

EL ÁRBOL EJEMPLIFICAL DE OCTAVIO PAZ

VICENTE CERVERA SALINAS
Universidad de Murcia

- (1) Creció en mi frente un árbol.
 - (2) Creció hacia dentro.
 - (3) Sus raíces son venas,
 - (4) Nervios sus ramas.
 - (5) Sus confusos follajes pensamientos.
 - (6) Tus miradas lo encienden
 - (7) Y sus frutos de sombras
 - (8) Son naranjas de sangre,
 - (9) Son granadas de lumbre.
 - (10) Amanece.
 - (11) En la noche del cuerpo.
 - (12) Allá adentro, en mi frente.
 - (13) El árbol habla.
 - (14) Acércate, ¿lo oyes?
- («Árbol adentro»; Octavio Paz)

«El poeta es un árbol de imágenes»: Conocida es la definición metafórica del escritor mejicano Octavio Paz acerca del proceso de «germinación» creadora que, «fructificado» a través —y mediante— el artifice verbal, reproduce esa profunda analogía que entre lo humano y lo natural siempre ha alentado, y en cuyas formulación se configura uno de los más «fértil» símbolos visuales de una alianza sucularmente sellada. La mera referencia al espacio de los fenómenos sensibles ya nos sitúa en un nivel interpretativo central en el ámbito lírico-imaginativo del mejicano. No extraña la titulación «Árbol adentro» de su último poemario¹, cuando desde sus inicios poéticos ha recurrido Paz con profusión al maridaje de lo arbóreo con lo humano como expresión cabal de una realidad indiscernible y perteneciente al dominio de la «otra verdad» codificada por la imaginación del poeta: «Bajo tu clara sombra» (1935-1938), «Raíz de hombre» (1935-1936) y «Semillas para un himno»

¹ PAZ, OCTAVIO: *Árbol adentro*. Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1987, pág. 137

(1943-1955) corroboran esa pronta vocación de Octavio Paz hacia el ámbito del ((espíritu vegetativo» imaginado unitivamente con el racional².

No me mueve, sin embargo, en esta ocasión ahondar en las relaciones del espíritu «romántico» con la naturaleza, heredadas por Octavio Paz y transferidas líricamente con arreglo a los principios «míticos» característicos de su sistema y su lenguaje poéticos. Mi interés se centra en el establecimiento de lo que cabría denominar «niveles culturales implícitos» que, presentes y contenidos en el poema-frontispicio «Árbol adentro», revelan, en primer lugar, la presencia y la asimilación de un trasfondo intelectual determinado por parte del autor del texto, así como la subsiguiente materialización poemática que se articula constructivamente según el modelo cultural referido. Propongo, pues, un entendimiento de la «realización versal» desde el prisma de una coincidencia de factores indicativos: la voz poética generadora del texto traza en su discurso un relieve y un sistema de interrelaciones temáticas en los mismos elementos del poema, coincidente con un sustrato histórico de conexiones culturales. desde cuyo foco se ilumina el entramado ideológico como realidad versificada. Surge, de este modo el poema según el «crecimiento» prefigurado por las <<sílabas-semillas»osechadas. Las «imágenes-palabras») no hacen sino conformar el dibujo total del poema, transformando la palabra móvil y cambiante por la imagen irreductible e imperecedera¹. Imagen que, cíclicamente formulada por Paz, se simboliza mediante la solidez y fijeza del elemento arbóreo:

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

Bajo el árbol se miran y se palpan
imágenes, ideas y palabras,⁴

Sugiero, por lo tanto, la existencia de un contexto cultural circunscrito en el motivo del árbol, en cuyo reflejo cobra el poema de Octavio Paz la sustantividad universal característica de toda auténtica obra de arte. Los niveles de concreción referencial caben, a su vez, ser presentados de acuerdo con una división tripartita que es paralela a una propuesta de análisis textual igualmente triple: el poema (y su reflejo arbóreo) como expresión de un contenido mítico, como variación de la tópica humanística y como «ejemplo» peculiar de

² PAZ, OCTAVIO: *Poemas* (1935-1975). Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1979. Los tres títulos fueron agrupados en el poemario común: *Libertad bajo palabra* (1935-1957), págs. 15-278. En el poema I de *Rai; de hombre* hallamos las trasposición corpórea del elemento vegetal como expresión del enraizamiento amoroso: «Aquí, en la inmovilidad, /sitio de la música tensa,/ bajo el gran árbol de mi sangre/, tú reposas (...)». Pág. 31.

Tal como dejó impreso en *El arco y la lira*, pues gracias a la imagen poética, «la pluralidad de lo real se manifiesta o expresa como unidad última»; por ello «la poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica, y por eso colinda con la magia, la religión y otras tentativas para transformar al hombre (...)». PAZ, OCTAVIO. *El arco y la lira*. Ed. F.C.E., México, 1973. Págs. 111-113.

⁴ PAZ, OCTAVIO: *Cuarteto* (Poema II), estrofas 1.^a y 4.^a en *Árbol adentro*. Ibidem, pág. 23. La referencia a la palabra como germen natural aparece igualmente como sustento de la construcción en el poema *Semillas para un himno* del poemario homónimo (1950-1954), incluido en PAZ, OCTAVIO: *Poemas* (1935-1975). Opus cit. Pág. 150. La crítica ha insistido en este aspecto de la producción lírica de PAZ. SAÚL YURKIEVICH, por ejemplo, abunda en «las identificaciones entre *palabra* y *pulso*. entre *flujo verbal* y *sanguíneo*» que aparecen multiplicadamente en su obra. YURKIEVICH, SAÚL: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Ed. Ariel, Barcelona, 1984, pág. 265.

de una creación y estructura versales. Todo ello, finalmente, puede ser incorporado a un paradigma común representado por la figura filosófico-simbólica del «árbol» introducida por el famoso teólogo mallorquín Ramón Llull a finales del siglo XIII.

Justificaré primeramente la alusión histórica por su apariencia extemporánea: sabemos de Llull que fue uno de los personajes más controvertidos y curiosos dentro del gremio de filósofos «a lo divino* que floreció en la Baja Edad Media española. Emblemático «caballero de la fe», sabio conciliador de una activa defensa de la cristiandad con un islámico sentido de la contemplación en que cifraba el más perfecto de los estados del ser⁵, inscribió su pensamiento en una tradición que armonizaba el evangelismo cristiano con una fuerte dosis del platonismo fermentado en Alejandria. Parece ser que nuestro monje peregrino comenzó la escritura de su «*Arbor scientiae*» hacia 1292 en Roma⁶ y que su empresa era en gran medida dependiente de la doctrina lógica y trascendente contenida en las diversas obras que conformaban la llamada «Arte» luliana⁷. Pero, ¿es posible resumir en una idea central el complejo sistema combinatorio concebido por el beato mallorquín? Sea permitido al menos el intento, en virtud del esencial dispositivo sintético, característico de todo pensamiento platónico por definición. Así según la profesora Frances A. Yates, el «Ars» luliana consistía en la pretensión de conocimiento de las «causas primeras» —o «*Dignitates Dei*» según definición del propio Llull— por parte de las tres potencias del alma sancionadas por San Agustín («*intellectus*», «*voluntas*» y «*memoria*») mediante su participación en cada uno de los niveles de la creación concebidos en el Medioevo y según un complicado y dinámico procedimiento combinatorio realizado en las respectivas escalas de ascenso y descenso del ser. De modo tal que como «*intellectus*», era el arte de conocer y hallar la verdad; «como «*voluntas*» era el arte de disciplinar la voluntad, dirigiéndola al amor de la verdad; como «*memoria*», era el arte de la memoria con el que se recordaría la verdad»⁸.

En definitiva, y como puede desprenderse de lo dicho, Ramón Llull vindicaba con su «Arte» un sistema lógico-metafísico que proporcionara ese anhelado «saber universal», verdadera aspiración del espíritu platónico en su estímulo constante por aprehender el ideal de los atributos —o dignidades— divinos. Incluso los componentes kabalístico-combinatorios introducidos en este método heunstico, configurado según la naturaleza de un «arte», quedan subsumidos como elementos funcionales de la armónica construcción global. Me-

⁵ Cotejando la concepción del círculo en RAIMUNDO LULIO («*sphericum extra quod nihil est*») y en el murciano Mohidin ABENARABÍ («lo que se encuentra más allá de la línea exterior convexa es la Nada»), FERNANDO SÁNCHEZ DRAGÓ llega a la siguiente —rápida— conclusión: «Estamos de hoz y de coz, como puede verse, en la vorágine teocéntrica del gnosticismo. Huelga pues, insistir. Lulio no fue musulmán ni cristiano, sino ambas cosas: *sufi* (...). Esa filiación engarza, concentra y reconstruye su desparramada personalidad». SÁNCHEZ DRAGÓ, FERNANDO: *Gárgoris y hobibis, uno historio mágica de España*. Ed. Argos Vergara. Barcelona 1982, pág. 95.

