



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Lenguas y Letras
Maestría en Literatura Contemporánea de México
y América Latina

**LA SEDUCCIÓN DEL LENGUAJE EN EL ENSAYO:
LA LLAMA DOBLE, AMOR Y EROTISMO DE OCTAVIO PAZ**

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestro en Literatura Contemporánea de México y América Latina

Presenta:

Martha Nictze-ha Frías Lara

Dirigido por:

Araceli Rodríguez López

SINODALES

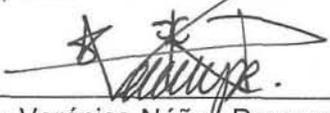
M. Araceli Rodríguez López
Presidente

Dra. Ma. Esther Castillo García
Secretario

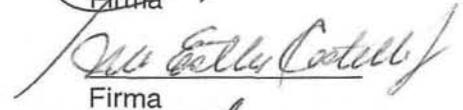
Dra. Ma. Ester Bautista Botello
Vocal

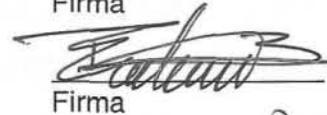
Dr. Gerardo Argüelles Fernández
Suplente

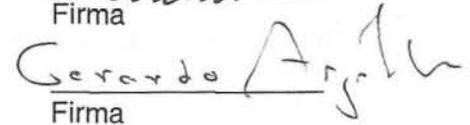
M. José Enrique Brito Miranda
Suplente


Lic. Verónica Núñez Perusquía
Director de la Facultad de Lenguas y Letras


Firma


Firma


Firma


Firma


Firma


Dr. Irineo Torres Pacheco
Director de Investigación y
Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Septiembre
México

RESUMEN

El ensayo de *La llama doble, amor y erotismo* por su temática y forma escrituraria, representa un discurso altamente atractivo y seductor. Estos rasgos se revelan gracias al lenguaje y a la puesta en escena de un conjunto de estrategias descritas como seductoras a partir de las propuestas de Jean Baudrillard y de María Isabel Filinich. Desde la abstracción filosófica y la tendencia semiótica daremos cuenta de cómo la seducción opera a través de supuestos como el artificio/apariencia, la ilusión y el misterio/secreto con ellos se tensiona el discurso y se difuminan las fronteras entre el seductor y el seducido.

Ante dichas estrategias y supuestos la presente investigación analiza y explica cómo funcionan los efectos que producen a través del discurso. Será tomado en cuenta como antecedente la larga tradición de la que se sirve el género ensayístico en cuanto a la propuesta estética en la que se combina reflexión y poesía. En conjunto se produce, como justifica Weinberg una hibridez y una mirada que encanta y lleva aparte al *otro* por medio del *discurso pasional e intelectual* expresado en el lenguaje crítico. Ambas intenciones se conjugan y expresan mediante una serie de referencias y fragmentos textuales originados en la filosofía, la literatura, el mito y la ciencia. Con ellos se sostiene y desarrolla la argumentación en la que se produce la reinterpretación de las imágenes que seducen al propio ensayista en el *Trompe-l'oeil*.

Palabras Clave: (Octavio Paz, ensayo, seducción, lenguaje poético: metáfora, paradoja e imagen, *trompe-l'oeil*.)

SUMMARY

The Octavio Paz essay *-La llama doble, amor y erotismo-* is a remarkable philosophical and poetic work that displays an attractive and a highly seductive language, because uses a set of effective seduction strategies. Jean Baudrillard and Maria I. Filinich describe the strategies as an artifice, illusion, mystery or secret that makes tension within the discourse and blurs the borders between the seducer and the seduced one.

This research analyzes and explains how the strategies are used, and traces the effect of a long tradition in Paz's works. The collection of strategies said Weinberg, produces a hybrid perspective. Moreover, an appeal in the essay which fascinate and rapt the *other* apart through the *emotional and intellectual discourse expressed* in a poetic language. Both discourses, the emotional and the intellectual, are combined with multiple referents and fragments that have roots in the philosophy, literature, myth and science. They assemble the argumentation plot: after the reinterpretation new images arise which seduce to the essayist in the *trompe-l'oeil*.

Key words: (Octavio Paz, Essay, seduction strategies, poetic language: metaphor, paradox and image, *trompe-l'oeil*.)

Para mi familia, profesores y amigos que me han arropado y acompañado a lo largo de esta aventura del conocimiento.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo de investigación nació gracias a la ayuda de mis profesores que pacientemente apoyaron mi trabajo a lo largo de la maestría y que despertaron en mí el gusto por la literatura y la investigación. Para bien o para mal, esta investigación ha cambiado en gran medida mi perspectiva hacia el análisis de los discursos orales o escritos.

Agradezco también el inmenso amor de mi familia que es el reflejo que sostiene mi existencia y el motor que me impulsa a seguir preparándome profesionalmente. Gracias a la ayuda de mis papás, a su educación y cariño se ha hecho posible este sueño. A mis peques a los que quiero tanto y que con su sonrisa me regalan todos los días una infinita alegría. Y a la petit flamme qu' ait partagé mon chemin!

ÍNDICE

Resumen	i
Summary	ii
Agradecimientos.....	iv
Índice.....	v
Introducción.....	1
I.- Descripción del problema	6
II.- Corpus	14
2.1.-... La Llama Doble, Amor y Erotismo.....	14
III.- Antecedentes y justificación.....	21
3.1.-... El ensayo mexicano en el s. XX.....	21
3.2.-... Paz y el ensayo	23
3.2.1.- Otros estudios sobre la <i>Llama doble</i> y la seducción.....	32
IV.- Fundamentación teórica	37
4.1.-... Breve Discusión sobre El ensayo como género	37
4.2.-... Nueva teoría del ensayo.....	41
4.3.-... La estrategia de la seducción.....	46
4.3.1.- El artificio y las apariencias como ritual	48
4.3.2.- Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión	49
4.3.3.- Misterio o secreto.....	52
4.3.4.- La comunicación como intercambio entre sujeto y objeto.	54
4.4.-... El Lenguaje de la seducción	58
4.4.1.- Palabra como artificio.....	60
4.4.2.- La imagen como trampantojo.....	62
4.4.3.- Metáfora	63
4.4.4.- La paradoja y la polaridad.....	65
4.4.5.- El juego de las apariencias, un ritual estético y pacto de complicidad	66
V.- La estrategia de la seducción en el ensayo de <i>La llama doble, amor y erotismo</i>	69
5.1.-... La fragmentación de la prosa poética dentro del ensayo	69

5.2.-... Seducción.....	77
5.3.-... La teatralidad como puesta en escena de los seductores y seducidos.....	86
5.3.1.- La comunicación como movimiento de apelación entre la razón y la pasión.	94
5.3.2.- El lenguaje de la seducción en acción.....	109
5.3.3.- La Palabra como artificio y su concretización en la escritura seductora.	119
5.4.-... El Misterio de la imagen.....	127
5.4.1.- La tensión entre la polaridad y la metáfora.....	127
5.4.2.- Representación de la ausencia por medio de lo presente: la imagen.....	136
5.4.3.- El secreto y la promesa: de la argumentación a la seducción.....	146
5.5.-... El mayor simulacro: La representación de lo mítico.....	157
5.5.1.- La seducción y su reflejo.....	169
VI.- Conjunciones.....	171
VII.- Bibliografía.....	177
7.1.-... Bibliografía citada.....	177
7.2.-... Bibliografía consultada.....	184

INTRODUCCIÓN

El ensayo es la ciencia menos la prueba explícita decía José Ortega y Gasset¹. Tiene como característica principal ser una disertación amena en la que se presentan juicios del intelecto estilísticamente² que afectan a quién los lee. Y que por su parte no puede permanecer como un espectador pasivo pues implica una participación y un diálogo con el ensayista y con el mundo que se está proponiendo. Ahondar en cómo se da dicha participación y cuáles son las estrategias que atraen hacia el ensayo fue lo que motivo esta investigación en torno a este género. Es importante porque da cuenta teóricamente de los mecanismos que son utilizados por el ensayista y cómo repercuten en quien hace la lectura. Para esto se escogió un ensayo que por sus características pudiera dar cuenta de esta problemática planteada.

El ensayo de Octavio Paz *La Llama doble, amor y erotismo*, se publicó en el año de 1993: dentro del contexto heredado desde la modernidad literaria³. Es uno de los últimos escritos de Paz. En él explora el *amor y erotismo* como temas principales que rigen la unidad del ensayo a través del discurso poético y argumentativo en el que se combina la reflexión crítica con sus preocupaciones teóricas. Por ello, aparecen preguntas como: qué es la poesía, el lenguaje, la comunión del: el *ser*, las relaciones de pareja (*Otredad*) desde la modernidad⁴. Para dar respuesta a estas preguntas Paz recurre a otros arbitrios: la religión, la filosofía, el arte, la literatura, la poesía y la ciencia y su influencia sobre el hacer y el parecer del *ser* humano. Así, el

¹ Citado en Martínez, José Luis. 1992. Clásicos de la literatura Mexicana. Ensayos, siglos XIX y XX. México, ed. Fondo de Cultura Económica: 1985, segunda edición.

