

# ¿Lo oyes? Concepto, imagen y sonoridad en *Árbol adentro* de Octavio Paz

Benjamín Valdivia  
Universidad de Guanajuato

## Resumen

Entre las grandes aportaciones intelectuales y creativas que ha hecho Octavio Paz a la poesía universal es relevante la fusión de una diversidad de tradiciones y técnicas en poemas de composición unitaria que se oponen a muchos autores de las vanguardias artísticas, a quienes, sin embargo, aprovecha adecuadamente. En ese sentido, el libro *Árbol adentro* es una especie de síntesis de síntesis, tanto por su lugar en el conjunto de la obra del poeta como por la intención que demuestra. El propósito del presente texto es considerar algunos aspectos de cómo se forma en Octavio Paz la unidad del poema a partir del entrelazamiento de concepto, imagen y sonoridad.

Palabras clave: Octavio Paz, *Árbol adentro*, poética, unidad, vanguardias.

## *Abstract*

*Among the great intellectual and artistic contributions made by Octavio Paz to universal poetry is relevant the mixing of a variety of traditions and techniques in poems that were composed each one as a consistent unit, in a style opposed to that of many avant-garde authors, but suitably used in some extent by Paz himself. In this direction, the book *Árbol adentro* is a kind of "synthesis of synthesis", both for its place in the whole of the poet's work and for its visible intention. The purpose of this paper is to consider some aspects on how*

*Octavio Paz builds the poem as a unit from a strong entanglement of concept, image and sound.*

*Keywords: Octavio Paz, Árbol adentro, Poetics, Unity, Avant-gard.*

Octavio Paz es un poeta misceláneo. Su capacidad para advertir rutas poéticas ha sido una de las más fructíferas en la historia de la lengua hispana. La amplitud de registro en su obra se mueve desde la concentrada brevedad del haikú y la seguidilla hasta las sonambúlicas prosas de *¿Águila o sol?*, las formalísimas tiradas de endecasílabos en *Piedra de sol*, o la polifonía tripartita de *Blanco* y la pictorización encerrada en los *Topoemas* o en sus caligramas. De la poderosa variedad verbal, extrajo la multiplicidad de las formas tradicionales y añadió otras inusitadas, como los versos dobles separados mediante colores, en *Blanco*, o sus característicos desplazamientos quebrados en porciones sobre la página, que se indagan en ciertos tramos de *Días hábiles* y *Salamandra* y se formulan ya como expresión distintiva en *Ladera Este*, para ser modo propio casi total en *Vuelta* y continuar hasta su último libro.

Esa vastedad, fluctuante entre formalismos ceñidos o liberados, nos muestra a un poeta ávido de invención y —entre tanta ansiedad de renovarse— punteado por múltiples referencias, coincidencias y apropiaciones, tanto al interior de su obra misma como de la de otros autores.<sup>1</sup> En esa portentosa corriente del lenguaje se reúne la historia con el instante, el decir social con el personal, la sensación íntima con la objetividad perceptual. Las oposiciones se destacan a lo largo de toda su obra, desde aquellos “gemelos enemigos” que aparecen en uno de los primeros poemas de *Bajo tu clara sombra [1935-1944]* hasta “lo distinto es ya lo mismo”,

<sup>1</sup> Sobre el asunto de los préstamos exactos en algunas piezas de Paz véase mi libro *Eros y quimeras. Visiones sobre Nerval, Sade, Paz y otros* (2010). En particular “Dinámica de la forma en *Piedra de sol*” (39ss).

que se encuentra en los *Poemas [1989-1996]*, textos sueltos recopilados en el tomo 12 de las *Obras completas*. Parece como si la contradicción —o al menos la evidencia de las oposiciones— fuese el signo de la totalidad de este autor. Aspectos de este tenor han sido estudiados en nuestro medio;<sup>2</sup> sin duda, como ha sido profusamente planteado por la crítica,<sup>3</sup> existen allí continuas paridades de opuestos, lo que nos llevaría a pensar si tal insistencia, que se muestra como estructural, es más bien un persistir en la fusión de lo incomparable y, hacia allá, actualización de la figura de antítesis, tan preciada en el siglo de oro y revivida en la poesía de lengua española a partir de la conmemoración efectuada por la Generación de 27 y las lecturas de Quevedo hechas por Paz en su juventud.<sup>4</sup> El último poema recopilado por este poeta en sus *Obras completas*, fechado el 20 de abril de 1996, es un texto extenso, en tres partes, titulado “Respuesta y reconciliación. Diálogo con Francisco de Quevedo” y contiene más oposiciones: “vivir es desvivirse”, “tiem-

<sup>2</sup> Ejemplo de ello serían dos libros, aparecidos ambos en 1978: el de Jorge Aguilar Mora, *La divina pareja: historia y mito en Octavio Paz*, publicado por Era, y *La poesía hermética de Octavio Paz*, de Carlos H. Magis, publicado por El Colegio de México, en el que se destaca el sitio preeminente de la aposición como reguladora de los matices que conducen a algo que se opone, en algún rango, al sentido inicial, ahondándolo.