La documentación histórica procede de un trabajo monográfico considerado ya clásico en la bibliografía luliana: RIBER, LORENZO: *Raimundo Lulio*. Ed. Lábor. Barcelona, 1935, cap. XIII, págs. 141-169.

⁷ Según MENÉNDEZ PELAYO, «entre los libros que pertenecen al «Arte» lógica luliana (...), descuella el «*Ars magna generalis et ultima*», ilustrada por el «*Ars brevis*» y por las diversas artes «*inventivas*», «*demonstrativas*» y «*expositivas*». Igual objeto llevan el «*De ascensu et descensu intellectus*» (...) y sobre todo, el «*Arbor scientiae*», obra de las más extensas y curiosas de Lulio (...). MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO: *Ensayos de crítica filosófica*. Ed. C.S.I.C., Santander, 1948, cap. V, *Raimundo Lulio*, págs. 257-281.

⁸ YATES, FRANCES A.: *El arte de la memoria*. Ed. Taurus, Madrid, 1974, pág. 206. Cap. VIII, *El lulismo como arte de la memoria*.

néndez Pelayo argumenta y sintetiza, con su habitual lucidez, este aspecto preeminente, verdadera piedra angular de todo el edificio «artístico» luliano:

«Si bien se mira, todo el sistema de Lulio está contenido en germen en aquel pasaje, tan vigorosamente sintético, del principio del «Arte Magna», en el cual se afirma que el entendimiento busca, requiere, y apetece una *sola ciencia general, aplicable a todas las ciencias*, con principios generalísimos, en los cuales está implícito y contenido el principio de las ciencias particulares (...). Esta aspiración a la ciencia universal se cumple en la escuela luliana, no por medio de un artificio mecánico, como algunos neciamente han interpretado, sino por medio de una *doctrina trascendental* («punto trascendente») lo llama Lulio), que es (...) análogo, por consiguiente a la Dialéctica platónica»⁹.

Pues bien, esta «ciencia» del iluminado Lull, basada en la combinación de nueve principios, nueve reglas y nueve «sujetos» alfabéticamente codificados, como el propio franciscano estipula en el «introdutorio» de su «Ars magna»¹⁰, requería para el entendimiento cabal y la vulgarización de su doctrina, de un recurso explicativo que facilitara y permitiera su difusión, dado el afán de universalidad intrínseco a su «programa». Para ello, nada más adecuado que el hallazgo de un motivo iconográfico pertinente: el «árbol de la ciencia») como símbolo del saber general; del saber concebido como crecimiento y verticalidad, situado frente al hombre en los dominios de lo posible: «Cuando vio condenados los templarios, imposible la cruzada, las escuelas de árabes poco concurridas, y su método, que debía explicar las ciencias todas, poco comprendido, descorazonado y cubierto de canas, (...) compuso el «Árbol de la ciencia», que es la postrimera de sus obras y la que hace comprensible el «Arte luliano». Toda la filosofía del doctor iluminado allí se encierra»¹¹. He aquí la clave de mi alusión al franciscano Ramón Barbaflorida: el «Arbor scientiae» de Lull se articula con la finalidad precisa de «ejemplificar» los presupuestos lógico-abstractos de su Arte, con la mediación del símbolo mítico-poético representado en el árbol¹².

Lorenzo Riber *fabula* así la génesis de esta intuición artística del franciscano:

⁹ MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO: *De los vicisitudes de la filosofía platónica en España*. En Opus cit. págs. 9-115. Acerca del influjo de la Kábala en Lull, don Marcelino cita la obra del mallorquín «De auditu kabbalístico», señalando que, según el beato, «la filosofía de Platón es introducción necesaria a la Kábala, es decir a esa Kábala o teosofía cristiana que él enseñaba». *Ibidem*, pág. 481. Según la profesora YATES, «había en el lulismo en su mismo punto de partida un elemento kabalista». *Ibidem*, pág. 221. Vid, asimismo el interesante artículo de COLOMER, EUSEBIO, S.I.: *Ramón Lull y Nicolás de Cusa*. Rev. ((Pensamiento)) Madrid, n.º 68, vol. 17, octubre-diciembre 1961, págs. 471-492, donde se analiza la influencia del franciscano en el cardenal alemán, neoplatónico en cuya biblioteca se encontraron numerosos volúmenes de Lull.

¹⁰ LULIO, RAIMUNDO: *Arte magna en general para todas las ciencias (Introdutorio)*. B.A.E., Ed. Atlas. Madrid, 1953, tomo 26.º, págs. 95-102.

¹¹ MONNIER. FRANCISCO: *Nueva ortografía general desde los más remotos tiempos hasta nuestros días*. Tomo XXXII, Pan's, 1860. Recogido en *Juicios críticos sobre Raimundo Lulio*. B.A.E., Ed. cit. págs. 91-92.

¹² MENÉNDEZ PELAYO define así las características «literarias» del beato: «Fue (...) una *naturaleza mixta de pensador y de poeta*, de tal manera, que ni su arte dejó de ser didáctico nunca, ni sus ideas se le presentaron, a no ser raras veces, en forma especulativa y abstracta, sino de un modo figurativo y *arteadas con los colores de la poesía simbólica* (...). El «árbol de la ciencia» es un paso más y, dependiente de aquel vasto, aunque sencillo simbolismo, aparecen ya los apólogos». *Ibidem*, pág. 275.

«Cantaba Ramón la canción de su «Desconsuelo» *a la sombra de un hermoso árbol* para aliviar un poco el dolor de no haber obtenido en la corte romana el santo negocio de Jesucristo (...). Un monje que por aquel valle tomaba recreación y solaz, oyó el canto doloroso y piadoso (...). Mucho holgó de haber dado con Ramón Llull (...) y le suplicó que escribiese un libro con el fin de que más fácilmente fuese entendida su «Arte». Ramón se excusó con la vehemencia del dolor; pero vencido por la encarecida porfía del monje, se decide por fin a hacer un libro, *o lo monera de un árbol*, recogiendo el significado que el árbol demuestra en siete cosas, a saber, raíces, tronco, ramas, ramos, hojas, flores y frutos»¹³.

El sentido último del libro no es otro, pues, que la ilustración completa de los postulados instituidos por Ramón Llull con anterioridad. El árbol es el ejemplo paradigmático de un previo contenido racional y sus dieciséis variedades¹⁴ configuran los niveles de su participación «artística»>>Y es por la vía de este concepto de árbol «referencial» como cabría aquí fundamentar la alusión histórica y literaria del motivo arbóreo, utilizado por Octavio Paz también como elemento en cuya remisión «ejemplifical» radica el entendimiento de los niveles interpretativos del poema «Árbol adentro»¹⁵.

1. EL ÁRBOL MÍTICO: INVERSIÓN

Tanto el título como los dos primeros versos del texto aluden a un fenómeno curioso y aparentemente paradójico. Gramaticalmente, el título-síntesis parece emparentarse con fórmulas lexicalizadas de nominación concernientes a modos descriptivos de «entrada» en la materia «natural»: «mar adentro», «tierra adentro» (...); fenómenos caracterizados por el eje semántico de la profundización que conlleva tantas veces la idea subordinada de la pérdida. Pero ¿por qué árbol adentro?, ¿supone la imagen aducida un recurso de «singularización poética»,? y, en ese caso ¿determina un contenido original?, ¿constituye meramente una «imagen visionaria» novedosa y estilísticamente relativa a la «expresión poética» de Octavio Paz?¹⁶

Volvamos sobre nuestros pasos: la pareja de versos iniciales expresan en su disposición anafórica y paralelística la idea vertebral del crecimiento arbóreo como inversión. La explícita referencia a la frente como espacio concreto donde se localiza la naturaleza incoativa de la acción (primer verso) y la clarificación inmediata de su dirección descendente (segundo verso) introducen de manera abrupta y vigorosa el contenido mítico subya-

¹³ RIBER, LORENZO: Opus cit. págs. 141-142.