² Greimas explica en su diccionario que en semiótica se califican de estilísticos los hechos estructurales dependientes tanto de la forma del contenido como de la forma de la expresión de un discurso, situados más allá del nivel de pertinencia escogido para la descripción. (Greimas: 2006, p. 156)

³ Víctor Bravo cita a Joseph Picó para definir el horizonte estético de la modernidad en la cual el significado esencial del arte moderno descansa en su capacidad para formar una totalidad autónoma, un microcosmos autosuficiente que está uno por miles de hilos de realidad. La modernidad es una fisura que se teje por las fuerzas contrarias de la identidad y la diferencia. (Fernández: 1996, p. 10)

⁴ Paz se cuestiona todos estos conceptos e intenta redefinirlos desde la modernidad, pero sin dejar de revisar los conceptos de la tradición. hasta la crítica más actual en su momento.

ensayo de *La llama doble, amor y erotismo* propone una reinterpretación del *amor* y el *erotismo* en un recorrido histórico-literario-filosófico⁵, que abarca desde Platón, Apuleyo, Stendhal, Mervin, Hegel, Minsky hasta la biblia. Y digo hasta porque pese al recorrido, la reinterpretación de los mitos⁶ y el despliegue de “argumentos” presentados, mantiene un misterio constante con las metáforas utilizadas.

Sus disertaciones culminan con una conclusión que invita a la reflexión de los diferentes arbitrios tomados y agrega un repaso que deja el final del ensayo en puntos suspensivos y en la reinterpretación constante de los mitos que fueron tocados en el ensayo dotándolo así de una circularidad que invita al lector a seguir sus propias reinterpretaciones de lo leído.

Amor y erotismo son el texto y el pretexto para indagar sobre otros conceptos y temas dotando al discurso de una necesaria fragmentariedad. Las indagaciones tienen cabida gracias al género utilizado, *el ensayo*, el cual permite una amplia libertad a la escritura como un ejercicio intelectual y subjetivo del ensayista. Roland Barthes (1992) destaca del ensayo las tácticas escriturales que se desarrollan en él, y que dan forma a la cosa ausente evocada a partir de los significantes.

Es preciso entender que en *La llama doble* hay una estrategia discursiva en la que se van tejiendo otros textos a partir de un tono⁷ que establece un vínculo entre la estructura y la temática planteada. El discurso pretende entablar un diálogo

⁵ A lo largo de la investigación el lector se encontrará términos como historiografía, historiográfico y otros discursos en referencia al concepto que arriba aparece, con la finalidad de economizar en el discurso y no tener que repetir historia, literatura, filosofía y ciencia. Es decir, historiografía, será utilizado casi en su forma literal, historia de las grafías amor y erotismo.

⁶ Para Eliade el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos. La función principal del mito es revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas. (p. 18) Reproducir los mitos es una manera de mantener viva la memoria del pasado y de analizar los orígenes de los primeros relatos sobre nuestra existencia, mantener este ritual es importante para la historiografía porque con ellos se sigue renovando el mito: es decir, se realiza de manera ritual. (p.136) El mito encierra contiene revelaciones y al mismo tiempo misterio, puesto que no revelan un conocimiento en el sentido estricto del término. Eliade, Mircea, 1999. *Mito y realidad*. Barcelona, Ed. Kairós, S.A. p. 136

⁷ Para Luisa Ruiz Moreno la tonicidad es una función que da pie a la intensidad y la extensidad. (Casasco: 1999, p. 22)

dentro del ensayo y con el lector. Y en este diálogo se apela al *discurso afectivo*⁸ para atraer al lector a través de figuras retóricas esenciales.

Dar cuenta de tal estrategia hace pertinente esta investigación. La falta de una indagación profunda sobre las características y los mecanismos utilizados en el ensayo paciano lo han destacado estudiosos acreditados, Patricio Eufrasio (2003). Otro de los críticos más agudos de la obra de Octavio Paz sugiere, “me parece indispensable señalar que entre los estudios publicados hasta hoy sobre la obra ensayística de Paz existen los que abordan sus contenidos políticos: Enrique Gonzales Rojo, etc., los que analizan sus aspectos conceptuales: Jorge Aguilar Mora; los críticos: Enrico Mario Santí y Manuel Ulacia. Sin embargo, no existen aquellos que destaquen los distintos momentos evolutivos de su discurso ensayístico” (Eufrasio: 2003, p. 15). Jorge Aguilar Mora (1991) opina que hacen falta estudios críticos serios, porque abundan los que se limitan a “ser puras glosas saturadas de admiraciones o que superen el nivel del elogio y de la adulación paródica” (Aguilar: 1991, p. 13). *La llama doble*, es uno de los ensayos menos estudiados en relación al discurso y la forma, pues se han decantado por la temática. Tomás Segovia (1973) reconoce en *Poetry and Poetics in Octavio Paz*, que hace falta precisar los mecanismos en que se realiza su ensayo. Uno de estos mecanismos se encuentra en el texto como una entidad que se vuelve polimórfica y dialéctica, y no sólo en el sentido hegeliano, sino también el que conjunta los opuestos, las paradojas y las analogías. Edmon Cros lo precisa de la siguiente manera: “es propensión predilecta de su práctica textual”⁹, con la cual crea un espacio nuevo, que funciona a través de la imaginación. Quizá la creación de este espacio, sea un intento por acceder a un nivel en el que la polaridad es parte de una unidad reconciliable ya sea por la psicología o por la gramática. Esta crítica hizo énfasis en la necesidad de ahondar en los mecanismos del ensayo paciano.

⁸ Según Fabbri (2004) el afecto está relacionado con el tiempo.

⁹ Citado en García Monsiváis, Blanca. 1995. *El ensayo mexicano en el s. XX*. p. 147.

Para la presente investigación se consideró el contexto histórico de la obra de Paz, como heredera de un devenir, reevaluando los elementos que conforman el referente estilístico del que se sirve el ensayista para construir su propia identidad como escritor. En el capítulo tres referente a los antecedentes se ha considerado el sustrato poético de la tradición en México, en Latinoamérica, pero también en Europa y Oriente, porque el resultado de estas influencias¹⁰, se ve reflejado en los recursos que conforman su bagaje intelectual. Por consiguiente, en la investigación se utilizaron también los conceptos que son definidos en el propio ensayo como el lenguaje desde un tratamiento “poético-*artificial*”: con el cual se construye un mundo, en el que la palabra por ejemplo, actúa en una doble dirección, es decir: el ensayista es seducido por ella, seduce al texto y al enunciatario.

Para analizar este contexto, se recurrió a las investigaciones de Liliana Weinberg (2004) que se ha ocupado del estudio y la teorización del ensayo en general y en Latinoamérica. Ella advierte que los linderos entre los ensayos latinoamericanos tradicionalmente históricos y aquellos en donde la mirada privilegia lo estético, estudiarlos solamente por su estructura, sería un trabajo que dejaría vacío de sentido al texto, por eso es importante dar cuenta de las tácticas o estrategias en las que se construye el ensayo y trabajar enfáticamente en la forma de exposición, porque esto da cuenta del estilo del ensayo, que no es un elemento adicional, “sino que la forma del ensayo acompaña al despliegue del juicio que se lleva a cabo” (Weinberg: 2004, p. 26) Señala que su uso determinado tiene una carga valorativa que corresponde a una clasificación abstracta a la vez que social. Analizar el tema con la forma, es responder al desarrollo de manera performativa como lo dice Weinberg. “El ensayista despliega, como en una puesta teatral, su propia capacidad de lectura e interpretación...” (Weinberg: 2004, p. 78) y en esta teatralidad se despliegan tácticas que responden a la atracción del otro para entablar un diálogo entre el ensayista y el ensayo.

¹⁰ Ivanovici cita en su trabajo sobre “La intertextualidad amorosa” en Tópicos del Seminario, 14 (2005) a Spariosu quien propone pensar la influencia no en su aspecto de confrontación como lo hace Bloom, sino como un acercamiento lúdico y erótico. De esta manera Ivanovici recoge el legado textual, vinculando los roles entre seductor y seducido.

Ante esta problemática el presente estudio tiene como objetivo principal, analizar y explicar la forma y los recursos retóricos utilizados en el ensayo con la intención de dar cuenta de la estrategia utilizada en el discurso.