<sup>3</sup> Pretender una plena originalidad al tratar la obra de Octavio Paz sería negar los cientos de volúmenes y los miles de artículos que en muchos idiomas han hecho lo propio. Igualmente, inalcanzable sería la pretensión de conocer la totalidad creciente de lo publicado acerca de nuestro poeta, incluyendo sitios virtuales de todo talante. Para una idea aproximada véase la *Bibliografía crítica de Octavio Paz: 1931-1996*, recopilada por Hugo J. Verani y publicada en 1997 por El Colegio Nacional, sometida luego a actualizaciones diversas.

<sup>4</sup> La mejor evidencia es el brevísimo libro *Homenaje y profanaciones*, de 1960, que cita completo un poema de Quevedo y lo descompone y reconstituye en un auténtico homenaje profanador: la misma sangre poética del español en cauces y venas compositivas del mexicano.

po que comienza y se acaba”, “del nacer al morir”, “es música el silencio”, etc.

Desde luego que, ante una absorción tan vasta de las tradiciones mundiales de la poesía, la obra de Octavio Paz puede dar sitio a la localización de otras influencias relevantes. Por ejemplo, David Huerta encuentra visos gongorinos en *Ladera este*, en *Los privilegios de la vista* o en *Las trampas de la fe*, y acota: “Todo esto significa que Paz tuvo una relación conflictiva con Góngora, con altos y bajos que vale la pena examinar” (2014: 2). Huerta aporta varias rutas, que van de los estudios de Paz en San Ildefonso hasta la relación establecida por éste con Dámaso Alonso, Alfonso Reyes y, desde luego, a la indagación acerca de Sor Juana. En esa misma circunstancia se encuentran otras lecturas realizadas sobre la poesía de Paz. No obstante, de todo esto, el asunto relevante es la apropiación de la figura de la antítesis, que colinda entre esa recuperación de la retórica del siglo de oro y la antítesis como componente de la no menos influyente tendencia dialéctica marxista, vigente con mucho ímpetu en la época de su formación y que siempre lo acompañó a lo largo de su trayectoria cultural, aunque con cierto signo negativo, dado que las consecuencias políticas de tal dialéctica, como es sabido, fueron muy criticadas por Paz.

La figura retórica de la antítesis se entrelaza, pues, a la contradicción, la cual sería más amplia en tanto que elemento ideológico y conceptual,<sup>5</sup> así como en la expresión, más concentrada, del

<sup>5</sup> La prosapia de la contradicción como componente ontológico y teológico, de influencia todavía en nuestro tiempo, viene desde Dionisio Aeropagita, como lo refiere Nicolás de Cusa en su *Apologia Doctae Ignorantiae*: “De coniecturis videre potuisti, ubi etiam super coincidentiam contradictoriorum Deum esse declaravi, cum sit oppositorum oppositio secundum Dionysium”, que traduzco así: “Se puede apreciar en las conjeturas, donde se declara la coincidencia de los contrarios en Dios, que es la oposición de los opuestos conforme a Dinoisio”. Véase el original completo en latín en: [www.cusanus-portal.de](http://www.cusanus-portal.de)

oxímoron.<sup>6</sup> El planteamiento de opuestos permite que el poema presente una densidad conceptual contenida en una imagen determinada por el continuo de la sonoridad, pues, como señala Paz en *El arco y la lira*, “el ritmo no es sonido aislado” sino que una respiración, significación y placer en “unidad indisoluble” (1994: 285). Podemos apreciar que la unidad final es toda una estrategia: la apuesta por un sentido poético que no se agota en la consideración de cada uno de los elementos por separado. No obstante, esta disposición a apretar en los límites al poema chocaría con la tendencia vanguardista y tan del siglo XX de erizar de pedacería brillante las diversas porciones componentes. Antecedentes importantes de Paz como Breton o Huidobro le habían mostrado el potencial de las imágenes, pasajes o versos que contribuían con su esplendor a la marcha inquieta del poema en cuestión. Sin embargo, también es cierto que Paz valoraba esos destellos no como descubrimientos sino como “volatilización de la palabra y la imagen” (1994: 113) y, de modo más contundente, enjuicia lapidario: “La poesía de Huidobro es una serie de disparos verbales” (1994: 284). En general, Paz comprende que los afanes vanguardistas a favor del fragmento pirotécnico deben ceñirse a una unidad que, a mi ver, a fin de cuentas, resulta en una fusión entre las modalidades composicionales más clásicas y las fórmulas vanguardistas para la imagen. Evitar que la imagen deslumbrante sacrifique la totalidad del poema y, a la inversa, que el conjunto del poema no ahogue la