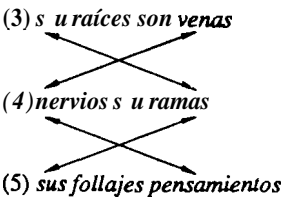
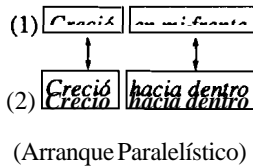
¹⁴ «Dieciséis son los árboles en flor, en hoja y en fruto. El nombre de cada uno de ellos es bello y significativo: Elemental, Vegetal, Sensual, Humanal. Moral, Imperial, Apostolical, Celestial. Angelical, Ewiter-nal, Cristianal, Divinal, Ejemplifical y Cuestional». RIBER, L.: lb., pág. 142.

¹⁵ Y posiblemente de todo el poemario de PAZ, a la luz de la acepción «amorosa» que el motivo arbóreo contiene. Ctr. el poema *La guerra de la driada o Vuelve a ser eucalipto*: «Murmullo de palabras que eran hojas,/ (...) tendida al pie del eucalipto/tú eras la fuente que reía,/ vaivén de los ramajes silenciosos,/ eras tú, era la brisa que volvían. Ibidem, págs. 147-148.

¹⁶ Según CARLOS BOUSOÑO la «imagen visionaria» posee una estructura irracionalista y supone una semejanza subjetiva establecida por el poeta. En ella, la emoción estética precede al reconocimiento intelectual de sus elementos constitutivos. No es sinónimo de imagen onírica, BOUSOÑO, CARLOS: *Teoría de la expresión poética*. Ed. Credos, Madrid. 1979.

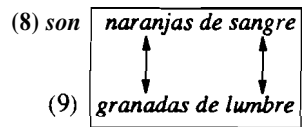
cente: el árbol que crece «transubstanciado» en el sujeto poético como «sui generis» árbol vital; y, al mismo tiempo, el árbol que crece «hacia dentro», es decir, en sentido descendente si trazamos la inversión del impulso biológico real del mismo. Con el «árbol de la vida» se abre el campo de entroncamiento con la Biblia. Recordemos que en el Libro del Génesis se relata cómo hizo Dios brotar en medio del Edén los dos árboles centrales: «el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal» (Génesis, II,9); la alianza del elemento arbóreo con la sabiduna proveniente de Dios, reaparece en Isaías, en el motivo del árbol de Jesé, *de cuyas raíces* retonará un vástago «sobre el que reposará el espíritu de Yavé, espíritu de sabiduría y de inteligencia, espíritu de consejo y de fortaleza, espíritu de entendimiento y de temor de Yavé», profetizando una suerte de Apocalipsis inverso y positivo (Isaías, XI, 1-10).

La asociación del poema de Octavio Paz con el motivo del árbol vital (Génesis) y de sabiduna (Isaías) se establece merced al despliegue metafórico que, partiendo de la primera pareja de versos aludida, compone un verdadero haz de correspondencias entre lo corporal y lo vegetativo. Este proceso de identificación termina dibujando un verdadero trazado o tapiz alegórico, en cuya presentación sobresale la absoluta claridad (casi medieval) de sus parejas correlativas, subrayada además por la simetría de las construcciones sintácticas que acentúan asimismo una latente isocronía rítmica:



(Tríada especular)

(7) *sus frutos de sombra*



(Tríada inclusiva)

(12) *Allá adentro en mi frente*
 (Síntesis del distico inicial)

La pareja introductoria aglutina los ejes generales de la analogía «árbol = frente» (entendiendo «frente» como metonimia externa de cabeza y, por ende, de cerebro, de «psique», de «alma racional»)... es decir, de ser humano). Como módulo versal concreto (verbo + localización adverbial) se corresponde con el verso 12.º («Allá adentro, en mi frente») que, a su vez, recoge y sintetiza las identificaciones adverbiales del arranque poemático («mi frente», «hacia dentro»). Por su parte, entre los versos 3.º y 5.º tiene lugar

el mencionado despliegue metafórico, sutilmente presentado según un patrón de repeticiones simétricas, dispuestas asimismo en un sentido inverso y especular, que confecciona una perfecta y cuidada concatenación **inter-versal** de campos léxicos («venas-nervios» = hombre; <<ramas-follaje»= árbol). Finalmente la tñada de los versos 7.º al 9.º, se caracteriza por su simetra distributiva y paralela. La variación incorporada en estos tres versos, viene dada por su sentido inclusivo: el primero de los versos contiene ya esa sustantiva metáfora «**transubstancial**», («**frutos de sombra**») que se particulariza en la pareja de versos siguientes: «**naranjas de sangres** y «**granadas de lumbre**», que no son sino tipos o formas particulares de esa especie general que las incluye.

Florece, pues, en el poema un verdadero «árbol vital»¹⁷ por la íntima y esencial superposición de los elementos referidos. El árbol de la vida, en esta ocasión, no es sino el propio «**sujeto poético**» implícito en los versos. Aquel que nos testimonia su original <<metamorfosis»Peculiar, porque su conversión vegetal no conlleva la total cesión de su personalidad humana (Dafne metamorfoseada en laurel), sino que simultáneamente identifica y funde —**alegoriza** sobre sí mismo— la naturaleza humana con la naturaleza vegetativa. El sujeto lírico del poema es, por lo tanto, el auténtico «árbol de la vida»¹⁸. Pero, no lo olvidemos, el árbol crece en **él** ((hacia dentro» en absoluta y *radical* inversión. Entramos pues, de lleno, en la segunda concepción mítica relativa a ese entramado cultural que dota de pleno entendimiento al poema.

Estructuralmente, destaca la inmanente presencia en el texto de ese eje de profundidad, que se incoa desde el primer verso y se materializa con la conclusión de la alegona, en el verso 13.º... donde la capacidad nominadora del árbol consagra definitivamente el proceso de transubstanciación. Partimos, por tanto, de una asimilación de realidades en sentido descendente. Este eje de interiorización se corresponde con, al menos, los siguientes ámbitos mítico-culturales:

a) En los textos canónicos de la religión hindú, los «**Vedas**» y los «**Upanishad**»¹⁹, aparece la imagen del árbol en inversión como supuesta ilustración visual del influjo y de la fuerza vitales del sol en el organismo de los seres vivos: el principio de la vida no reside en la copa del árbol sino en sus raíces; de ahí que se interprete inversamente el crecimiento. De esta manera, las raíces-solares configuranan una manifestación de signo descendente. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant han atestiguado esta presencia en los textos hindúes:

«En los «**Upanishad**» el Universo es un árbol invertido que *hunde las raíces en el cielo* y extiende sus ramas sobre la tierra. Según Mircea Eliade, semejante imagen podna tener una

¹⁷ «Por qué cantais la rosa, oh **poetas!** // **hacedla** florecer en el **poema**». HUIDOBRO, VICENTE: *El espejo de agua*. Ed. Orión, Buenos Aires, 1916, pág. 10.

¹⁸ El poeta irlandés WILLIAM BUTLER YEATS, también traza esa imagen simbólica del árbol de la vida donde poder hallarse plenamente: «Es preciso que encontremos algún lugar en *el árbol de la vida para el nido del fénix* (...) y debemos colocar ese nido muy alto, para que las ramas enhorquilladas lo mantengan a salvo. pero también lo bastante bajo para que *no estén las ramitas sacudidas por el viento* y sólo le alcancen sus vibraciones». YEATS, W. B.: *El árbol de la vida* en *La talla de un ágata* (1903-1915) en *Teatro-poesía-ensayo*. Ed. Aguilar, Madrid, 1962, págs. 1.305-1.308.

¹⁹ Los «Vedas», «**pertenecen** a la tradición que supuestamente se les reveló a los sabios «**Rishis**» o grandes videntes del pasado mitológico». En *La India literaria* (antología de textos hindúes realizada por TERESA E. ROHDE). Ed. Porrúa, México, 1977, págs. 17 y ss.

significación solar. El «Rij-Veda» precisa: «Hacia abajo se dirigen las ramas, arriba se encuentra la raíz, ¡que sus rayos descendan sobre nosotros!»²⁰.