El ensayo de Paz responde a la crítica poética¹¹, como tal presenta un problema caracterizado a partir de un movimiento tensivo entre el discurso argumentativo proveniente del intelecto y el discurso pasional¹². *La llama doble*, hace énfasis desde el principio de la importancia que tienen los sentidos en el discurso y la percepción, mediados por el lenguaje poético.

El capítulo cuatro comprende el marco teórico que pretende dar cuenta de dicha tensión desde la estrategia que Jean Baudrillard (1999) y Ma. Isabel Filinich (2004) identifican como parte del discurso de la seducción. Siguiendo su línea semiótica el análisis será realizado, siguiendo esta metodología porque ofrece conceptos claves que servirán para mostrar cual es la estrategia del ensayo y cómo funciona la dimensión afectiva que repercuten en las tácticas utilizadas en el discurso que apunta hacia la seducción. Por lo tanto tendremos que abundar en la relación entre el enunciador y el enunciatario.

Ambas propuestas teóricas mantienen puntos de coincidencia; sin embargo, como es de esperar, cada uno utiliza una terminología diferente. Entre los conceptos que se encontrará: el *artificio-palabra*, la *puesta en escena: teatralidad-representación*, el *misterio-imagen*, la *promesa*, la *relación con el otro y la tensividad*. Con ellos se explicará la forma en la que se teje el ensayo de *La llama doble* como el espacio de la seducción.

¹¹ Crítica poética: La crítica poética a la que nos referimos, más allá de concepciones puramente esencialistas, recibe diversas calificaciones además de ensayo y/o crítica, así se califica de literatura no ficcional, escritura personal, autografía o biografía intelectual. Tales escrituras nos revelan las preocupaciones existenciales y formativas de los escritores cuando experimentan la ambigüedad del sentido no sólo a partir de la palabra, sobre todo cuando entran en relación con otros lenguajes artísticos.

¹² Fabbri (2004) define la pasión desde el punto de vista de quién es impresionado y transformado con respecto a una acción. Las pasiones tienen un tiempo y por ende, un ritmo. Por lo tanto, el ritmo y el tiempo constituyen la dimensión pasional que existe gracias al componente estésico y al cuerpo.

Finalmente en el capítulo 5 se explica por medio de los conceptos trabajados en el marco teórico y se analiza el juego bidireccional de la seducción que conlleva una *puesta en escena* en la que aparecen como actores la propuesta crítico poética, la experiencia personal o subjetividad del ensayista, así como el acto de reflexionar y escribir al mismo tiempo, que a su vez provoca la reflexión de quien lo lee. De tal manera que será también un punto en el que la relación entre sujeto y objeto se tense intercambiando los roles y provocando el juego de la seducción.

Los elementos que se han sólo mencionado son el *íncipit* de lo que la presente investigación pretende sustentar sobre la seducción en el ensayo en cuestión y que son las que el amable lector encontrará en las páginas siguientes de este trabajo.

I.- Descripción del problema

La llama doble, amor y erotismo, es un ensayo que abarca una amplia gama de reflexiones sobre el *amor* y el *erotismo* y al mismo tiempo es ostentoso¹³ en las estrategias¹⁴ discursivas¹⁵ que son utilizadas para su construcción. Así, la elección del *corpus* fue producto de la observación de ciertas marcas en el discurso que denotan una seducción temática y literaria, que se conjugan en el ensayo como discurso epidíctico¹⁶.

¹³ Ostentoso: Para Roland Barthes, como para otros, el lenguaje literario cuando lo es, debe ser ostentoso.

¹⁴ Arte, traza para dirigir un asunto. Diccionario de la Real Academia.

¹⁵ Que atañe al discurso metafórico y entimemático según la clasificación de Barthes en, Beristáin, Elena. *Diccionario de Retórica y Poética*. Ed. Porrúa. México, 2003. Sin embargo, es preciso conjuntar estos dos conceptos, de tal manera que según el diccionario de Semiótica de Greimas la *estrategia discursiva* es: “por la cual el sujeto de la enunciación procede a la discursivización de las estructuras narrativas.” Aquí será utilizada como la manera particular a partir de la cual se configura el discurso ensayístico de Octavio Paz.

¹⁶ Pertenece al género *demonstrativo* y es dirigido a un público espectador, que no tiene capacidad de influir en los hechos, solo de asentir o disentir sobre la manera, convicción, arte y elegancia que tiene el orador de presentarlos. Su razonamiento es inductivo y se desarrolla a base de comparaciones amplificatorias. (Beristáin: 2003, p. 427) Hablaremos de un discurso “epidíctico” y pasional, al decir de Terrassa¹⁶ cuando confirma que el ensayo es retórica, y que incluso significa su propia retórica, porque se remite a sí mismo e instala su propia poética. (Weinberg: 2001, p. 16)

Es evidente que algunas de las tácticas que utiliza Paz en *La llama doble* sea posible rastrearlas en otros ensayos previos como una constante estilística. Ello sin ser meramente una fórmula prefigurada que tenga que sea usada en todos y cada uno de sus escritos. Algunas son recurrentes y han sido destacadas por otros críticos e investigaciones, cómo la poesía: la metáfora, la polaridad, entre otras. Sin embargo, no siempre se ha explicado cómo es que ellas provocan una atracción o una seducción hacia el ensayo en cuestión donde el poeta despliega una manera particular de utilizar el lenguaje, es decir, desde un acercamiento al modo de percepción que el ensayista tiene de la palabra con la cual inserta su propia propuesta crítico teórica. El ensayista resalta la importante relación entre pensamiento y palabra (el abstraer y el decir), como si éstos fueran los actores que aparecen en escena.

A partir de la apreciación retórica se despliegan *grosso modo* dos polos: uno sintagmático que tiene que ver con las partes del discurso la *dispositio* y el polo paradigmático que atañe a las figuras retóricas: a la *elocutio* y ambas son un detonante de la estrategia de la seducción.

El ensayo de *La llama doble* se propone como “seductor” porque mantiene una tensión entre el discurso argumentativo y el poético, como una nueva forma de hacer ensayo distante de aquella forma tradicional del ensayo de Montaigne: cuya base estaba sustentada principalmente en la argumentación y la reflexión. Ensayistas latinoamericanos anteriores a Paz como Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, fueron precursores en utilizar el ensayo como una forma híbrida, en la que confluyen el distintos discursos, al decir de José Luis Gómez Martínez en *El nuevo ensayo del siglo XX*. El poeta-ensayista, como todo literato, se mueve en la tradición y en la ruptura, porque su ensayo tiene características que aparecen no obstante en Montaigne, como en los últimos ensayistas de su tiempo, a la vez que agrega su toque personal.

La hibridación de los discursos “explota” la palabra *amor* en diversas connotaciones; combinando lo ensayístico y lo poético y se factura un sentimiento que apela a la subjetividad del ensayista que también hace eco de una tradición en

el imaginario de la humanidad. Grijelmo (2001) en su libro *La seducción de las palabras* afirma que la palabra amor contiene una longevidad y una resonancia que seduce por sus ecos. Y en este ensayo paciano se explora la dimensión afectiva en la historiografía, creando un espacio “aparte” entre enunciador y enunciatario, con la promesa de explorar ese secreto que se encuentra en la palabra amor, en un intercambio retórico-argumentativo y dialéctico¹⁷. El análisis del ensayo ha dado la pauta para observar que dentro de él se puede encontrar un movimiento bidireccional entre las estrategias que se ajustan a los procedimientos poéticos y los argumentativos, la dimensión pasional y la dimensión cognoscitiva no aliena.

La seducción se encuentra representada a través de las metáforas, que pueden ser parte de la estrategia tensiva¹⁸, el misterio o la promesa, es por eso que la metáfora en el ensayo es una metáfora hecha a la medida. La metáfora es también uno de los guiños, la señal o señuelo, que lanza el ensayo para anclar dichas estrategias en el discurso. Por medio de las imágenes provocadas en la incursión del lenguaje poético, se tensionan las palabras que pueden ser opuestas. La polivalencia o polaridad es otro de los recursos en el ensayo que van marcando la lógica interna del mismo, y esto lo subrayo porque Paz recrea una lógica que admite dos polos que se atraen o se rechazan imprimiéndole un movimiento continuo. La incursión de la metáfora y el ejercicio cuasi-poético, como lo llama Weinberg, en el ensayo, hacen de él una hibridación en la que se implican diferentes discursos y la capacidad de éste para enlazar diversos mundos. Por eso, Alfonso Reyes lo llamó “el centauro de los géneros”. Paz por su parte al igual que Reyes, mantiene un interés por conciliar lo clásico-universal y el presente.

