una elegante metáfora de su *ars poética*: la germinación de su quehacer poético desde los títulos de sus primeros poemarios, “Bajo tu clara sombra”, “Semillas para un

himno”, hasta *Árbol adentro*. Es en este último que, tal como lo concebían los celtas, considera que el árbol refleja la verdadera condición humana. Cabría hacer una revisión mucho más minuciosa que desentrañe el entrecruce del discurso de Robert Graves y Octavio Paz, puesto que hay claras referencias de Paz que posiblemente provengan de las reflexiones del escritor inglés, quien también observaba que en la medida de la meditación humana acerca de la naturaleza y la vida de los bosques es que acontece un particular impulso poético.

Finalmente, nuestra conclusión más importante consiste en señalar toda la herencia poética que recoge *Árbol adentro*, haciendo un repaso por los símbolos de algunas especies arbóreas que delimitan la significación de los poemas. Como objetivo científico siempre estuvo en nuestra consideración llegar hasta este punto, con el fin de entrever una posible adecuación de la poesía de Paz con la antigua poesía celta. Los resultados fueron satisfactorios. Este aspecto que todavía no había sido estudiado a profundidad, a pesar de la existencia de una amplia bibliografía crítica de la obra de Paz, nos parece que es lo más valioso que arrojó este acercamiento. Habrá que ver las repercusiones que pudieran surgir a partir de éste si es que los lectores pacianos consideran esta influencia remarcada en su obra mejor lograda, según nuestro punto de vista.

Bibliografía

I. Obras de Octavio Paz

1.1. Poesía

(1987). *Árbol adentro (1976-1987)*, Barcelona, Seix Barral.

(1995). *Libertad bajo palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.

(2004). *Obra poética II, tomo XII, Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica.

(2010). *Obra poética I, tomo XI, Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica.

1.2. Ensayos

(2003). *Excursiones/IncurSIONes: dominio extranjero, tomo II, Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica.

(2006). *Generaciones y semblanzas, tomo IV, Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica.

(2006). *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos, tomo X, Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica.

(2010). *La casa de la presencia: Poesía e historia, tomo I, Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica.

(2013). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, tomo V, Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica.

1.3. Entrevistas

(1981). "Escribir y decir", *Revista de la Universidad de México*, núm. 1.

1.4 Correspondencia

(1999). *Memorias y palabras: Cartas a Pere Gimferrer*, México, Seix Barral.

(2008). *Cartas a Tomás Segovia (1957 – 1985)*, México, Fondo de Cultura Económica.

II. Libros seleccionados acerca de la crítica literaria hacia Octavio Paz

2.1. Libros

ANAYA, Vicente, et al. (2010). *Versus: otras miradas a la obra de Octavio Paz*, México, Ediciones de medianoche.

ASIAIN, Aurelio (2014). *Japón en Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica.

ESCALANTE, Evodio (2013). *Las sendas perdidas de Octavio Paz*, México, Ediciones sin nombre.

FRANZ, Von Marie-Louise (1985). *Alquimia*, Madrid, Luciérnaga.

GONZÁLEZ, Rojo Enrique (2001). *El rey va desnudo. Los ensayos políticos de Octavio Paz*, México, Editorial Posada.

GONZÁLEZ, Torres Armando (2002). *Las guerras culturales de Octavio Paz*, México, Colibrí.

PERALTA, Braulio (1996). *El poeta en su tierra. Diálogos con Octavio Paz*, México, Raya en el agua.

PONIATOWSKA, Elena (2009). *Octavio paz. Las palabras del árbol*, México, Joaquín Mortiz.

RUY, Sánchez Alberto (2013). *Una introducción a Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica.

SANTÍ, Enrico Mario, et. al. (2001). *Homenaje a Octavio Paz*, Nueva York, Instituto Cultural Mexicano.

— (2009). *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, México, Era.

SCHÄRER-NUSSBERGER, Maya (1989). *Octavio Paz: trayectorias y visiones*, México, Fondo de Cultura Económica.

SHERIDAN, Guillermo (2004). *Poeta con paisaje: ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, México, Ediciones Era.

SOSA, Víctor (2000). *El Oriente en la poética de Octavio Paz*, Puebla, Secretaría de Cultura Puebla.

STANTON, Anthony (2001). *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931 - 1938)*, México, Conaculta.

— (2004). *Octavio Paz: entre poética y política*, México, El Colegio de México.

TERESA, de Ochoa Adriana (2009). *Octavio Paz 1931 – 1943: génesis de una poética romántica*, México, UNAM.

2.2. Revistas

CASTAÑÓN, Adolfo (Mayo 2008). “El poeta como revisor”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 51.