No es ocioso, en este punto, recordar que Octavio Paz visitó la India por primera vez en 1951 y que, posteriormente, regresó a la nación oriental en 1962, donde residió durante seis años en calidad de Jefe de la Embajada de Méjico. La influencia del pensamiento, la imaginación artística y la mitología orientales —y concretamente, hindúes— arraigó fuertemente en su obra tras ese conocimiento directo²¹

b) También la teosofía kabalística parece sensible al motivo simbólico del árbol como inversión. Como sabemos, la imagen del árbol es un elemento axial en la concepción simbólica del origen del mundo propia de la mentalidad hebrea. Según el escritor argentino Mario Satz, conocedor de su alfabeto y de su lengua, «la palabra hebrea que nombra genéricamente al árbol es ETS. Si nos detenemos cuidadosamente en su estructura, veremos que se compone de dos letras: AYIN y TSAQUID. A ambas les corresponde un simbolismo bien definido: la primera se relaciona con el ojo y la contemplación, y la segunda, con la justicia o acción ética. De donde se deduce que el ETS HA-JAYIM o Árbol de la Vida es un conjunto de actos, una arborescencia de acciones cuyo fin más elevado consiste en la transformación del anhídrido carbónico en oxígeno; en una purificación ambiental que transmuta las más elementales partículas de nuestra vida en frutos vivos y apetecibles»²².

Sin embargo, también está presente en su tradición semiótica —más concretamente en el ámbito especulativo y gnóstico de la Kábala— la incorporación de la imagen «antitética» del árbol. Así en el «Zohar», monumento kabalístico escrito, al parecer, en España en tiempos de Llull, se argumenta que «el árbol de la vida se extiende de arriba abajo, y el sol lo ilumina enteramente»²³. La «racionalización» del mito vendría dada por una interpretación biológica de las raíces del árbol, pues como observa Mario Satz, «la raíz (...) es en realidad su cabeza, ya que por ahí come y se nutren. El plano de la mística se imbrica así con el de la lucubración mental: «El árbol que tiene sus raíces en el cielo y sus ramas creciendo hacia la tierra, aparece tanto en los niveles más arcaicos de conciencia como en los más complejos. En ambos casos es símbolo de inversión de la corriente polar; al volverse uno consciente del trabajo de la raíz, automáticamente comprende el de la hoja. Al saberse ubicado en un lugar en el mundo, sabe que es sostenido por su antípoda o contrario»²⁴.

²⁰ CHEVALER, JEAN y CHEERBRANT, ALAIN: *Diccionario de los símbolos*. Ed. Herder, Barcelona, 1986, págs. 123-124.

²¹ Concretamente la recepción lírica del mundo hindú conforma el poemario completo LADERA ESTE, con poemas tan hermosos como *Tumba de Amír Khusrú* o *La higuera religiosa*, en el cual hallamos nuevamente la imagen del árbol «humana». PAZ, OCTAVIO: *Ibidem*, págs. 397 y 399, respectivamente. Sobre la biografía del poeta, vid. *Notas biográficas sobre Octavio Paz* en *Rev. «Anthropos»*, Barcelona n.º 14, agosto 1982, págs. 4-7. Un dato más: OCTAVIO PAZ conoció en la India a la que sería su segunda mujer, Marie-Jo y allí contrajeron matrimonio. En una entrevista con Rita Guibert, el poeta confiesa que el matrimonio se celebró «debajo de un gran árbol. Un «nim» muy frondoso». El poeta exalta las «lecciones» de amor a la naturaleza aprendidas en la India: «Todos somos parte de lo mismo». GUIBERT, RITA: *Siete voces*. En PAZ, OCTAVIO: *Pasión crítica*. Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1985, págs. 74-75.

²² SATZ, MAMO: *Árbol verbal. Nueve notas en torno a la Kábala*. Ed. Altalena, Madrid, 1983, págs. 103-104.

²³ CHEVALER, J. Y CHEERBRANT, A.: *Opus cit.* pág. 123. Vid asimismo el ideograma del árbol invertido del alquimista inglés Robert Fludd.

²⁴ SATZ, MAMO: *Ibidem*, págs. 107 y 111.

Tampoco Octavio Paz ha sido ajeno a la recepción poética de la Kábala y la tradición hermética. El reconocimiento de las virtualidades «mágicas» de las palabras fue objeto de consideración «metapoética» en su espléndido trabajo sobre el Modernismo literario en la lírica y sobre el influjo de una tradición ocultista en el mismo: «Los hijos del Limo»²⁵. Por otra parte, en su genial recreación de la figura de Sor Juana Inés de la Cruz, estudia la influencia del tradicional «*corpus hermeticum*» en la poesía de la escritora mejicana, así como la genial «variación» que sobre dicha base modula ésta en su obra lírica²⁶.

c) La imagen mítica del árbol en inversión no es, sin embargo, exclusiva de las culturas orientales. En la misma raíz de la cosmogonía escandinava, hallamos su presencia particularizada en el motivo del fresno Yggdrasil. En «El engaño de Gylfi» («*Gylfaginning*») del escritor islandés Snorri Sturluson (1178-1241), primero de los libros de la denominada «*Edda Menor*», encontramos este diálogo que escucha el rey Gylfi ante la asamblea de los reyes-dioses que se interrogan sobre los ancestros míticos de su cultura:

«Dijo Gangleri:

«¿Cuál es la ciudad principal o el lugar sagrado de los dioses?,

Hár responde:

«Es el fresno Yggdrasil: allí tienen su tribunal todos los dioses (...). Este fresno es el mayor y mejor de todos los árboles: sus ramas se extienden por todos los mundos y llegan más allá del cielo. *Sujetan el árbol tres raíces* que se extienden dilatadamente: una llega donde los Ases, y otra donde los gigantes del hielo (...). *La tercero raíz del fresno está en el cielo*, y bajo esa raíz hay una fuente muy sagrada, que se llama fuente de Urd; allí tienen los dioses su tribunal»²⁷.

Se trata nuevamente, como vemos, de la imagen del árbol en inversión; árbol cuyas raíces se extienden en las alturas y dominan los ámbitos ancestrales... árbol, por lo tanto, como fuente de la vida. Por la ignorancia de su comienzo y por la universalidad de su extensión: el árbol «vital» o árbol «adentro».

Pero ¿y nuestro Ramón Barbaflorida?, ¿qué funcionalidad puede tener en estos ámbitos míticos su «árbol de la ciencia»?

Uno de los aspectos en apariencia accidentales de su dispositivo «artístico» ofrece la clave de su remisión en este punto. En su sistema teleológico se ofrece la clave de su atracción presente. Según el sistema teleológico ideado por Lulio, la dirección por la que se mueven las potencias espirituales no se corresponde con una verticalidad de signo ascendente, sino que

²⁵ PAZ, OCTAVIO: *Los hijos del limo*. Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1974, págs. 138-139.

²⁶ PAZ, OCTAVIO: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1982. Sobre el influjo de esta tradición hermética en la obra de Octavio Paz vid. MAGIS, CARLOS H.: *La poesía hemérico de Octavio Paz*, donde estudia las palabras-tópico de Paz (entre las que se encuentra la palabra «árbol»). Ed. El Colegio de Méjico. Méjico, 1978, págs. 307 y ss.

²⁷ STURLUSON, SNORRI: «*Gylfaginning*», en *Textos mitológicos de los Eddas*. Ed. Nacional, Madrid, 1982, pág. 103. Es interesante indicar cómo la mitología escandinava hace surgir al hombre de la madera de un árbol. También en el POPOL VUH, texto-cosmogonía de la cultura maya-quiché, el hombre procede del maíz. Sobre el fresno Yggdrasil apunta JORGE LUIS BORGES: «Nadie conoce las raíces y la copa se extiende sobre la tierra. En el tronco hay una sala donde están las tres Parcas, las Normas; ese árbol, en otros cantos de la *Edda Mayor*, es una suerte de mapamundi mitológico; bajo una raíz está el mundo de los muertos; bajo una segunda, el mundo de los gigantes; bajo una tercera el mundo de los hombres», BORGES, JORGE LUIS: *Lireraturas germánicas medievales* (1966), en colaboración con M.^a ESTHER VÁZQUEZ. *En obras completas en colaboración*. Ed. Alianza, Madrid, 1983, pág. 457.