Una de mis hipótesis en esta investigación es que Paz construye su argumentación siguiendo una lógica dialéctica al utilizar la metáfora como un sistema

¹⁷ Dialéctica como el eslabonamiento de los argumentos para el desarrollo fonológico del discurso, por un lado, y por otro, el concepto se retoma de la tradición hegeliana como el proceso de transformación en el que dos opuestos, tesis y antítesis, se resuelven en una forma superior o síntesis.

¹⁸ Para Filinich la tensión es el lugar dialéctico entre lo visible y lo oculto, es decir, entre el secreto y la visibilidad. La explicación de este concepto será ampliada en el marco teórico ya que constituye un concepto importante en el análisis del ensayo.

que comprende tres momentos: el de la tesis (ensayo), antítesis (poesía) y síntesis (crítica poética)

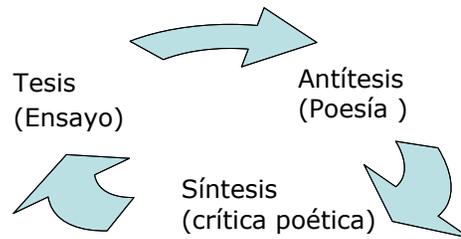


FIGURA 1. Diagrama de movimiento dialéctico

Esta puesta en movimiento, nos propone una tensión oscilante: entre lo privado y lo público, la soledad y la comunión, el instante poético y la poética histórica, así como un constante vaivén entre la creación y la crítica, la poesía y la prosa. Este mismo movimiento se refleja en el uso que Paz hace del ensayo, es decir, como una forma de escritura provisoria, que no busca respuestas últimas, pero sí un medio para manifestar preguntas sobre posibilidades de la escritura y de la vida misma. Más de una vez en el ensayo las respuestas a esas preguntas son también conjeturales y análogas y buscan la exploración y la verosimilitud, más que la certezas. El ensayo es el medio perfecto para reflexionar desde la subjetividad del ensayista y la de los *otros*, que son los textos de la tradición de Occidente y de Oriente. Eros está dentro de su ensayística como una fuerza que atrae a la escritura y a las posibilidades de *ser* en el *otro*, dando paso a la alteridad y a la belleza (estética).

El discurso ensayístico en esta obra parece fragmentarse en dos bloques: en el primero intervienen las tácticas poéticas que impactan a nivel de la *dimensión afectiva* y, el segundo de ellos muestra una relativa autonomía de las secuencias pasionales buscando tensionar el discurso por medio de los simulacros argumentativos y proposiciones dialécticas dirigidas a la *dimensión cognoscitiva*, a través de la puesta en escena de otros discursos como el mítico. La aparente combinación entre ambas dimensiones, da como resultado un acercamiento a la seducción y no a la persuasión.

Por ello, el *erotismo* es una propuesta inicial para llegar a un sentimiento mucho más profundo que es el *amor* a una persona o como en este caso al lenguaje como una forma de comunicación. Paz habla del *amor* y el *erotismo*, “siendo”, es decir, de manera performativa, no sólo desde su experiencia de lecturas, sino también, aplicando estos dos conceptos a su ensayar, la palabra es cuerpo erotizado, palabra que moldea amorosamente. En la estructura de este ensayo no es azaroso que la definición del *erotismo* y la palabra sean los primeros en aparecer. En términos del mismo Paz, se intenta llegar al *otro* por medio de las sensaciones del cuerpo y del alma, para después llegar al espíritu (amor) y este es un proceso que físicamente lo experimentamos mientras avanzamos en el texto (como tejido o telar) que se va elaborando poco a poco. De esta manera nuevamente encontramos un artificio puesto en escena, porque por medio de la imaginación poética y el deseo se erotiza el lenguaje, seduciendo los sentidos y el intelecto.

La Llama doble propone un diálogo constante entre las ideas en el tiempo y en diferentes lugares, esta forma de exposición invita al lector a dejar de ser un mero espectador para involucrar sus afecciones y sus propias ideas en un movimiento e intercambio con las del ensayista al expandir la tensión en el discurso amoroso, donde la pregunta se mantiene siempre abierta y en constante movimiento por ambas partes.

La propuesta ensayística es una espiral de imágenes y conceptos que se contraponen de manera tensiva y en forma de una espiral ascendente, puesto que nace de dos conceptos, conforme avanza la escritura, van girando hasta volverse dos remolinos en sentido contrario, pero que se tocan constantemente y tienen un mismo destino. Su movimiento es centrípeto y constante entre el ir y venir entre el pensamiento y la reflexión, el ensayo y la poesía. El ensayo abre la posibilidad de entretejer de forma híbrida una escritura siempre creativa, propositiva y escenográfica.

En este texto se mantiene el intento por lograr hacer que el pensamiento y el ensayar, se vuelvan estéticos y literarios. La escritura que Paz ofrece es seductora por la utilización que hace de la poesía en prosa, de la que se sirve para encantar

los sentidos y crear imágenes, que de manera conjunta con sus juicios, mueven la mente del lector y lo mantienen no sólo en la lectura de un texto, sino en la búsqueda de otros textos.

Con los procedimientos que han sido descritos a *grosso modo* en los párrafos anteriores es posible afirmar que Paz vincula una nueva forma discursiva de hacer ensayo uniendo intelectualidad y sentimiento¹⁹ que provocan la esthesis y las estrategias de la seducción que confluyen un deslumbramiento. Por lo tanto en la presente investigación, propongo realizar un análisis y explicación de cómo funcionan las estrategias discursivas utilizadas en el ensayo.

Para llevar a cabo el análisis a la manera de ensayar y la crítica, se ha seleccionado un marco conceptual que proviene de la antropóloga argentina Liliana Weinberg²⁰ ensayista y crítica literaria. En el ensayo en cuestión es posible señalar ciertas características señaladas por Weinberg en su *nueva teoría del ensayo*, por ejemplo, lo que ella llama *la poética del pensar*, el carácter *dialógico* y la *libertad expositiva* en el discurso. Estos elementos aparecen dentro de las estrategias que Paz utiliza en el ensayo que *polemizan* el tema por medio de su propia visión sobre lo que está exponiendo, desde una dimensión valorativa o interpretativa que se propone inacabada. En ella conjunta una visión del *amor* y el *erotismo* a partir del mito y sus interpretaciones en la filosofía, y la literatura de Occidente y Oriente. Es por esto que el planteamiento reinterpretativo del mito del *amor* es utilizado como un detonador ensayístico que se convierte en una estrategia discursiva que abre el camino de la seducción, en la pretensión de esclarecer el concepto. *La llama doble* constituye “una representación de representaciones, así como una interpretación de

¹⁹ El mismo Paz como ensayista y como crítico, considera los sentidos como servidores de la imaginación. *La llama doble*, p. 9

²⁰ Weinberg realizó su doctorado en El Colegio de México en 1991 cuya principal línea de investigación es el ensayo latinoamericano de los siglos XIX y XX. Ella se ha encargado de investigar sobre la crítica y los ensayistas latinoamericanos y también realiza crítica y teoría del ensayo. Ha realizado trabajos sobre las ideas estéticas de Alfonso Reyes, Ángel Rama y Henríquez Ureña, entre otros. Menciono sólo estos porque son considerados un eje o parte aguas para el ensayo en Latinoamérica, a partir de sus ensayos sobre estos tres bastiones del ensayo latinoamericano, ha realizado su propuesta sobre una nueva tendencia en el ensayo, en la que se inscribe la ensayística de Paz.

las interpretaciones” (Weinberg: 2001, p. 21) en torno al amor y al erotismo. De este modo, la seducción del lenguaje parte en el ensayo de una previa seducción del ensayista tanto por las ideas que previamente han aparecido a lo largo de la historia, como por las palabras en su tropologización²¹ del lenguaje. Así, cada palabra, metáfora o polaridad, pone en juego una comunicación entre lo que se dice y la imaginación, pero también entre lo que se ha dicho y la argumentación que él propone, de tal forma que el ensayo de *La llama doble* es “una lectura que se escribe”²² Sus lecturas se ponen en movimiento no sólo reflexivo, sino a la vez crítico que permite tensionar, la trama²³ entre las estrategias retóricas y argumentativas que van conformando la significación del ensayo.