<sup>6</sup> La contradicción, que pertenece al orbe más genérico de la lógica, encuentra su aplicación retórica en la antítesis, figura que asume el montaje de dos componentes opuestos, como cuando Quevedo dice de los libros que “al sueño de la vida hablan despiertos”. Soñar y estar despierto serían los elementos antitéticos, los cuales, al reunirse, elaboran un solo resultado consistente, a diferencia del oxímoron, que fusiona elementos opuestos con el objetivo específico de resaltar la imposibilidad de su fusión, como éste que se pone de ejemplo en la película *Renaissance Man*: “inteligencia militar”; desde luego, difiere también de la paradoja, cuya consistencia deviene irresoluble.

fuerza expresiva de la imagen superior. Octavio Paz se sitúa como recipiendario de dos tradiciones antes incompatibles: la que va del siglo de oro al romanticismo y la que va de los poetas malditos a la vanguardia. En la reunión de ambas incompatibilidades se erige como un clásico, alguien que logra la suerte de equilibrar dos mundos poéticos que no se toleran mutuamente. Por ejemplo, en *Blanco* hay una evolución constante de la rima, ya sea asonante como en:

Superviviente  
entre las confusiones taciturnas,  
asciende

O directamente consonante como en:  
Apariciones y desapariciones  
La realidad y sus resurrecciones

La relación sonora implicada en la rima es, como decimos, algo constante que aparenta una evolución tradicional del ritmo: dormido/extinto, vaso/mano, expiación/propiciación, genealogías/juglarías y así a todo lo largo de ese gran poema de 1966 que, en paradoja de “unidad indisoluble”, es una propuesta de concepción vanguardista.

Una vez establecido que Paz asume como propias todas las vetas de todas las tradiciones a su alcance, otorgándoles su propia visión, estamos ya en una plataforma adecuada para observar el conjunto del que fuera su último libro de poemas, *Árbol adentro*.<sup>7</sup> Si lo que aludimos arriba es cierto, encontraremos en ese libro de cierre de su obra la variación miscelánea de poemas de unidad muy tradicional con elementos y planteamientos muy vanguardistas, todos

<sup>7</sup> Para todas las referencias a poemas de Octavio Paz utilizaremos los tomos 11 y 12 de sus *Obras completas: Obra poética I (1935-1970)* y *Obra poética II (1969-1998)*, en cuyas páginas 93-181 aparece *Árbol adentro*.

ellos conducidos y sellados por el ímpetu de la imaginación verbal. El eje, en cada cual, será el ritmo que le corresponda, ritmo que es, como dice el propio poeta, “relación de alteridad y semejanza” (Paz, 1994: 293).

El ritmo peculiar de Octavio Paz, que podríamos delimitar como una *continuidad entrecortada*, se advierte, como queda dicho, desde *Días hábiles* y *Salamandra*, pero en *Ladera este* es ya claridad en cuanto a los cortes de las líneas conforme a la respiración de lo expresado. Veamos la parte 3 del poema “Golden lotuses (I)”:

A mitad de la noche  
vierte,  
                  en el oído de sus amantes,  
tres gotas de luz fría

El oído de sus amantes a mitad de la noche pudiera parecer un tópico ancestral, pero el vertimiento de las gotas de luz fría alcanza densidades poéticas de vasto relieve. En especial por la acumulación persistente y de ascenso en cada palabra de la última línea: el proverbial número *tres* determina la cantidad misteriosa; *tres gotas* alude a la pócima y a la inminencia; *tres gotas de luz* desmaterializa el tósigo y lo alumbra; *tres gotas de luz fría* completa el trayecto al condensar en la cualidad del frío de la luz la pareja preliminar noche/amantes. Un procedimiento análogo lo encontraremos en el último texto de *Árbol adentro*, titulado “Carta de creencia”, lo cual nos indica una perduración profunda en ese modo personal descubierto y elaborado en los linderos de los años sesenta. Tomemos un ejemplo de esa “Carta...”:

                  reconciliación con el Gran todo  
y con los otros,  
                  los diminutos todos  
innumerables.

Se aprecia de inmediato, respecto del fragmento citado previamente, la continuidad formal en el corte de las líneas y, junto a ello, la semejanza rítmica señalada por los énfasis y por las acumulaciones de sentido. En este caso, el eje está dado por la *reconciliación* y los opuestos se marcan por el *todo* y los *todos*, uno de ellos es el *Gran todo*, con mayúscula, los demás son *diminutos*. Al fin, la reconciliación es entre los *innumerables*. Estos ejemplos muestran la confirmación estilística de Paz que progresa durante sus décadas de madurez.