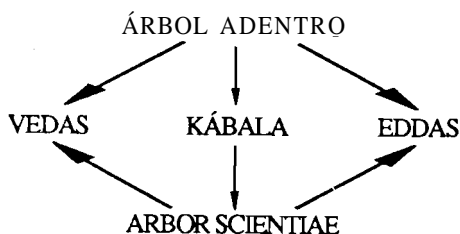
queda por él acentuada la necesidad de un sentido de «descenso» originario: los procesos intelectivos no siempre se limitan a la elevación. Posiblemente sea el ya citado especialista en el mundo luliano, Eusebio Colomer, quien haya revelado este importante factor de la «metodología teológica» del mallorquín con mayor nitidez:

«El pensamiento de Ramón Lull constituye una *grandiosa Metafísica descendente*, cuya vinculación a la gran corriente del Platonismo cristiano (...) ha sido recientemente puesta de relieve. El movimiento de este pensamiento va mas bien *de arriba a abajo*. Arriba está Dios con sus razones y dignidades, por las que todo ha sido hecho. Abajo el universo creado por Dios a semejanza y participación de sus propias dignidades. La relación entre ambos mundos antitéticos es de lo más íntima que caber pueda en un sistema»²⁸.

Metafísica «descendente» pues de Dios parte la totalidad de la existencia (...), a partir de la cual concibe Lullio su sistema de ascenso hasta Dios, de modo tal que

«el pensamiento luliano, aunque eminentemente descendente, recibe también aquel sello del «trascenso metafísico», que es propio de toda auténtica Filosofía. *Ascenso* y *descenso* del entendimiento, según reza el título de una clásica obra luliana, recogen así el ritmo alter-nante del pensamiento del Doctor Iluminado»²⁹.

Ninguna imagen más afortunada para representar esta escala de direcciones contrarias que la proporcionada por el árbol: elevación hacia la luz... pero a partir de un crecimiento de signo inverso. Árbol como vida y como unificación material de los opuestos; árbol como posibilidad no condenada de una «ciencia» para el hombre; árbol como crecimiento en el hombre hacia dentro:



2. EL ÁRBOL «HUMANAL»: LUCES Y SOMBRAS

De las dieciséis representaciones arbóreas que constituyen el complejo «árbol de la ciencia» de Ramón Lull, ha sido preeminentemente destacada la del «árbol ejemplifical» por sus cualidades de síntesis respecto a las enseñanzas vertidas en el resto de los «árboles», así como por las virtudes literarias implícitas que sobresalen en el bosque de su

²⁸ COLOMER, EUSEBIO S. I.: *El ascenso a Dios en el pensamiento de Lull*. Rev. «Pensamiento». Madrid, abril-junio 1962, n.º 70, vol. 18. págs. 165-184.

COLOMER cita estas palabras del «*Ars generalis ultima*» de Lull: «*Idea in aeternitate est Deus, sed in novitate est creatura*». *Ibidem*, pág. 167. La profesora Yates insiste en este aspecto: «Portando las geométricas figuras del Arte, que llevan inscritas sus notaciones alfabéticas correspondientes. *el artista asciende y descende por las escalas del ser*. mensurando proporciones idénticas en cada nivel». *Ibidem*, pág. 212.

doctrina teológica. El libro, tal como lo describe Lorenzo Riber, «es un lienzo oriental, grave, de oro y pedrería», y en él se concibe el crecimiento arbóreo como una superposición constante de apólogos y ejemplos. Y así, en los diversos niveles de su «ideograma» (raíces, tronco, brazos, ramos, hojas, flores, frutos) va ilustrando el beato con fábulas y apólogos los contenidos teológicos característicos de cada uno de los quince árboles restantes³⁰.

Si asintiéramos con Menéndez Pelayo a la idea de que uno de los centros motores del sistema luliano es el intento de engarzar «con hilo de oro el mundo de la materia y el del espíritu»³¹, cabría interpretar uno de los más bellos y genuinos pasajes del «Árbol ejemplifical» —aquél que narra el pleito que hubieron alma y cuerpo— como paradigmático ejemplo «de el (sic) fruto de el árbol humano)), donde queda nítidamente expresada la disputa dialéctica previa a esa final concordia y unificación de los elementos vindicada por Llull. Merece la pena respetar la literalidad del «ejemplo»:

«Cuéntase que el cuerpo y el alma pleitearon en el hombre, porque el cuerpo decía que el hombre era su fruto, y el alma decía lo contrario. Alegaba pues el cuerpo que el hombre era su fruto, por cuanto él era de más cosas que el alma, porque era de los cuatro árboles: es a saber: de el elemental, vegetal, sensual, e imaginal, y el alma no era sino un árbol solamente. Pero el alma preguntó a el cuerpo si no sabía lo que la santidad dijo a la bondad, «Y qué fue eso?» dijo el cuerpo. Cuéntase, dijo el alma, que cierto obispo estaba en compañía de diez canónigos, que eran hombres buenos, devotos, de santa vida y que celebraban devotamente el oficio en la iglesia. Aquel obispo tuvo gran deseo de ser arzobispo. para ser más honrado y tener más canónigos debajo de su dominio. Este obispo fue a la corte, y trató de que le hiciesen arzobispo, y cuando lo fue, los canónigos de aquel arzobispado, que no eran hombres buenos ni de santa vida, se opusieron a el arzobispo. el cual les castigó, y ellos le dieron gran trabajo, y dijeron que si el no quería hacer a su modo de ellos, que le matarían. Y entonces el arzobispo dijo que la santidad hace a el prelado. y no el honor, aunque la santidad no conduce ni guía tantos animales por el camino como el honor, y dijo que de buena gana volvería el honor por la santidad si la pudiese recuperar. Y así dijo la santidad a el honor que ella valía más con la paz que el honor con el trabajo». Y también dijo el alma a el cuerpo que ella había honrado más a el hombre que no él; porque él puso en el hombre la naturaleza de las bestias, y ella había puesto en el hombre la naturaleza de los ángeles),³².

Curiosamente, el apólogo dialéctico entre alma y cuerpo —que introduce a su vez el ejemplo «humano» de la disputa entre la santidad y el honor— ilustra la soberanía de lo cualitativo sobre la mera cantidad: el honor guía a «más animales por el camino)), pero la santidad «hace a el prelado)), del mismo modo que los cuatro árboles del cuerpo no son superiores al sólo árbol del alma... Empero, no llega Llull a establecer una tajante y radical oposición de los elementos, dado que el alma (situada en el quinto de los árboles o «árbol

³⁰ RIBER. L.: Opus cit. pág. 143.

³¹ MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO: Opus cit. págs. 265-266. Si asentimos a la ecuación analógica raíces=cabezas, obtendremos de nuevo la corroboración del procedimiento de inversión en el método seguido por Llull: «Su punto de partida es del principio de las propiedades o de las causas muy generales. Esto es lo que se denomina «raíces»; desde aquí deduce los fenómenos de menos en menos sintéticos, troncos, brazos, etcétera, hasta llegar al sencillo hecho, al fenómeno que no se puede reducir». MONNIER, FRANCISCO: Opus cit. pág. 92.

³² LULIO, RAIMUNDO: *Árbol de los ejemplos de la ciencia*. B.A.E. Ed. Atlas, Madrid, 1953. De los ejemplos de el fruto de el árbol humano, pág. 118.

humana»), subsume y contiene a los cuatro árboles restantes, expresiones graduales del cuerpo. Se trata por tanto de un intento de concordia, de sabia y «finalista» concordia, encaminada a resolver las antinomias, ocasionando la síntesis alma-cuerpo como escala irrenunciable del conocimiento. La naturaleza «bestial» del hombre no se opone, sino que se integra en el auténtico árbol humano.