Otros estudios como el de Dante Salgado simplemente amplían los referentes de los el ensayista que se sirve para desarrollar el ensayo. Porque, así como Paz se propone reflexionar sobre esta cuestión del amor, es posible encontrar dos obras más en las que el tema y el trabajo reflexivo son similares, sin embargo, distan mucho de ser iguales. Me refiero, al ensayo de Ortega y Gasset, llamado Estudios sobre el amor, de 1941 y al libro de Amor en Occidente de Denis de Rougemont, cuya primera edición es de 1974. Cada uno de ellos tiene una estructura textual diferente. Rougemont, sí aparece citado en el ensayo de Paz con una cierta crítica por su visión únicamente occidental. Las obras de Gasset y Rougemont, aun cuando versen sobre el mismo tema tienen características diferentes. Sin embargo, Rougemont y Paz coinciden en el recorrido historiográfico sobre el tema, aunque cada autor le imprime su propio estilo y forma.

Al margen de estas consideraciones analizar *La llama doble, amor y erotismo*, en términos de las estrategias, nos permite acercarnos al texto desde un nuevo punto de vista cercano a la semiótica, la semántica estructuralista y posestructuralista que se ofrece pertinente para hacer un enlace teórico en la

²¹ El tropo como una figura que altera el *significado* de las expresiones y que afecta al *nivel* semántico. Berinstáin Elena. 2003. *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Ed. Porrúa. p. 495

²² Martínez, Hebert: 1995. *La crítica literaria como conversación*. Revista Confluencia N° 15, Colorado,

²³ En el sentido de tejido que se va imbricando.

explicación en cuanto al sistema de comunicación que se establece en el ensayo. Será oportuno porque la explicación sobre la teoría de la seducción parte desde la semiótica greimasiana a Baudrillard, Filinch y Grijelmo, que serán considerados como los teóricos centrales para llevar a cabo el análisis, puesto que hablan explícitamente en cada caso, de qué es y de cómo funciona la seducción. Estas teorías permitirán y facilitarán dar cuenta de la estructura y las estrategias que rigen el ensayo de *La llama doble*.

Paz se sirve de la lingüística y la poesía para definir desde el principio del ensayo, qué se debe entender por lenguaje, comunicación, poesía, metáfora que a su vez se conciben y se formulan tomando en cuenta el plano de los sentidos. Acercarse al plano de la percepción implica, tal vez, considerar la fenomenología aunque ésta por sí sola conlleva a considerar varias vertientes que no se manejarán en esta investigación, sino solamente desde lo que a la semiótica importa. Será a través de *La seducción de la trama* que propone María Isabel Filinch que se abordará el mundo de los sentidos que Paz considera como una fuente importante para el conocimiento, la escritura del ensayo y para su propuesta teórica. Es preciso señalar que Filinich, retoma conceptos de la semiótica de Greimas²⁴.

La obra se presta para demostrar la sagacidad con la que Paz trabajó el ensayo, pero sobre todo para que el texto nos responda ciertas preguntas sobre la seducción del lenguaje, por medio de los artilugios que atraen hacia el ensayo.

²⁴ Greimas, A.J. et. All. 2002. *Semiótica de las pasiones de los estados de las cosas a los estados de ánimo*. México, Ed. Siglo XXI.

II.- Corpus

2.1.- *La Llama Doble, Amor y Erotismo*

Octavio Paz sigue en *La Llama doble, Amor y erotismo*, toda una tradición en la historia del amor en Occidente y en Oriente²⁵ El ensayo propone una especie de viaje, de recorrido histórico y literario de los temas principales en otras latitudes. El discurso vislumbra disertaciones entorno a un tema que ha sido la pasión central de los hombres y mujeres a lo largo de la historia. Dicho interés se ha visto reflejado en la literatura y en la filosofía puntos de los que se parte para realizar su propuesta.

El ensayo está dividido en nueve subtemas o capítulos. Cada uno de ellos constituyen a la vez en “mini” ensayos reunidos en un ensayo global que comprende la obra citada. Los capítulos están conformados por fragmentos ya sea con tintes poéticos o con referentes a distintos ámbitos como la filosofía, la literatura o la ciencia que generan una sensación de completud.

En el prólogo o *Liminar* Paz pregunta “¿Cuándo se comienza a escribir un libro? Y ¿Cuánto tiempo se tarda en escribirlo?” (Paz: 1993, p. 5). En esta primera parte explica su deseo e intención por escribir este libro desde mucho tiempo atrás y las circunstancias que lo hicieron postergarlo y finalmente lo que lo llevo a su escritura. Al final de esta brevísima introducción justifica el título y se apoya en el Diccionario de autoridades para definir *llama*, “la parte más sutil del fuego, que se eleva y levanta a lo alto en figura piramidal” (*Ibidem*: p. 7). Dicha palabra le sirve para explicar la relación entre amor y erotismo, como parte de ese mismo fuego. Para este ensayo, Paz retoma las ideas principales del poema escrito unos años antes, *Carta de creencia*, en el que expresa sus convicciones sobre el tema de este libro.

En el primer aparatado titulado “Los reinos de Pan” expone la importancia que tiene para él la realidad sensible. Gracias al testimonio de los sentidos; las

²⁵ Sus acercamientos a Oriente desde textos y tradiciones de la India y un texto de China.

imágenes se vuelven palpables, visibles y audibles. Es por medio de la palabra y de la poesía que se crean dichas imágenes. Paz propone un acercamiento directo a los sentidos y un paralelo entre la poesía y el erotismo. La sexualidad se transfigura en lo erótico y se convierte en metáfora por medio de la imaginación literaria. Por lo tanto, la imaginación juega un papel muy importante, pues es ella el vínculo entre la poesía y el erotismo, pero además de ella nace: "Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito y al lenguaje en ritmo y metáfora" (*Ibídem*: p. 10) Gracias a ella se logran construir las imágenes que llegan a los sentidos.

Lo que justifica el nombre de este apartado es precisamente la relación que hay en el dios Pan con la creación y la destrucción, germen del erotismo, de los contrarios en el amor y en la erótica: represión y licencia, sublimación y perversión. Pero el erotismo es también sed de otredad, ni en los casos del misticismo se anula ese deseo por lo otro aunque sea sublimado y encaminado a un ente incorpóreo, pero que por medio de la imaginación y otros procesos, se vuelve sensible y para demostrarlo, Paz hace un recorrido por diferentes visiones y un ejercicio de la memoria por el erotismo en la literatura. Explica su concepción del erotismo en el que la función reproductiva queda subyugada, así como en la poesía la comunicación no aspira a decir, sino a ser, poniendo entre paréntesis la comunicación y dice que "el erotismo es una poética corporal y la poesía, una erótica verbal" (*Ibídem*: p. 10.)

En el segundo capítulo *Eros y Psiquis* describe el *amor* sobre todo desde los textos de Apuleyo, Platón, Rougemont, Goethe, Joyce, Hegel y Marx. Paz afirma que es inseparable de la poesía y que no es casual que Platón, quien fue el primer filósofo del *amor*, haya sido también un poeta. Explica con Rougemont el amor cortés y dice que era una ficción poética, "una regla de conducta y una idealización de la realidad social". Sostiene que los trovadores eran poetas de profesión y sus cantos expresaban no tanto una experiencia personal vivida como una doctrina ética y estética.

Muestra su explicación con el despliegue de personajes de ficción y escritores, como Tristán e Isolda, Dante y Beatriz, Petrarca y Laura (que era

antepasada del marqués de Sade), Donne, Quevedo, Lope de Vega, Julieta, Ofelia, Marco Antonio, Otelo, Balzac "y su galería de enamoradas y enamorados" como la duquesa de Langeais. Enlaza también el otro extremo, a Oriente, donde el *amor* y el *erotismo* han sido concebidos de manera distinta, ligada a la religión. Si el amor en Occidente es libertad, en Oriente está ligado al Karma.

La búsqueda por el concepto de *amor* avanza en el tiempo hasta llegar a Shakespeare y Stendhal. El último habla del amor-pasión; el que tiene exclusivamente un componente sensual y en el cual el aspecto físico es primordial. Stendhal incluso mencionará que el encuentro erótico será la máxima prueba de amor verdadero. Su teoría de la cristalización no es otra cosa que el trabajo creador de la imaginación. De esta manera Paz vincula a varios poetas que hablan del amor místico y profano en un recorrido que abarca desde San Juan de la Cruz hasta Proust, actualizando las figuras e imágenes que ellos mismos formularon y que Paz vuelve a poner en movimiento y a su servicio.

Más adelante Paz sitúa a Sade frente a Freud y afirma la superioridad de este último por haber sabido unir su experiencia de médico con su imaginación poética. Al hablar de Sade recurre a la tradición y la "filosofía" del libertinaje como otra manera de entender el mundo, incursionando en el terreno erótico y sostiene que "Su originalidad consiste en haber pensado el erotismo como una realidad total, cósmica, es decir, como la realidad." (*Ibídem*: p. 27) Según Paz, Sade revoluciona la estructura del lenguaje, lo que vincula el erotismo y la escritura con la imaginación. De la filosofía del libertinaje, surgieron elementos para la vanguardia que encabezó Breton, como una actitud.