En el entendido de que *Árbol adentro* es un libro con supervivencias estilísticas a la vez que una reformulación de las mismas, notamos que las oposiciones conceptuales son más visibles aprovechando el sustrato de otras que se elaboraron en libros anteriores del poeta y que asumen o asimilan el torrente de la poesía contemporánea en varios idiomas. Aquella idea planteada al inicio de *El arco y la lira* respecto de que la poesía es revolucionaria y “es un método de liberación interior”, que a la vez que “revela este mundo; crea otro”, conserva su dirección en *Árbol adentro*. Trazaremos algunos puntos de interés en este sentido, localizados en las páginas de ese libro final.

De entrada debemos notar, en abono de lo declarado al inicio de estos párrafos, la recuperada cercanía con autores de los siglos XVI y XVII que se aprecia en la cantidad de epígrafes de ese tiempo: Cervantes (dos veces), Milton, Sandoval y Zapata, Montaigne, Juan Alfonso de Baena y John Donne. Es como si los procesos retóricos, con fulcro en la antítesis, se definieran cada vez más como una afinidad espiritual, fortalecida en los años de investigación acerca del contexto de Sor Juana. No se perderá la captación de la vertiente vanguardista, pues nos toparemos con poemas de extensas líneas que contienen declaraciones como “hay que regar los parques con risa solar y lunar”, que muy bien se aproximan a versos como el “Hay que resucitar las lenguas con sonoras risas”,



del *Altazor* de Huidobro; pero sí será perceptible que las ideas adquieren mayor peso y se posan con más envidia en el orbe de la imagen. Además, sobre todo ello, sigue abriéndose paso la idea central de que el poema es la fusión del sentido con el sonido. Su ubicación histórica es post-vanguardista: más allá de los planteamientos de Bretón o Huidobro, los poetas con los que se identifica Paz “subrayan las nociones de permutación y combinación” (1994: 470) a la inversa del “pequeño dios” preconizado por Huidobro, al que Paz opone la afirmación de que “el poeta desaparece detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz del lenguaje” (1994: 471). Si el poeta fuese esa deidad menor, el lenguaje debería someterse y actuar conforme a los dictados que el demiurgo indique; en cambio, si el poeta desaparece, lo que queda es el lenguaje, autónomo y dueño de una voz que, por no pertenecer a ninguno, pertenece a todos. Es precisamente en dicha autonomía del ser del lenguaje que el poeta es dueño de todas las tradiciones (y de todas las vanguardias) posibles. En el extremo, todo poema sería anónimo: alteridad y semejanza a la vez. Hay que darse cuenta de que los opuestos suponen, para su “permutación y combinación”, una simultaneidad, cosa que era preciada para la mayoría de los vanguardistas. Octavio Paz no acepta que ésta se haya logrado por los vanguardistas, conforme lo afirma en *Los hijos del limo*: “Hubo que esperar hasta mi generación para que el simultaneísmo se manifeste en la poesía” (1994: 445). La antítesis del siglo de oro se permuta en Octavio Paz con el simultaneísmo vanguardista.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Otra vertiente, que converge en Paz con la del siglo de oro y la de las vanguardias, es la que proviene de la tradición japonesa (y no, desde luego, de la de India). Recordemos que en “La tradición del haiku”, del libro *El signo y el garabato*, Paz, luego de aludir a la indiferencia con que se recibió la traducción de *Sendas de Oku* publicada por la UNAM en 1957, afirma que Japón “lo contrario de la India: no nos ha enseñado a pensar sino a sentir”, con un sentir que es a la vez “el corazón y la mente”, como dice citando la delimitación que hace Tablada del concepto de “Kokoro”.

No es de extrañar, entonces, que Paz descubra una intuición que hace profesión de fe en el lenguaje humano como algo terrestre que no imita a los dioses. En el poema “Conversar” se establecen tres grados del habla: en el primero, el más alto, se encuentran los dioses, quienes “no hablan, hacen, deshacen mundos”; el segundo es el del espíritu, que “no habla palabras, habla lumbre”, y el tercero, el inferior, es el de “la palabra del hombre” que es “hija de la muerte”: “Hablamos porque somos mortales”. Huidobro quería usar la palabra poética en forma de “parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador”. Paz asume que los dioses “sin palabras, juegan juegos terribles”. Con esa expectativa, la poesía no puede ser resultado de la acción del dios, que es el hacer, ni resultado de la acción del espíritu, que es “una profecía de llamas”; sólo puede ser resultado de la acción consecutiva del morir, acción única que es propia del hombre: ni los dioses ni el espíritu mueren, pero el hombre sí. Además, la crónica de esa desaparición constante son las palabras, que “no son signos, son años” que “dicen tiempo” y que nos convierten en menciones temporales: “somos nombres del tiempo”. Conforme a tal visión, al humano le quedan sólo las palabras. De allí que el poeta deba hablar de la poesía misma, a fin de hablar de lo humano. Paz no renegaría demasiado si se le señalara como poeta de las palabras y del poema. En *Árbol adentro*, hay gran cantidad de elementos de lenguaje referidos en los poemas. En un rápido recorrido encontraríamos alusiones al nombre, a la escritura, a la sílaba, al deletreo, al sonido verbal, etc. Por ejemplo:

Pero miro hacia arriba:  
las estrellas escriben.  
Sin entender comprendo:  
también soy escritura  
y en este mismo instante  
alguien me deletrea.  
 (“Hermandad”)

Al proverbial destino escrito por los astros le sigue la antítesis, casi paradójica, de “sin entender/comprendo”; tal comprensión sin entendimiento<sup>9</sup> es la revelación de ser escritura, a la que sin duda no debe faltarle lector: su existencia es el momento en que alguien efectúa su lectura.

En otro poema, “Aunque es de noche”, al avanzar en el tema de la noche (que es “a un tiempo sólida y vacía”) no deja de ceder al impulso de que la referencia a la poesía invada el poema, por lo que la noche, tan exitosamente vacua y sustancial a la vez, “pesa menos / que este puño de sílabas, Azores / que suscito en la página”. La noche tiene que soportar la comparación de su vacío con el de la ligereza de las palabras —que ya hemos visto como elementos definitorios de lo mortal— y dar sitio al procedimiento de acumulación persistente que presentamos arriba con relación al poema “Golden lotuses (I)”. Así, las sílabas son azores, pero sólo con una sustancia instantánea, imaginada. Lo que inició como una noche epifánica se interrumpe por “los frenos de un auto”. Entonces ya no puede continuar la revelación de lo esencial de la noche y queda únicamente la certeza de que el mundo material ha quebrantado la imaginación poética y le ha hecho perder su “unidad indisoluble”. Los versos finales, que además conllevan una frenadora rima consonante, son:

[...] La ciudad, rota en mi frente,  
despeña su discurso incoherente.

Que la palabra es tema que se superpone al resto de asuntos en mucha de la poesía de Paz es algo que puede verificar el lector abriendo al azar los libros de ese máximo autor mexicano. En el

<sup>9</sup> En las *Recapitulaciones* hechas al término de *El arco y la lira*, el poeta afirma que “El poema es inexplicable, no ininteligible”, lo cual es estructuralmente análogo a comprender sin entender (Paz, 1994: 293).

muestreo hecho en sucesivas aproximaciones, aparecieron vocablos como ‘voz’, ‘decir’, ‘palabras’, ‘soliloquio’, ‘poesía’, ‘poema’, ‘discurso’, ‘sílabas’, ‘deletreo’, etc. Señalemos que de cada diez poemas traídos por el azar sólo uno no contenía alusiones al acto o al efecto del lenguaje. Una vez establecido que Paz se interesa por el lenguaje como tema crucial, revisemos algunas otras formas que toma esto en *Árbol adentro*:

sonaron sin sonar  
las sílabas desenterradas:  
*y en la hora de nuestra muerte, amén.*  
("Pequeña variación")

Mixcoac fue mi pueblo: tres sílabas nocturnas,  
[...]  
Mi casa fueron mis palabras [...]  
("Epitafio sobre ninguna piedra")

Las puertas del año se abren,  
como las del lenguaje,  
hacia lo desconocido.  
("Primero de enero")

En el jardín de las caricias  
corté la flor de sangre  
para adornar tu pelo.  
La flor se volvió palabra.  
(Cantata, 3)

Podríamos espigar más detalles, pero considero, con suficiencia, que queda a la vista lo afirmado antes. Interesa, sí, colocar esas imbricaciones de la verbalidad de frente a los componentes de imagen y de concepto. En especial, dado el proceso de unificación

intuitiva que opera el poeta, interesa apreciar cómo la imagen se asocia a los sentidos y el concepto a los pensamientos.

En el orden conceptual destaca la reflexión acerca del tiempo, expresada por verbos como ‘haber’, ‘existir’ y, desde luego, ‘ser’. Los nombres apropiados en esta conexión son aquellos que denominan el transcurso: ‘día’, ‘hora’ y sus consecuencias en ‘vida’ y ‘muerte’. En el orden de las imágenes tenemos, ante todo, tres grupos: los de los elementos fundamentales (fuego, aire, agua, tierra), el de las cosas de la naturaleza<sup>10</sup> y el de los objetos culturales, con especial preeminencia de la ciudad y sus contenidos. No pretenderemos, claro está, dar cuenta de cada uno de ellos.