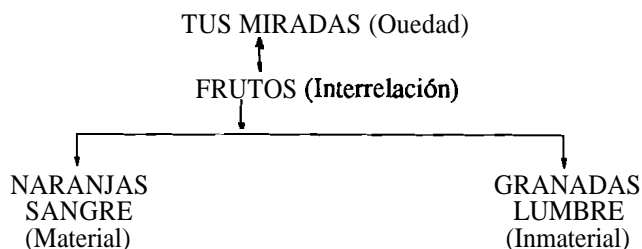
Pero, volvamos nuevamente al poema. En él, existe un elemento voluntariamente omitido hasta ahora y que le confiere significación profunda: los versos no se limitan a conducir y realizar la alegoría completa árbol-hombre. La «VOZ poética» no se cierra en su alusión subjetiva, sino que aparece abierta a otro ser. Mas no se trata de un simple referente descriptivo: la aparición del «tú» esencial, está libre de distancias y de mediaciones, pues se trata de un «tú» inmanente al texto, y no del «tú» anónimo de la lectura poética, del «tú-lecton). Es él quien hace posible, en su interrelación con el «yo-lírico», el florecimiento del fruto hecho presencia en el poema. En este sentido, es preciso destacar que la incorporación de la segunda persona contiene unas características cuya funcionalidad poética es intrínseca al poema como unidad: observemos que la primera alusión data del verso 6.^o y la segunda y final del verso conclusivo. El resto del poema se limita a la expresión alegórica compleja, así como al desvelamiento de una actividad nominadora. Así, en estas coordenadas de presentación humano-vegetativa, la recurrencia al «tú» revela un momento clave en el proceso poético descrito: el momento de *la actualización amorosa*. Actualización manifestada por las miradas del «tú» que «encienden» el elemento latente y ocasionan la germinación del fruto. Pero al mismo tiempo, actualización en sentido temporal, ya que el contenido mítico —en la acepción de pretérito— que connota el anafórico «creció» de los dos primeros versos, se transmuta en un *presente* sustancialmente fecundo: «Tus miradas lo *encienden*».

Cabe observar, por tanto, que el primer plano mítico de la «transubstanciación» (árbol = hombre) adopta en el plano «humano» un nuevo nivel formativo: se trata en este caso del proceso de creación dependiente del momento de plenitud amorosa. El árbol interno simbolizado en el mismo sujeto poético se manifiesta nuevamente, pero en un grado no ya mítico, sino humano: la escala de la epifanía amorosa. Comprobemos que este nivel opera en el momento más álgido y central del proceso biológico vegetativo: el momento de la «formación del fruto». Pero, al mismo tiempo, queda ubicado en el centro del poema como estrofa unitaria y original: el «tú» del verso 6.^o se corresponde de inmediato con su «efecto», que es el fruto del verso 7.^o (de los catorce del poema)... A partir de ese momento, el primer despliegue alegórico se aquilata y perfecciona: los frutos se particularizan en las «naranjas» y en las «granadas». Todo ello configura, a su vez, una suerte de unidad aislada en la unidad total que es el poema, ya que el bloque constituido por los versos 7.^o, 8.^o, 9.^o, 10.^o, además de ubicarse en el susodicho centro espacial es, por otra parte, la única serie versal que posee identidad métrica, pues todos sus versos sintetizan el ritmo del heptasílabo preeminente en el texto ³³: accedemos de este modo a lo que, con

³³ A pesar de su aparente heterogeneidad métrica, el poema «tiende» como constante al verso heptasílabo y, en general, impar (pentasílabos, endecasílabos). No olvidemos que el ritmo constituye, para PAZ, la esencia del sentido poético: «La creación poética consiste, en buena parte, en esa voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción». PAZ, OCTAVIO: *El arco y la lira*. Edic. cit. pág. 53.

inusitada sensibilidad denominó Julio Cortázar, refiriéndose a la poesía del mejicano, «la relación instantánea que hace al poema como el fuego su llama»³⁴.

Efectivamente, como el fuego su llama, la relación amorosa implícita en la mirada del «tú», conlleva la revelación de la naturaleza particular de los frutos (del fruto-llama). El verso 8.º amalgama las realidades «naranja-sangre», y el 9.º, la «granada» con la «lumbre» (con el fuego de la pasión amorosa) a la luz de la referencia al «tú» amoroso en cuya mirada se ilumina el «fruto de sombras». En cuanto a la naranja, se sabe que, como el resto de los frutos de pepitas copiosas, es símbolo de fecundidad³⁵, como lo es la sangre. La granada, por su parte, comparte el simbolismo anterior, pero añade una interpretación «sub specie mhystica», ya que la fecundidad es aquí entendida también en un sentido espiritual, metaforizado en el poema por la «lumbre» (la sangre espiritual)³⁶. Estamos situados por lo tanto, de lleno, en ese hemoso juego de elementos materiales-inmateriales, alusivos a la esencia de la naturaleza humana y tan característico de toda gran poesía. Y este hecho queda relevado en razón de su surgimiento, que no es otro que esa «iluminación» de una mirada ajena; de una mirada en cuya «otredad» se reconoce la propia y verdadera sustancia personal³⁷. Un nuevo espacio poético se abre como el «yo» al «tú»:



Y en el «nuevo espacio» sobresalen dos ámbitos determinados que aluden a un mismo enfrentamiento:

- a) *Luz vs Sombras*
- b) *Silencio vs Nominación*

a) *Luz vs Sombras*: El verso 6.º nos da la clave, y el 7.º completa la relación de la

³⁴ CORTÁZAR, JULIO: *Octavio Paz: «Libertad bajo palabra»* en V.V.A.A.: *Octavio Paz. Ed. Fundamentos*, Madrid, 1979, págs. 107-109.

³⁵ CHEVALER, J., CHEERBRANT, A.: Opus cit. pág. 741.

³⁶ *Ibidem*, pág. 538: «Es así como San Juan de la Cruz ve en los granos de la granada el símbolo de las perfecciones divinas en sus efectos innumerables». Pero además es relevante el hecho de que en varias representaciones gráficas del árbol de Lull, aparezca éste sazonado con frutos de granada. Vid, el diagrama arbóreo del «*Arbor scientiae*» en la edición de Lyons de 1515, en el libro citado de YATES, pág. 218. LORENZO RIBER, por su parte, documenta la espléndida edición castellana de Bruselas, que «representa el árbol de los ejemplos bajo la figura de un granado (...)». RIBER, L. Opus cit. pág. 143.

La «otredad» no se limita a una cuestión de reflejos amorosos, sino que contiene todo el sentido global y amplio de ser uno en los posibles «otros». Para OCTAVIO PAZ, la conversión del «yo» en «tú» es la imagen poética por excelencia: «El hombre es temporalidad y cambio y la «otredad» constituye su manera propia de ser». PAZ, OCTAVIO: *El arco y la lira*. Edic. cit. pág. 180.

primera pareja de conceptos: el «fruto-sombra», encendido por la mirada del «tú» es la «naranja-sangre», y es la «granada-lumbre». Mas, he aquí la pareja *versal* que recoge y explica la oposición desde lo humano: versos 10.^o y 11.^o. El primero de ellos destaca por la disposición gráfica del mismo (el poema como fenómeno visual); el verso «Amanece» ha quedado puesto de relieve, «descentrado» y ubicado en oposición situacional a los versos anteriores. Verso en soledad, como lo está su única palabra conformante: Amanece; única, pero fundamental, pues constituye la introducción —también incoativa— de la luz. «Amanece» es, pues, el contrapunto «humano» del mítico «creció». El sentido pretérito propio de aquél (árbol en inversión) se resuelve y actualiza en el presente amoroso: «Amanece»... pero «amanece en la noche del cuerpo». Y es precisamente aquí donde se funden los dos ámbitos esenciales del poema (el mítico y el amoroso), habida cuenta de que el instante de «amanecer» es dependiente de la mirada luminosa, y ésta, a su vez, posibilita la entrada de la luz en la tiniebla corporal que, en el contexto temático del poema, equivale a la atracción del árbol («Amanece») como elemento vital generador de frutos.