También se muestra el camino de la comprensión del erotismo por medio de las ciencias biológicas tamizado por del trabajo de los poetas.

Entre el capítulo ya mencionado y el de Prehistoria del amor mantiene el recorrido que salta de la filosofía a la literatura. Después de mostrar este panorama en el cuarto apartado correspondiente a *La dama y la santa*, Paz considera que la forma de vivir el amor dio un vuelco ante el ansia de libertad femenina, por una parte

y por otra, tras concebir el amor como una unión voluntaria que se transforma en una servidumbre en libertad. La dama se sitúa como el ama y señora de su amador. A partir de esta idea vemos el nacimiento de la iniciación amorosa como (*essa*) exacerbando el erotismo. La lírica provenzal también muestra influencias múltiples tanto en la literatura como en la concepción del amor platónico y de las formas literarias arábigo-andaluzas: del zéjel y la jarcha. El seguimiento que hace del amor denuncia que la mujer perdió ciertos privilegios con el catolicismo, pues el papel de la mujer era su casa, los hijos, por tanto la libertad erótica sería vista como pecado. La influencia del catarismo en donde la aparición femenina se da como plano principal dentro de la sociedad masculina, es la piedra angular del movimiento del amor en los s. XII y XIII. “La mujer adopta el aspecto de una diosa salvadora” (*Ibídem*: p. 56)

En este apartado también se hace un breve repaso por la literatura sobre el <amor cortés> que los poetas llamaron arte del *fin’amor* se entiende como amor purificado, refinado, una técnica de la seducción, pues esta idea del amor no tenía como fin ni el mero placer carnal, ni la reproducción. “Era una ascética y una estética” (*Ibídem*: p. 76) El deseo es canto que busca traducir la paradoja que encierra el amor: un deseo gozoso pero regularmente insatisfecho. Así, el amor y la poesía van a quedar ligados *ad perpetuam*.

Después de este recorrido histórico, se instala en la literatura moderna y de ella resalta la actitud crítica que él mismo asume, no sólo hacia ella misma, sino también hacia los conceptos en los que se mueve y aquí son tratados. Así el *amor* del hombre aparece inescapable ante la sujeción del tiempo y la finitud. Paz reconoce cinco elementos que son constitutivos. El primero es el afán de exclusividad, o la condición que permite el establecimiento de la relación. El segundo se refiere al obstáculo y la transgresión como fuerzas antagónicas del tejido social y sensual, es un desafío pues si se ama se pueden vencer los obstáculos. Paz señala que en la relación amorosa siempre hay obstáculos. El tercer aspecto se inserta en el dominio y la sumisión, otro par de opuestos que implica la voluntariedad de la entrega y al mismo tiempo la posesión del otro. “La exclusividad requiere la

reciprocidad, el acuerdo del otro, su voluntad. Así pues el amor único colinda con otro de los elementos constitutivos: la libertad.” (*Ibídem*: p. 117) El cuarto aspecto, habla de la fatalidad y libertad; la primera como un sello trágico de la segunda y por último encontramos la unión inseparable entre el cuerpo y el alma y la deshumanización de las relaciones a costa de la modernidad, como envilecimiento de nuestra civilización. Estos cinco rasgos distintivos, dice Paz, pueden reducirse a tres: la exclusividad, que es el amor a una sola persona; la atracción, que es la fatalidad libremente asumida; la persona, que es alma y cuerpo.

En seguida del repaso de la literatura occidental en el quinto capítulo *Un sistema solar* Paz concluye “... lo verdaderamente asombroso es la continuidad de nuestra idea del amor, no sus cambios y variaciones.” (*Ibídem*, p. 103) Este apartado tiene un eco filosófico y ético en el que explora más a profundidad la idea de los contrarios que se asienta en aquellos que no pueden separarse, al igual que los planetas, pues giran en torno a un único sol, que es doble en la pareja pero en el amor todo es dos y tiende a ser uno.

En el sexto apartado *Lucero del Alba* toca la literatura del siglo XX, la modernidad y el mercantilismo sobre el cuerpo en la sociedad Occidental. El argumento en este capítulo se refiere a que la noción de persona instaaura una nueva contradicción: por un lado, se le hace presa del consumo de las imágenes como la pornografía y por el otro, se le intenta reprimir. Paz expone que la conciencia histórica nació en occidente al igual que la invención de la crítica de los *otros* y de nosotros mismos, no parece funcionar siempre, puesto que ahora somos presa de un laxismo y en la manera de concebirnos como personas y en la cristalización de la literatura y dice:

No soy pesimista ni nostálgico. El período que ahora vivimos no ha sido estéril, aunque la producción artística ha sido dañada gravemente por las plagas del mercantilismo, el lucro y la publicidad. (*Ibídem*: p. 150)

Hace referencia también a la escasa o nula aparición hasta su momento de movimientos en la estética o en la poesía, el último que él propone es el surrealismo, los demás han sido *revivals*. Además de que en las últimas producciones a las que

Paz hace mención, están decantadas por la fascinación de Lucifer y se pregunta si es comienzo o caída, luz o sombra, varios son los poetas y literatos que son atraídos por la literatura luciferina.

Por su parte en el pre-romanticismo destaca: el intimismo, la melancolía, la tristeza, la agitación, el sueño. Esto conforma el escenario de los románticos que en la segunda mitad del siglo XVIII se les denominará romántico como imaginativo. Cita a Bretón diciendo que hay enseñanza en el acto de soñar pues es un acto de libertad y al despertar, descubrir un nuevo orden en las cosas pues “el asombro restituye al mundo su maravillosa apariencia mágica” Sostiene que el surrealismo se presenta como una actitud del espíritu humano, que busca dentro del hombre mismo las respuestas a las preguntas capitales de la vida y que recupera la fuerza de dos agentes importantes: imaginación y deseo. La imaginación va estrechamente ligada a la condición de libertad, informa sobre lo que puede ser, atenuando la prohibición. Menciona que los estudios de Freud arrojaron a manos de Bretón el sueño que se convirtió en el espacio valioso en donde se subvertía la realidad; el estado onírico ofrecía un lado desconocido pero activo del hombre. Obtener un lenguaje que partiera de la libre asociación, era un camino sin obstáculos para la imaginación. El amor surrealista es un regreso a las cosas simples de la Edad de Oro y también, la oportunidad de vencer, por amor, las contrariedades y las contradicciones inherentes al destino terrenal. La mujer vuelve a retomar con el surrealismo la posición de ser la puerta al amor y a la poesía.

En el penúltimo capítulo *La plaza y la alcoba*, propone una escisión entre lo público y lo privado. Después de la Segunda Guerra Mundial, la moral erótica se dio de manera más libre, como resultado de un ímpetu juvenil que cuestionó los fundamentos del *establishment* y de esta manera el sexo se convierte en materia de discusión política. También se vuelve parte de un liberalismo no sólo moral, sino también económico: que ha hecho del cuerpo un negocio, pues se transformó en mercancía. “Conformismo moral y estético, abyección espiritual” “Lo escandaloso no es que se trate de una práctica universal y admitida por todos sino que nadie se escandalice: nuestros resortes morales se han entumecido.” (*Ibídem*, p. 155)

Después de hacer este recorrido Paz se plantea algunas preguntas que entran en el orden ontológico, como aquellas sobre la noción de persona y su repercusión en diferentes ámbitos y niveles, reflexiona sobre distintos valores: la justicia, la convivencia social, por ejemplo. Se adentra en materia política porque para él la noción de *amor* atañe tanto a la relación pública como a la privada, reconoce una crisis que amenaza con disolverse en la promiscuidad que todo transforma en pasatiempo y servidumbre. Así que trata de encontrar una visión del hombre y la mujer que devuelva la conciencia por un lado, de la singularidad, así como la identidad de cada uno: como si se inventase otra vez lo humano.

Paz propone reconocer las bondades del pasado y del presente para conformar la persona, la sensibilidad del hombre y su concepción del amor. De dicha concepción depende la actuación de los individuos en lo privado y en lo social. Finalmente en los rodeos hacia una conclusión propone una revisión holística en la que intervenga no sólo la ciencia, sino también la filosofía y la poética en nuestra concepción de mundo y de seres humanos.