El final del poema “Intervalo” es muestra excelente del pasaje complejo en el cual el tiempo permite que la imagen de la ciudad se asocie al elemento fuego y que la consideración metafísica del transcurrir se vincule al acto natural de la respiración (elemento aire); todo ello en un contrapunto como de antítesis, aunque con elementos no necesariamente excluyentes:

El día se apaga, se enciende  
la ciudad, próxima y remota.  
Hora sin peso. Yo respiro  
el instante vacío, eterno.

En cuatro líneas tenemos los pares apaga/enciende, próxima/remota y eterno/instante. Los dos aspectos dinámicos que hacen girar lo que se dice (que ponen los “signos en rotación”) son la ligereza y la hora: ambas sin peso en el momento de la respiración.<sup>11</sup> El tópico

<sup>10</sup> Es decir, aquellos seres compuestos por los elementos primarios pero que no son generados por la acción de los seres humanos.

<sup>11</sup> Compárese con el joven Neruda, en su *Poema IV*: “Viento que la derriba en ola sin espuma / y sustancia sin peso, y fuegos inclinados”. Para Neruda, el mundo sustancial es el que es ligero; para Paz, lo que no tiene gravedad es el tiempo.

de la eternidad como un suspiro se vuelve realidad natural del acto de respirar y realidad de contexto concreto, porque dicha respiración acontece en la ciudad. Ciudad que tiene su propia luz cuando el día se la niega. Toda gravitación se diluye: el aire inspirado vacía la progresión del tiempo. Se trata de un estado de gracia vivido físicamente, atisbado por la conciencia y revelado por la palabra: el tópico cultural se convierte en realidad re/vivida.

Ahora bien, no es absoluta la experiencia de ese transcurso vaciado de contenido en el instante de la respiración. Como contraparte, un tipo de experiencia análogo, que envuelve componentes semejantes, tendría que “permutarse” en un sentido opuesto. Así es como se plantea al inicio del poema “Un despertar”, puesto que la “hora sin peso” resulta gravosa:

Dentro de un sueño estaba emparedado.  
Sus muros no tenían consistencia  
ni peso: su vacío era su peso.  
Los muros eran horas y las horas  
fija y acumulada pesadumbre.  
El tiempo de esas horas no era tiempo.

En cuanto nos situamos en un orbe que no es el de la vivencia objetiva, la sensación del transcurso resulta lo contrario: la ligereza del vacío es ahora el peso del vacío. La sensación eterna del respirar instantáneo se convierte en un aciago continuar de pesadumbre que se acumula. La expansión de la ciudad da paso a un sitio invisible de cuyo tiempo y espacio se tiene conciencia sólo por su gravosidad. Es corolario definitivo que el tiempo, así, no sea tiempo. También, el lenguaje se constriñe a constatar que no tiene ya la capacidad enunciativa: en ese sueño sólo había “realidades / desnudas de sus nombres”.

Si bien el poema “Un despertar” se ciñe a la brida del endecasílabo, al igual que “Intervalo” rige con eneasílabos, en otras for-

mulaciones el concepto y la imagen del transcurrir se acomoda al tiempo presente que se está viviendo, a la vista del irremediable futuro que se vivirá, como es el caso del poema “Cuarteto”, formado de endecasílabos pareados asonantes que por el tono, el humor y la secuencia, en mucho recuerdan aquello del inicio del Canto III de *Altazor*.<sup>12</sup> Dice Paz:

Hay turistas también en esta playa,  
hay la muerte en bikini y alhajada,

nalgas, vientres, cecinas, lomos, bofes,  
la cornucopia de fofos horrores,

plétora derramada que anticipa  
el gusano y su cena de cenizas.  
 (“Cuarteto”, II)

El tinte orgánico, carnicero y fisiológico de esa playa le permite reconocer la inminencia del desastre de los cuerpos y constatar la fugacidad de la vida. Todo ello en mitad de un universo que, en general, es muy mesurado, transparente, clásico, a pesar de la desmesura de la concepción y la imaginación.

Otras permutaciones conducirán a que un cuerpo sea un país, uno de los elementos sea otro país y la mano un río para la vastedad de la amada. Veamos el texto:

Bajo mis ojos te extendías,  
país de dunas —ocres, claras.  
El viento en busca de agua se detuvo,  
país de fuentes y latidos.

<sup>12</sup> Para Huidobro, “El mar es un tejado de botellas / Que en la memoria del marino sueña”; para Paz, “El mar esculpe, terco, en cada ola, / el monumento en que se desmorona”.

Vasta como la noche,  
cabías en la cuenca de mi mano.<sup>13</sup>  
("Regreso")

El importante paso del cuerpo desierto al cuerpo de oasis (fuentes y latidos) remata en el sentido torrencial de la amada, que cabía en *la cuenca* —nótese que no es en *el cuenco*— de la mano. De nuevo hay una síntesis exacta, acorde con la progresión rítmica, con mucha depuración formal (versos armónicos de 9, 9, 11, 9, 7, 11 sílabas) y tocando todos los extremos posibles de las tradiciones asimiladas.