La iluminación externa constituye así el acceso a la epifanía arbórea. Curiosamente, cabe hallar una estrecha relación entre el fenómeno poético y el visual que resulta del intento de reflejar un árbol en pintura. La coincidencia viene dada por la importancia concedida a la luz como factor de manifestación. Las palabras son de Leonardo da Vinci, como consejo al aprendiz de dibujante en su «Tratado de pintura»:

«Cuando te sitúes *entre el sol y los cirboles*, éstos no te mostraran su luz y natural color, que en sí mismo no es excesivo (...). Y si tú estás en su lugar más bajo podrán mostrarte entonces aquellas partes que el sol no ve, *que han de ser sombrías*»³⁸.

b) Silencio vs Nominación: La segunda de las suposiciones se corresponde con la conclusión del poema (versos 12.^o, 13.^o y 14.^o) y, en cierto modo, depende de la manifestación arbórea que acabo de comentar. De nuevo aparece la dualidad unificada en estos versos: frente a la «noche del cuerpo», el árbol en la «frente» que «habla». Es decir, el nivel de analogía latente (el árbol crecido en el hombre) se transubstancia definitivamente en la manifestación provocada por la luz. Los elementos se integran en un último aliento de síntesis: el verso 12.^o es —como dije al principio— la unificación de los dos primeros y, por tanto, se «vuelve» al comienzo, pero de una forma nueva y superior. Se vuelve no ya como historia y mito, sino como realidad presente, y como re-generación: el fruto. Pues recordemos con Mircea Eliade que una de las máximas virtualidades simbólicas del árbol es, precisamente, la que deriva de su «capacidad de regenerarse sin fin»³⁹, cíclica e ilimitadamente.

Pero, además, junto a la regeneración desde la perspectiva arbórea reflejada en el fruto, aparece, simultáneamente, la *regeración* humana representada en el mismo acto de hablar. El silencio «vegetal» se rompe en este acto, surgiendo una triple epifanía (el fruto del árbol, la palabra del hombre y la alusión implícita al amor). La ruptura del silencio remite de nuevo al paradigma de lo humano: sólo el hombre pronuncia; y la poesía —pronunciación— es sólo un fenómeno humano... *aunque* claramente necesitado del «otro». Y, por

³⁸ LEONARDO DA VINCI: *Tratado de pintura* (n.º 442). Edit. Nacional, Madrid, 1983. pág. 337.

³⁹ «Por esta razón se concibe al Cosmos bajo la forma de un árbol gigante». ELÍADE, MIRCEA: *Lo sagrado y lo profano*. Ed. Lábora, Barcelona, 1979, págs. 127-130.

ello, el poema no podría sino cerrarse con esa hermosa y radical inquisición al «tú»: la cercanía y la pregunta, ¿retórica?: «Acércate, ¿lo oyes?».

Como puede observarse, el nivel «humano» es profundo y significativo en el texto. El poema se presenta en este plano como una ilustración de la esencial indisolubilidad de los elementos corpóreo y espiritual en el hombre. La «noche del cuerpo» no se opone a la «luz» de un alma, sino que queda «encendida» y «amanecida» con la luz espiritual del amor. Árbol y hombre componen una misma sinfonía de elementos sustanciales: la materia del árbol convive con la «materia espiritual» del hombre y es su más plena metáfora, según Octavio Paz. Como sugiere con tiento Juan Goytisolo, el poeta mejicano hunde sus raíces en «un pensamiento que no niega el cuerpo, no lo abstrae, no lo reprime; que, antes bien *le da la palabra y auspicia la reconciliación del hombre consigo mismo*», rastreando dicho pensamiento en la tradición medieval española «marcada por la impronta del Islam»⁴⁰.

Y es aquí donde se puede establecer de nuevo, y de modo aún más fértil, el contrapunto del árbol «verbal» de Octavio Paz con el árbol «humano» del doctor Iluminado. El Apólogo citado páginas atrás de Ramón Llull no pretende mostrar una mera disputa antitética y polar del alma frente al cuerpo. La superioridad de los «frutos» no viene dada por el hecho de que el alma se oponga al cuerpo, sino porque ésta asume los grados «elemental, vegetal, sensual e imaginal» propios de aquél. El alma avanza en el sistema luliano acompañada del cuerpo; nunca sierva de él, pero tampoco desdeñosa ni autosuficiente. Las escalas por las que se mueve el ser en su búsqueda de conocimiento pleno, ascienden en un sentido de trascendencia espiritual pero —no lo olvidemos— no marginan el necesario descenso, engarzando, como sugería don Marcelino, «con hilo de oro el mundo de la materia y el del espíritu»⁴¹. El «árbol humano» no desatiende sus realidades; y en sus frutos (los poéticos o los filosóficos) habla el árbol del cuerpo como expresión del espíritu.

3. EL «ÁRBOL EJEMPLIFICACIONAL»: EL POEMA

Conocida es la facultad de imaginación lírica aplicada al terreno de la teona literaria propia de los poetas románticos. Percy Bysshe Shelley llegó a idear la naturaleza de la poesía desde el prisma del mundo vegetal. A su «Defensa de la Poesía» debemos tan inspirada declaración:

«La Poesía es (...) a un tiempo *la raíz y la flor* de todos los órdenes e ideas: de ella surgen y a todas las ordena; aquella que abrasada retiene el fruto y la semilla y arranca de la tierra estéril el alimento y *la sucesión de vástagos del árbol de la vida*»⁴².

⁴⁰ GOYTISOLO, JUAN: *El lenguaje del cuerpo*. En V.V.A.A.: OCTAVIO PAZ. Edic. cit. págs. 293-305. Sobre las relaciones teóricas del «cuerpo» y el «no cuerpo» (según la terminología del propio Paz), vid. PAZ, OCTAVIO: *Conjunciones y di-unciones*. Ed. Joaquín Mortiz, México, 1969. En el hermoso y extenso poema «Pasado en claro» (1974) alude nuevamente a la «animación» del cuerpo surgida en las hojas de un árbol: «No me habló dios entre las nubes;/ entre las hojas de la higuera,/ me habló el cuerpo, los cuerpos de mi cuerpo». PAZ, OCTAVIO: *Pasado en claro*. Ed. F.C.E. México, 1978, págs. 30-31.

⁴¹ Ibidem pág. 265.

⁴² SHELLEY, PERCY B.: *Defensa de la poesía*. Ed. Península/Ediciones 62, Barcelona, 1986, pág. 58.

Según su definición, la poesía constituye un inmenso árbol que, creciendo y fructificando como un roble milenario, recoge y unifica sus vástagos infinitos. No es extraña, pues, la imagen robusta o abatida del árbol en la historia de la poesía. En una isla de la Jonia, Safo lamentaba el influjo inhóspito y salvaje del Amor «como el viento que en los montes se abate sobre las encinas»⁴³. Un antiguo mito galés, atestiguado por el novelista y poeta Robert Graves, refiere una mítica «Batalla de los árboles» («Câd Godden») que recitaban los cantores ambulantes y que configuraba un largo poema pasado por el tamiz de la antropomorfización arbórea⁴⁴. Ello trae consigo la íntima conexión que se establece entre el cíclico retoñar de los árboles en primavera frente al imposible «regreso» del hombre a su juventud, sometido al «principio de individualización» que lo extrapola y distancia de la naturaleza. Así, la visión de un «Tronco de verdes ramas despojado», verso inicial de un maravilloso soneto de Eugenio Gerardo Lobo, se contraponía estrófica y temáticamente a su verso-clausura: «Sólo para mi amor no hay primavera»⁴⁵. También Antonio Machado, ante la contemplación del «olmo viejo» y de su última «rama verde-cida», corrobora ese renacimiento físico imposible para el hombre, formulado — aún esperado — como «milagro de la primavera»⁴⁶, y, llevando la contraposición hasta sus últimas consecuencias, el poeta llega a desear la eterna permanencia de su cuerpo, sin hálito vital, bajo el peso de un «último árbol» donde pervivir transfundido en su esencia simbólica y renaciente:

Esta solitaria greca
que me dieron en naciendo:
lo que va de mi costado
a mi costado de fuego

(...) yo lo devuelvo cumplido
y en brazada *se lo entrego*
al último de mis árboles,
a tamarindo o a cedro

(...) Pero tal vez su follaje
ya va arrojando mi sueño
y *estoy, de muerta, cantando*
debajo de él, sin saberlo.

(Gabriela Mistral. *Último árbol*)⁴⁷

⁴³ SAFO: Poema 34 (v. 47). Libro II. *Lírica griega arcaica*. Ed. Gredos, Madrid, 1980, pág. 365. Trad. Francisco Rodríguez Adrados.

Según la restauración e interpretación de GRAVES, «el hombre fruto es creado con nueve clases de frutos; la mujer flor tiene que haber sido creada con nueve clases de flor». GRAVES, ROBERT: *La diosa blarica*. Ed. Alianza. Madrid, 1984, cap. II, *La batalla de los árboles*. págs. 33-75. Octavio Paz recoge esta tradición galesa —este culto secular al árbol— en «Pasado en claro»: «Yo escribo porque el druida, / bajo el rumor de sílabas del himno, / encina biert plantada en una página, / me dio el gajo de muérdago, el conjuro / que hace brotar las palabras de la peña». *Ibidem* págs. 254-255. Una interpretación de este poema centrada igualmente en la imaginación arbórea la encontramos en LISCANO, JUAN: *Lectura libre de un libro de poesías de Octavio Paz*. En V.V.A.A.: OCTAVIO PAZ, Edc. cit. págs. 347-360.