ERLIJ, David (Junio 2003). “Octavio Paz: un encuentro en Cambridge”, *Letras libres*, núm. 54.

HUERTA, David (Marzo 2014). “Un árbol esbelto y fuerte”, *Letras libres*, núm. 183.

NEXOS (Enero 2014). *1994, el año oscuro*, núm. 433.

UNIDIVERSIDAD. REVISTA DE PENSAMIENTO Y CULTURA DE LA BUAP (Febrero-Abril 2014). *Edición especial. Paz*, núm. 14.

PROCESO (Abril 2014). *Edición especial. Octavio Paz, voz que no calla, luz que no se apaga*, núm. 44.

STANTON, Anthony (Octubre 1988). “Árbol adentro de Octavio Paz”, *Vuelta*, núm.143.

TIERRA ADENTRO (Abril 2014). *Edición especial. El joven Paz*, núm. 190.

TRUJILLO, Julio (Abril 2008). “En el camino”, *Letras libres*, núm. 112.

III. Bibliografía seleccionada acerca de los elementos culturales celtas desde el punto de vista histórico, antropológico y filosófico.

CÉSAR, Cayo Julio (1995). *Comentarios de la Guerra de Las Galias y Guerra Civil*, México, Editorial Porrúa.

CIRLOT, María Victoria (1995). *Mabinogion*, Madrid, Ediciones Siruela.

CUNLIFFE, Barry (2003). *The celts: a very short introduction*, Oxford, Oxford University.

DAVIDSON, Ellis H. R. (1987). *Myths and symbols in pagan Europe. Early Scandinavian and Celtic religion*, Cambridge, Syracuse.

GARZO, Gustavo Martín (2004). *Tres cuentos de hadas*, Madrid, Siruela.

JUBAINVILLE, H. d'Arbois (2008). *El ciclo mitológico irlandés y la mitología céltica*, Barcelona, Brontes S. L.

KRUTA, Venceslas (2007). *Los celtas*, Madrid, Biblioteca Edaf.

MARKALE, Jean (1992). *Los celtas y la civilización celta*, Madrid, Taurus.

MONAGHAN, Patricia (2004). *The encyclopedia of celtic mythology and folklore*, New York, Facts on file.

QUEVEDO, Puchal Israel (1995). *Druidas: del mito al hombre*, Madrid, Fórum de Recerca.

ROSASPINI, Roberto (1999). *Mitos y leyendas celtas*, Buenos Aires, Ediciones Continente.

ROSS, Anne (1967). *Pagan celtic Britain: Studies in Iconography and Tradition*, London, Routledge and Kegan Paul.

RUSKIN, John, et al. (2007). *Cuentos de hadas victorianos*, Madrid, Siruela.

SYKES, Bryan (2002). *Saxons, vikings, and celts: the genetic roots of Britain and Ireland*, London, W. W. Norton & Company.

VALERO, Luis, et al. (2003). *Simbología y diseño de la heráldica gentilicia galaica*, Madrid, Hidalguia.

YÁÑEZ, Manuel (2002). *Los celtas*, Madrid, Edimat Libros.

YEATS, W. B. (2007). *El crepúsculo celta*. Trad. Verónica d'Ornellas, Barcelona, Ediciones Obelisco.

IV. Diccionarios

BECKER, Udo (2002). *Enciclopedia de los símbolos*. Trad. José Antonio Bravo, México, Océano.

BIEDERMANN, Hans (2005). *Diccionario de símbolos*, México, Paidós.

- BLASCHKE, Jorge (2001). *Enciclopedia de los símbolos esotéricos*, Barcelona, Robinbook.
- BRIGGS, Katharine (2003). *Diccionario de las hadas*. Trad. Esteve Serra, Barcelona, José J. de Olañeta, editor.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1999). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- GARCÍA, Gual Carlos (2003). *Diccionario de mitos*, Madrid, Siglo XXI.
- IZZI, Massimo (2000). *Diccionario de los monstruos*. Trad. Maarcel-lí Salat y Borja Folch, Barcelona, José J. de Olañeta, Editor.
- LECOUTEUX, Claude (1995). *Pequeño diccionario de mitología germánica*, Barcelona, José J. de Olañeta, Editor.
- ORTIZ, Osés Andrés y LANCEROS Patxi (2006). *Diccionario interdisciplinar de Hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- TOPOROV, N. Vladimir, et al. (2002). *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*. Trad. Rinaldo Acosta, La Habana, Criterios.

V. Varia

- ALONSO, Dámaso (1971). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- (1966). *Primavera y flor de la literatura hispánica*, Madrid, Reader's Digest.