En todo este contexto poético, ante todo porque *Árbol adentro* anuncia como sus fechas límites 1976 y 1988, debemos destacar que Kailash Vajpeyi, relevante poeta en lengua hindi que entonces era un joven doctor invitado en El Colegio de México, publica, precisamente en 1976 (Editorial Yug, México), su libro de poemas *El árbol de carne*, dentro del que se actualiza la idea ancestral de la mística: el humano es un árbol. En tradiciones como el esoterismo cristiano, se trata de un árbol inverso, que tiene sus raíces en el cielo y sus frutos en la tierra.<sup>14</sup> El primer poema en el libro de Vajpeyi cuestiona:

<sup>13</sup> Compárese con los primeros versos del *Poema I*, del joven Neruda: "Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos"; también, en coincidencia textual, con el verso del famoso poema *Correspondances*, de *Les fleurs du mal* de Baudelaire: «*Vaste comme la nuit et comme la clarté*». Que Paz es consciente de ese guiño baudelaireano es claro en la nota que encabeza el libro *Árbol adentro*, en la cual afirma que en parte se trata de una conversación de orden imaginario en un "bosque *de vivientes pilares*".

<sup>14</sup> Vicente Cervera Salinas lo asocia "a la figura filosófico-simbólica del *árbol* introducida por el famoso teólogo mallorquín Ramón Llull a finales del siglo XIII" (Cervera, 1989: 239).



Cómo es que Dios cultivó  
Sin razón  
Estos árboles de carne.

Octavio Paz, en *Árbol adentro*, coincide con esa visión y delimita al humano como “Árbol que habla” y habla “con los otros árboles, sus prójimos —lejanos” (2004: 95). Como enorme resumen del conjunto de conceptos, imágenes y sonoridades que se plantean a lo largo del libro, el poema homónimo es de las mejores piezas contemporáneas por el conjunto de sus cualidades, todas ellas puestas en juego en una audaz “unidad indisoluble” (que podría verse como de corte baudelaireano, pero eso se tendrá que ver en otra parte). Anotemos el poema:

Creció en mi frente un árbol.  
Creció hacia dentro.  
Sus raíces son venas,  
nervios sus ramas,  
sus confusos follajes pensamientos.  
Tus miradas lo encienden  
y sus frutos de sombra  
son naranjas de sangre,  
son granadas de lumbre.

Amanece

en la noche del cuerpo.  
Allá adentro, en mi frente,  
el árbol habla.

Acércate, ¿lo oyes?

(“Árbol adentro”)

El orden silábico en los versos es como en la tradición del siglo de oro, combinando heptasílabos con endecasílabos y pentasílabos que funcionan como para estrofas de pie cortado: 7, 5, 7, 5, 11, 7, 7, 7, (7 + 4), 7, 7, 5, 7; sin embargo, la edificación de imágenes

que se impone a esa sonoridad tan mesurada y clásica aprovecha tanto el mito ancestral del árbol, ya mencionado, como la propuesta más actual en la conformación de la imagen. La acumulación de sentido es impecable en cada progresión del texto. En bloque es la descripción de una historia germinativa a la vez que una nomenclatura estructural del humano. Destaca el hecho de establecer un diálogo desde el yo con el tú, al modo del poema lírico, pero dando una dimensión ontológica a los componentes del diálogo.

Hay que notar cómo el árbol *no es* el humano, sino que el hombre se va convirtiendo en ese prodigio natural que crece en la frente del yo, crece hacia adentro.<sup>15</sup> El arraigo fisiológico y sanguíneo conlleva, en el avance de la descripción poética, hacia las ramas que son los nervios y, de allí, a la inmaterialidad mental. Téngase presente la eficacia de la acumulación de sentido en las parejas significantes: raíces/venas, ramas/nervios, follajes/pensamientos. A pesar de que las venas y los nervios están distribuidos por todo el cuerpo, cuando se eleva el árbol, en crecimiento poético prodigioso, las venas sólo representan al tronco muscular del cuerpo; al mencionar los nervios, la imagen sube para evocar el cerebro, que es por excelencia el nodo de los nervios; remata esta progresión acumulada con los pensamientos, que no son ubicables ya en lo corporal y hacen, como decíamos, que el árbol adquiera tintes inmatrimateriales, lo cual es subrayado por el carácter de “confusos” que otorga a los pensamientos.