El diálogo entre la ciencia, la filosofía y la poesía podría ser el preludio también de la resurrección de la reconstrucción de la unidad de la cultura. El preludio también de la resurrección de la persona humana, que ha sido la piedra de fundación y el manantial de nuestra civilización. (*Ibidem*: p. 202)

Por último, Paz dice que el amor es una forma de comunicación y que el amor es también una respuesta por ser y estar hecho de tiempo, pues es a la vez conciencia de la muerte y la tentativa por hacer del instante una eternidad. La fusión en el instante es posible solo en el acto amoroso y en la cristalización de la imagen a través de la poesía. El tiempo, es medida isócrona, se vuelve discontinuo e inconmensurable. La poesía está enamorada del instante y quiere revivirlo en un poema; lo aparta de la sucesión y lo convierte en presente fijo. Para él todos los amores en algún momento son desdichados, porque están hechos de tiempo e involucran a entes temporales que saben que su destino final es la muerte. Sin embargo, la dicha que se puede lograr en el instante del amor, es una victoria contra el tiempo. El tiempo con el *otro* y consigo mismo, Paz lo expone en su escritura en

sus preguntas muy particulares que se exponen en este ensayo y que intentan responderse a partir de ese recorrido histórico sobre el amor.

III.- Antecedentes y justificación

3.1.- *El ensayo mexicano en el s. XX*

En este capítulo se expondrán algunas de las características del ensayo, recurriendo a la historia de este género desde sus inicios y su incursión en Hispanoamérica. El propósito es tratar de acercarnos a los antecedentes por los que Paz se ve influenciado desde sus antecesores y cómo él le da un giro al género a través de la confluencia entre la prosa y la poesía. Por ello, proponemos una visión en la que se acopien diferentes nociones a partir de los críticos y estudiosos que han destacado ya las características del ensayo.

Regresando un poco en el tiempo, desde el siglo XVI y hasta el XIX el ensayo se considerará como un “poner a prueba” o en “práctica” nuevas ideas, sobre distintos temas, así surgieron los primeros ensayos de Montaigne en 1580 en Europa. En Latinoamérica por el contrario el ensayo tuvo que esperar un poco más para hacer su aparición. Los cambios en el contexto, como las independencias en Hispanoamérica, dan la pauta para tomar una nueva actitud, para gobernar, para investigar, comprender y poner en práctica nuevas ideas abriendo la posibilidad de “ensayar”. Los ensayos tanto de Montaigne como de Humboldt dejaron una huella profunda en el desarrollo de este género en Hispanoamérica, como un nuevo procedimiento, una nueva actitud y modo de ver y de escribir aunque durante esta época también surgieron diferentes géneros breves como la proclama y la arenga. Brown (1968) “sostiene que el ensayo hispanoamericano es una forma de arte creativo que perfila la imagen de la América Hispana” (p. 13).

El ensayo en México tiene una reciente participación a diferencia de Europa en donde era más habitual y por supuesto mucho más antiguo. En el siglo XIX

empiezan a aparecer los ensayos de manera un poco más frecuente, pero no es hasta el s. XX que se desarrollará no sólo como una práctica de escritura, también se comienza con los estudios teóricos sobre el género.

A partir de los años 20 aparecen algunos estudios relacionados con el ensayo como el de *La crítica literaria y el ensayo en la literatura uruguaya*, 1930 de Juan Carlos Gómez Haedo o *Ensayistas contemporáneos 1900-1920*, 1938 de Félix Lizaso, entre otros. Para 1945 se publican *Del ensayo americano* de Medardo Vitier y *Antología del pensamiento en lengua española*, de José Gaos. Durante esos años, también se presentó un auge en la investigación historiográfica fortaleciendo la práctica ensayística. Su desarrollo fue principalmente desde la perspectiva ideológica, pues el espíritu de la época y la actitud de los contemporáneos como dice Kristeva, (1980) rechazaba todo discurso eclécticamente académico estancado, y afirma una inquietud móvil, transformativa y original.

La utilización de este género poco a poco se amplía a diferentes áreas como: escritos políticos, médicos, científicos, literarios, etc. Y su estructura discursiva, sigue las líneas tradicionales de la lógica y los silogismos, con lo que obtenía un tono casi sentencioso y autoritario, como menciona Alazraki (1982). Sin embargo estas características se modificaron en cuanto ciertos escritores como Borges, Cortazar y Paz comenzaron a trabajarlo. Cada uno de ellos le imprimió un toque particular, contagiándolo de aquello en lo que estos escritores eran maestros. Con estos toques particulares, géneros como el cuento, la novela, el poema y el propio ensayo, mezclaron sus características y ampliaron sus límites. Alfonso Reyes por ejemplo, utiliza en sus ensayos estrategias literarias, que van desde la intelección, la crítica, hasta la estética del propio ensayo. Por otro lado, durante esos años se presentó un auge en la investigación historiográfica que de alguna manera fortaleció la práctica ensayística.

Desde estos avatares el ensayo paciano retoma ciertos aspectos que se ven enriquecidos con su propia visión, aunque no deje de utilizar los modelos y las formas que fueron utilizadas desde los principios del ensayo.

3.2.- Paz y el ensayo

Octavio Paz poeta, ensayista, crítico y embajador mexicano representa un hito y un mito en la literatura mexicana entre los años 60 y 80 del siglo XX. Paz es un escritor intelectual que se sitúa en un momento histórico en el que el modernismo y las vanguardias proporcionaron un nuevo auge a la creación literaria y a la compleja red de planteamientos teóricos sobre las transformaciones del siglo XX como la fragmentación en que se manifiesta la cultura moderna y contemporánea, en los nuevos modos de dar cuenta de la sucesión temporal de la conciencia en las expresiones artísticas como lo dice Ricardo Ferrada A. 2004. A partir de ellas Paz se propuso elaborar una crítica de la literatura realizando una constante teorización, la cual aplicó posteriormente a sus obras: considerando la obra como un hecho centralizador en el cual se impone una inteligencia y una racionalidad ordenadora, por medio del lenguaje sobre un espacio de tiempo (historia) y sobre la literatura como un territorio.

Autor de numerosos poemas como *Piedra de Sol*, 1957 *Ladera Oeste*, 1969, *Árbol adentro*, 1987, entre muchos otros. La obra ensayística de Paz, tiene sus inicios en su participación en periódicos y revistas desde 1931, sin embargo su primer ensayo constituido como libro es *El laberinto de la soledad*, 1950, quizá uno de sus libros más leídos que como expresa Juan Marichal “ha alcanzado una difusión excepcional fuera de las fronteras de la lengua española” (Marichal: 1978, p. 99). Este primer ensayo es heredero de la labor que realiza el grupo Hiperión de filósofos mexicanos a finales de la década de los cuarenta, sobre la identidad y el ser mexicano o “la búsqueda de una filosofía mexicana auténtica” (Eufracio: 2003, p. 16). A él le sigue *El arco y la lira*, 1956. En estos dos ensayos Paz reflexiona acerca de la cultura y de lo que es la poesía, en México, desde diferentes visiones y autores. Su escritura ensayística continúa con *Las peras del olmo*, 1957, *Cuadrivio*, 1965, *Puertas al Campo*, 1966, *Corriente Alterna*, 1967, *Claude Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, 1967, *Marcel Duchamp o el castillo de la Pureza*, con su reedición ampliada *Apariencia desnuda*, 1973, *Conjunciones y Disyunciones*, 1969,

Postdata, continuación de "El Laberinto de la Soledad, 1969, *El signo y el Garabato*, 1973, *Los Hijos del Limo*, 1974, *La Búsqueda Del Comienzo* (Escritos Sobre El Surrealismo) 1974 *El Ogro Filantrópico*, 1979, *In-mediaciones*, 1979, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, 1982, *Tiempo Nublado*, 1983, *Sombras de Obras*, 1983, *Hombres en su Siglo*, 1984, *Pequeña Crónica de Grandes Días*, 1990, *La Otra Voz*, 1990, *Convergencias*, 1991, *Al Paso*, 1992. Después de la escritura de *La llama doble* escribe otros tres ensayos: *Itinerario*, 1994, *Vislumbres de la India*, 1995 y *Las hojas*, 1997. Su obra poética y ensayística ha logrado una proyección internacional que le ha sido reconocida por diversas instancias, las cuales van desde el Premio Miguel de Cervantes (Madrid, 1981), el Gran Premio Internacional de Poesía (Bruselas, 1963) hasta culminar en el Premio Nobel de Literatura (1990). Sus obras han implicado numerosas traducciones que confirman el interés que su obra ha despertado y lo sigue haciendo. Los estudios que se han dedicado a sus obras: (poesía, ensayo, crítica, etc.), su vida y sus influencias en generaciones posteriores, son abundantes, entre ellas se encuentran las de los críticos como Patricio Eufrazio, Enrico Mario Santí, Jorge Aguilar Mora, Margarita Murillo González, Héctor Jaimes, Jason Wilson, etc.