- ÁLVAREZ, María Auxiliadora (2013). *Experiencia y expresión de lo inefable*, Colección La abeja de Perséfone, México, BUAP.
- BAÑUELOS, Raúl, et al. (2010). *El corazón de la madera y el viento. Colección de poemas: árboles del mundo*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- BARTHES, Roland (2001). *Mitologías*. Trad. Pedro de Souza, Río de Janeiro, Bertrand.
- BEUCHOT, Mauricio (2003). *El ser y la poesía. El entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*, México, Universidad Iberoamericana.
- (2013). *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*, México, BUAP.
- BLAKE, William (2013). *El matrimonio del cielo y del infierno*. Trad. Xavier Villaurrutia, México, Fontamara.
- BLAVATSKY, Helena (1979). *La doctrina secreta*, Buenos Aires, Kier.
- BONNEFOY, Yves (2009). *Relatos en sueños*. Trad. Julián Mateo Ballorca, Madrid, Cuatro.
- BORGES, Jorge Luis (1987). *Antiguas literaturas germánicas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CAILLOIS, Roger (2013). *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CALASSO, Roberto (2008). *La locura que viene de las ninfas*, Madrid, Sexto Piso.
- (2013). *Las bodas de Cadmo y Harmonía*. Trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama.
- DURAND, Gilbert (1968). *La imaginación simbólica*. Trad. Marta Rojzman, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

- ELIADE, Mircea (2001). *El mito del eterno retorno*. Trad. Ricardo Anaya, Buenos Aires, Emecé.
- FRAZER, George James (2010). *La rama dorada*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GONZÁLEZ, Rojo Arthur Enrique (2013). *Reflexiones sobre la poesía*, México, Verso Destierro.
- GORDON, Wasson Robert, et al. (1980). *El camino a Eleusis*. Trad. Felipe Garrido, México, Fondo de Cultura Económica.
- GRAVES, Robert (1981). *Los dos nacimientos de Dionisio*. Trad. Lucía Graves, Barcelona, Seix Barral.
- (1998). *La Diosa Blanca. Historia comparada del mito poético*. Trad. de Luis Echávarri, Buenos Aires, Losada.
- (2002). *Los mitos griegos*. Trad. de Luis Echávarri, Madrid, Alianza.
- (2008). *Yo, Claudio*. Trad. Floreal Mazía, Barcelona, Edhasa.
- HEANEY, Seamus (1998). *Viendo visiones*. Trad. Pura López Colomé, México, Conaculta.
- HEIDEGGER, Martin (1996). *Caminos de bosque*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza.
- (2006). *Arte y Poesía*. Trad. Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica.
- LOTMAN, Yuri (1982). *Estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert, Madrid, Istmo.

- MARTÍNEZ, Lira Verónica y RETA, Lira Alejandra (2003). *El lenguaje secreto de Hildegard Von Bingen. Vida y obra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MCKENNA, Terence (1993). *El manjar de los dioses*. Trad. Fernando Pardo, México, Paidós.
- MELETINSKI, Eleazar. *El mito*, Madrid, Akal.
- MOLHO, Maurice & Molho, Blanca (1970). *Poetas ingleses metafísicos del S. XVII*, Barcelona, Barral.
- MUNZ, Peter (1986). *Cuando se quiebra la rama dorada*. Trad. Federico Patán, México, Fondo de Cultura Económica.
- MURENA, Héctor (1995). *La metáfora y lo sagrado*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- PRADA, Oropeza Renato (2003). *Hermenéutica, símbolo y conjetura*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla.
- (2007). *Los sentidos del símbolo III*, Veracruz, Universidad Veracruzana.
- PELLICER, Carlos (1946). *Discurso por las flores*, México, Editorial Cultura.
- SCHOLEM, Gershom (2008). *La Cábala y su simbolismo*. Trad. José Antonio Pardo, México, Siglo XXI.
- SENNER, Wayne (2001). *Los orígenes de la escritura*, México, Siglo XXI.
- TOLEDO, Víctor (2006). *Poética de la sincronicidad. La lengua de Adán y Eva*, México, BUAP.

—— (2008). *El retorno órfico. Aportaciones al análisis métrico-musical*, México, BUAP.

—— (2011). *La poesía y las hadas. Catábasis poética del reino vegetal*, Colección Scripta Académica, México, Ediciones Eón.

TOUR, de la Charlotte (1891). *El lenguaje de las flores*, París, Garnier hermanos.

YEATS, W. B. (2005). *Essays on symbolism*, Madrid, Langre.

ZAMBRANO, María (1987). *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica.

(2010). *Zohar. Libro del esplendor*. Trad. Esther Cohen, México, Conaculta.