El árbol, con todas sus virtudes de orden vital y trascendental, no tiene vida “verdadera” sino hasta que el elemento fuego adviene en la presencia inspiradora del tú: “tus miradas lo encienden”. No tu cuerpo, no tus sentidos, no tus pensamientos: tus miradas. Tu percepción contemplativa es el elemento fuego. Sólo por medio

<sup>15</sup> Por su germinación íntima, corpórea, este árbol “de carne” difiere de lo que observa Huidobro en *Altazor*: “¿Conoces tú la flor que se llama voz de monja / Que crece hacia abajo y se abre al fondo de la tierra?”.

de él es que se producirán los frutos, frutos oscuros (recordemos que, para Paz, el poema es inexplicable). Además, como en todo entrecruzamiento amoroso, los gametos poéticos se intercambian y el fuego anaranjado se encuentra con la sangre roja para resultar en una “permutación”: naranjas/sangre y granadas/lumbre. Esa confusión sombría, que gracias a tu mirada ahora tiene luz (sangre-lumbre) conduce en directo al amanecer. El gran acto cósmico del amanecer no es, “en la noche del cuerpo”, la llegada del sol, sino la llegada del lenguaje: “el árbol habla”. Hablar es el mejor fruto (lumbre-sangre) del diálogo entre la fuerza de la vida y la atención perceptual mutuas del tú y el yo. El árbol habla. No obstante, a pesar de que el tú mirante es la causa de esa fructificación significativa, es necesaria, todavía, la aproximación. Al lenguaje —al poeta, al amor— no le basta con lo dicho: anhela completar su cosmos en la escucha de quien lo ha enriquecido al mirarlo. El poema ha terminado allí, en el imperativo: ¡acércate! Y cuando el poema está completo, exige la confirmación de que ha llegado a su destino, de que el fruto de sangre y lumbre ha cumplido su labor de placer y de continuación. Por eso aparece una pregunta última: “¿lo oyes?” ¿Oyes este poema que acaba de concluir en su imperativo pero que, en paradoja estructural, sólo termina cuando se ha hecho la pregunta? La pregunta no pertenece al poema, aunque está allí, al final del poema.

Este procedimiento de la duda final se utilizó ya en textos previos del propio Paz. Por ejemplo, cuando acaba la parte I de “Nocturno de San Ildefonso”, aparecen la noche, la frente, la sensación, los pensamientos y la pregunta, en asociaciones rítmicas análogas (ya dijimos que *Árbol adentro* es un libro de reconfirmación estilística):

La noche insiste,  
la noche palpa mi frente,  
palpa mis pensamientos.  
¿Qué quiere?

En el desarrollo de la poética de Octavio Paz, podemos observar el rejuego de la tensión de los contrarios, procedidos del pensamiento dialéctico y la retórica aureosecular, centrada en la figura de la antítesis, elaborada por el poema como trabajo de “permutación y combinación” que deja en mejor lugar al poema que al autor, derrumbándolo de su pedestal de deidad menor. En el ritmo apreciamos la respiración personal de Paz, su parsimonia intensa, sobreponiéndose a los moldes de la tradición y también a los exabruptos de la vanguardia. Esa sonoridad depurada se moldea para enclavar en un solo instante de lenguaje al concepto y a la imagen. El árbol, al igual que la frente, es una imagen que recurre con asiduidad en las páginas de Octavio Paz. Su germinación interna e inspirada procede de la impresión amorosa. Como todo objeto poético, mantiene la angustia de ser recibido adecuadamente. El genio poético se somete al otro, a quien miró para engendrar el amanecer. Objeto de comunicación, el poema pide proximidad; pero no basta con la cercanía, pues el poeta desea escuchar la confirmación, recibir el signo de ese alguien como respuesta a la pregunta final: ¿lo oyes?

## Fuentes

- Cervera Salinas, Vicente, 1989, “El *Árbol ejemplifical* de Octavio Paz”, *Estudios románicos*, núm. 4, (Homenaje al profesor Luis Rubio, I), Murcia, pp. 237- 256.
- Huerta, David, 2014, “Un árbol esbelto y fuerte”, *Letras Libres*, Marzo, México, disponible en: <http://letraslibres.com/revista/dossier/un-arbol-esbelto-y-fuerte?page=0,1> (consultado el 15/III/2014).
- Paz, Octavio, 1994, *La casa de la presencia. Poesía e historia*, en *Obras completas*, t. I, México, FCE, México.

\_\_\_\_\_, 1997, *Obra poética I (1935-1970)*, en *Obras completas*, t. II, México, FCE.

\_\_\_\_\_, 2004, *Obra poética II (1969-1998)*, en *Obras completas*, t. XII, México, FCE.

Valdivia, Benjamín, 2010, *Eros y quimeras. Visiones sobre Nerval, Sade, Paz y otros*, México, Azafrán y Cinabrio.

(Artículo recibido el 20 de abril de 2014;  
aceptado el 3 de agosto de 2014)