⁴⁵ LOBO, EUGENIO GERARDO: *Poesías líricas del siglo XVIII*. B.A.E. Ed. Atlas, Madrid, 1952, vol. 1, págs. 23-24.

⁴⁶ MACHADO, ANTONIO: *Poesías completas*. Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1977, págs. 191-192.

⁴⁷ MISTRAL, GABRIELA: *Poesía completa*. Ed. Aguilar, Madrid, 1978. págs. 797-799.

Dic adéu als qui vulguin
 nientir-se perdurables
 al torrent. Són collides
 ja las flors, i s'encalmen
 records, mirades, ales,
 tot el meu mar. Benigne
 aire nocturn atansa
 claror de font, ocultes
 veus del foc. *Pel silenci
 fidel de nobles arbres
 per mi estimats, camino
 a l'oblit*, deixant rera
 amors, velers, sofrença,
 últims senyals de passos
 (Salvador Spriu. *Cementeri de Sinera*)^{4*}

En ambos poemas, sobresale la vinculación del árbol con la muerte; mas no con una noción de inmortalidad personal, sino con el olvido de la subjetividad transferida a otra forma de vida, donde se refleja la naturaleza y se borran definitivamente las distancias entre el hombre y ella: por ello Gabriela Mistral se entrega al árbol —bajo el cual quizá ya canta en el poema— en la última de sus composiciones; por ello mismo Salvador Spriu niega la perduración en el «torrente» como forma de falsedad y se despide caminante hacia el árbol del olvido.

Pero no siempre el árbol se ha asociado al motivo de la muerte personal. El árbol es, como ya vimos, sobre todo vida; y vida completa: las raíces en la tierra; las hojas y ramas en el aire hacia la luz; la savia vital por donde circula el humus convertido en alimento. Así la obertura del «Canto General» de Pablo Neruda constituye el poético homenaje a lo primariamente americano, al árbol, la vegetación: «el árbol trueno, el árbol rojo, el árbol de la espina, el árbol madre (...)»⁴⁹; y asimismo, Vicente Huidobro conformaba un «ritornello» musical con esa misma imagen del primer canto en su «Altazor»: ((Silencio, la tierra va a dar a luz un árbol»⁵⁰. Y es que el árbol sintetiza la recurrencia de la vida, que desde una perspectiva biológica se determina por el proceso metabólico de la fotosíntesis, y desde una perspectiva poética revela la energía de la imaginación creadora: «El árbol derecho —declara Gastón Bachelard— es una fuerza evidente que lleva una vida terrestre al cielo azul»⁵¹. Posiblemente en esta acepción de árbol como energía ascensional, nadie haya expresado con más belleza sus calidades líricas que Rainer Maria Rilke. El árbol como símbolo del crecimiento, de la poesía, de la llegada de Orfeo:

^{4*} SPRIU, SALVADOR: *Antología poética*. Cátedra, Madrid, 1977, pág. 169. La traducción de José Batlló es la siguiente: «Digo adiós a los que **quieran/ mentirse perdurables/** en el torrente. **Cosechadas/** son ya las flores, y se encalman recuerdos, miradas, alas./ todo mi mar. Benigno/ aire nocturno **acerca/** claridad de fuente, ocultas/ voces del fuego. **Por el fiel silencio/ de nobles árboles por mi amados camino/** al olvido, dejando atrás/ amores, veleros, sufrimientos,/ últimas señales de **pasos**».

⁴⁹ NERUDA, PABLO: *Los vegetaciones*. En *Conro general*. Ed. Bruguera, Barcelona, 1982, págs. 9-10.

⁵⁰ HUIDOBRO, VICENTE: *Altazor*. Ed. Cátedra, Madrid, 1981. Canto I, pág. 80.

⁵¹ BACHELARD, GASTÓN: *El aire y los sueños*. Ed. F.C.E. México, 1958, cap. X. *El árbol oéreo*, págs. 257-277.

*Un árbol se irguió entonces. ¡Oh elevación pura!
¡Orfeo canta! ¡Árbol esbelto en la vida!
Todo enmudece. Mas del total silencio
surge un principio, la señal. el cambio*⁵².

Bajo impronta similar, el poema de Octavio Paz refiere ese mismo momento de la creación poética («El árbol habla»), pero desde un prisma sensiblemente distintivo, que le otorga peculiaridad en el seno de la tradición lírica del árbol. Lo hemos visto como árbol mítico creciente en inversión (el hombre como árbol erguido) y como espejo de la integración alma-cuerpo en el hombre. Pero el texto contiene todavía un tercer plano interpretativo: el poema no sólo formaliza los contenidos alegóricos del árbol, sino que él mismo construye y estructura un ejemplo arbóreo. El poema finalmente es un árbol verbal, visualmente presentado. Nacen sus raíces en los dos primeros versos, crecen tronco, ramas y hojas en los tres versos siguientes, surgiendo finalmente sus frutos en los cuatro versos centrales. El resto del poema saca el árbol a la luz. Su presencia, oscurecida y sombría bajo el cuerpo del poema, es súbitamente iluminada, y en esos cinco versos finales el árbol se nos muestra: aparece ante los ojos que se han situado, como indicaba Leonardo, entre el árbol y la luz del sol. Pero en ella, no solamente se manifiesta como visión vegetativa, sino que el árbol crecido desde la frente (desde el comienzo) del poema articula al fin su palabra. El árbol deja así de ser simplemente la imagen transfundida del hombre para pasar a ser, en compañía y simultaneidad, la misma esencia formativa del poema.

De esta manera, no indiscriminadamente, reaparece la estampa medieval del doctor Iluminado, pues recordemos que el árbol «humano» era una de las varias especies incluidas en ese gran árbol «ejemplifical» donde el apólogo y la fábula apuntalan un pensamiento teológico complejo. Refiere en el último de los ejemplos Ramón Llull la leyenda del filósofo que «cuando andaba cansado de el estudio, subía en su caballo y se iba a pasear», y que una tarde, hallando en un prado «una fuente hermosa, que estaba *debajo de un árbol vistósísimo, adornado con frutos hermosos*» dio en considerar su alegoría. Y en su interpretación encontró su culpa; y en la aceptación de ésta, la misericordia: «**Cuando** vio los frutos del árbol, consideró qué fruto era el que conseguía en sí mismo de lo que sabía, pues no estaba contento de ello, y deseaba saber más. Y cuando alguno disputaba con él, era soberbio por lo que sabía (...). Y mientras consideraba y discuta de este modo, estaba mal contento de sí mismo; y dijo (...) que no había cogido el fruto de la humildad en aquello que sabía (...)»⁵³. Evidentemente, el filósofo no había recogido aún el fruto de la semilla del Amado:

«Sembrava l'amat diversses sements en lo cor de son amich, d'on nexia, e fullava, e granava e floría un fruyt tan solament»⁵⁴.

⁵² RILKE, RAINER MARIA: *Soneto I* en *Sonetos a orfeo*. Ed. Lumen, Barcelona, 1983, pág. 39.

⁵³ LULIO, RAIMUNDO: *De los ejemplos de el fruto de el árbol divinal*. En *Árbol de los ejemplos de la ciencia*. *Ibidem*, pág. 132.

⁵⁴ LLULL, RAMÓN: *Libre de Amich e Amat* (n.º 257). En *Libre de evast e blanquerna*. Ed. Barcino, Barcelona. 1954. volum. III, pág. 69. Trad. de MARTÍN DE RIQUER: «Sembraba el Amado varias semillas en el corazón de su amigo, de lo que nacía, brotaba y florecía un sólo fruto (...)».

Con el ejemplo del filósofo, recapitula Llull su alegoría ética. También el poema de Octavio Paz termina siendo un hermoso e imperecedero «árbol ejemplifical». Pero es necesario olvidar lo aprendido y recoger su fruto con ingenuidad. Sólo así podremos acercarnos, oír y contestar la pregunta iluminada del poeta.