García Monsiváis (1995) afirma que el ensayo de Paz, ha sido atendido excepcionalmente por el estudio literario, pero de manera incipiente aún, se observa la confluencia entre la prosa y la poesía, con la que genera un nuevo espacio, en donde se revela lo que ha permanecido oculto, por medio de la reconciliación de los opuestos. A partir de esto, se "genera un complejo sistema de valores que en el acercamiento y equivalencia de términos contradictorios y opuestos, accede al fondo también contradictorio y complejo de la acción humana y sus necesidades cognoscitivas y vitales" (García: 1995, p. 26)

La fusión de los opuestos o contrarios, es una característica que se extiende no sólo a nivel conceptual, sino también es aplicado al propio ensayar, por ejemplo, la mezcla que hace entre prosa y poesía, crítica y creatividad en *La llama doble*, ensayo en el que acerca y relaciona aspectos distantes y a veces contradictorios. De esta manera envuelve su ensayar de una dialéctica. Fernando del Toro (1979) dice

que es como una reverberación en continua expansión y rotación alrededor de un núcleo, a decir de Eufrazio (2003) su lenguaje se acaracola porque parte de un punto central al que le va agregando argumentos pero que vuelve tocar los mismos puntos porque no son lineales, sino en forma de espiral de conceptos y de imágenes que se repiten sin ser las mismas. El ensayo le abre la posibilidad de entretejer una forma híbrida en su escritura de manera siempre creativa y propositiva. Sus ensayos están íntimamente ligados en el intento por resolver ambivalencias estéticas y políticas y conforman una poética histórica como se verá en la presentación del corpus de esta investigación.

La composición del ensayo de Paz entre la poesía y la prosa, le otorgan también un funcionamiento especial, en el que atiende diversas cuestiones, no sólo desde la discursiva racional, sino desde el universo de la poesía que no busca su referente en el exterior, sino dentro del mismo poema. La gran variedad de temas que Paz ha manejado en sus ensayos atañen a diferentes ámbitos, como la cultura, la ideología, la literatura y su quehacer como escritor, desde la psicología, la sociología, la historia o la política, etc. La estructura que le da a su ensayística nos recuerda aquellos primeros ensayos de los que se habló un par de párrafos arriba, en cuanto a que adquieren un tono sentencioso y autoritario que atrae mucho a la crítica y el escarnio de especialistas en cada una de las ramas que no están de acuerdo con sus afirmaciones, pues lo critican de ser impreciso y falaz. Sin embargo, esta crítica, no hace más que recalcar la importancia de Paz como ensayista de la cultura y la literatura, siempre preguntándose apasionadamente por ciertas interrogantes que lo acompañaron a lo largo de su producción literaria. Verani menciona que es por eso que se ha ganado el reconocimiento de, “Lúcido intérprete de la modernidad [en que] su pensamiento crítico abarca los más diversos campos de la actividad humana: arte, antropología, estética, filosofía, religión oriental, sociología, ideología, política” (Verani: 1983, p. 5).

El ensayo paciano trastoca la forma clásica regenerando una nueva manera de comprender el ensayo y la forma en la que Paz se acerca a la exploración de conceptos o preguntas, que se desarrollan a lo largo de su ensayística. Es por eso

que su ensayo es también provocador. La ruptura de los esquemas de otras épocas, le ofrece una perspectiva más abierta en la búsqueda y en la exploración de esos grandes temas que lo acompañaron a lo largo de su escritura, a través de los contrarios y su dialéctica. Su búsqueda es también la de “suprimir la dualidad entre sujeto y objeto que desgarrar al hombre moderno” (Paz: 1989, p. 58) y tratando de acceder a la otredad en la fusión del yo y el tú. Paz lo dice en *El arco y la lira*:

La experiencia del otro culmina en la experiencia de la Unidad. Los dos movimientos contrarios se implican. En el echarse hacia atrás ya late el salto hacia delante. El precipitarse en el otro se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla. Hemos dado el salto mortal. Nos hemos reconciliado con nosotros mismos. (Paz: 1995, p. 270).

Paz considera la poesía como un modo de traspasar los límites de los contrarios y una manera de comunicación con estos traspasando las meras pretensiones de expresión o estética formándose a la par. En el ensayo de *La llama doble*, por ejemplo, se propone como un proceso que tiene un primer momento de elaboración, la selección de las palabras, el lenguaje y la estructura, y, un segundo momento en el de entrar en contacto con la recepción, es decir, con un lector que reconfigura y dota de significación a ese primer momento, por medio de la seducción que imponen los mecanismos utilizados en la conformación de este ensayo. Dentro de este proceso se pueden notar dos tipos de operaciones, una mental y otra verbal, en la Paz recurre a técnicas poéticas para construir imágenes. En esta construcción se juega con el lenguaje y con los signos y su potencialidad de significación; apela a la afinidad y la oposición; la semejanza y la alteridad, o la ley de contraste y oposición complementaria, que se llevan a cabo en la mente como una manera de comprender y de expresarse, en un tiempo y un espacio especial.

García Monsiváis (1995) sostiene que la función poética participa en el ensayo paciano como un eslabón que enlaza lo separado, en un reencuentro de las polaridades y se realizan en sentido y conocimiento. Por lo que el ensayo de Paz es concebido como un proceso que se hace frente al lector; muestra su procedimiento, su confección, sus limitaciones y sus búsquedas. El carácter mismo del ensayo le permite realizar estas condiciones sin que se encuentre al final del texto un punto

final, sino que siempre queda la impresión de volver sobre los mismos pasos, para reformular las mismas preguntas y mantener las incógnitas siempre latiendo. García observa un acercamiento similar, en Roman Jakobson del orden espacial en la literatura mostrando que todos los estratos del discurso, desde el fonema y sus rasgos distintivos hasta las categorías gramaticales y los tropos, entran en una relación en que palabras refiriéndose a palabras o sonidos a sonidos, crean un espacio al nivel del sentido y que en su disposición pueden organizarse de maneras muy complejas: en simetrías, gradaciones, antítesis, paralelismos, etc. En esto la esencia de la técnica artística de la poesía se basa en reiteradas reversiones.

Los dos géneros en los que Octavio Paz es maestro, forman entre sí un texto y espléndido metatexto pasando de una forma a otra con la naturalidad del que las ha conquistado con las armas del tiempo y de la angustia. (Alazraki: 1982, p. 20)

La mayoría de los críticos anteriormente citados coinciden en que Octavio Paz tiene la característica de ser un pensador y un escritor multifacético, lo cual le ha valido investigaciones de muy diferentes índoles. Es decir, podemos encontrar trabajos que hablen sobre su poética; siendo una cantidad muy basta de investigaciones, también sobre su ideología, la cultura mexicana, la pintura, etc. Incluso en su quehacer como crítico: que analiza obras de siglos anteriores y que de ellas rescata ciertas formas literarias. “La herencia no es un sillón, sino una hacha para abrirse paso” (Paz: 1995, p. 45). La historia y la herencia de los antepasados, de la cultura, la literatura y la filosofía, fueron para Paz un bastión importante para toda su obra poética y ensayística.

Uno de los referentes de la teoría de los que él mismo se sirvió para realizar su trabajo crítico, se despliega de la llamada escuela estructuralista, a la cual se acercó porque dentro de la época se imponía como una manera de abordar no sólo la literatura, sino también la cultura. El ensayo de Paz sobre Levi Strauss es una prueba de ese acercamiento hacia dichas teorías que puso en práctica para dar cuenta de la función estructuradora del lenguaje, del mito, la literatura y la poesía, éstos conforman algunos de los aspectos, que Paz retomará en obras posteriores a su incursión en el estructuralismo, como en el *Arco y la lira* y ensayos a partir de los

años 60 y 70 y que aún en uno de sus últimos ensayos como en el que en esta investigación nos ocupamos, aparecen dejes de ese acercamiento.

A partir de este marco de referencia es posible entender la tradición de la ruptura de la que él habla y a la que le da cuerpo por medio de su obra y crítica literaria. En dicha tradición de la ruptura confluye herencia y experiencia, historia literaria y creación original. Sus lecturas se ven reflejadas en su propuesta crítica y ensayística²⁶ sobre la literatura y la poesía. Por mencionar sólo algunas, se encuentran los clásicos de los que heredó en gran parte la estructura discursiva, los mitos. De la literatura francesa e inglesa, retomó ciertas formas y tendencias o vanguardias. Está presente también la filosofía alemana que se manifiesta en preguntas filosóficas sobre el *ser* y la *otredad*, la *fenomenología*, el *marxismo*. Otra lectura muy importante que marcó gran parte de su obra, fue la de esa visión diferente que corresponde a Oriente. Eufasio, señala que Oriente aparece no sólo como rastro de su literatura, sino también de su cultura y formas de vida, que tanto impactaron a Paz. Sus viajes lo dotaron de una visión diferente de su propia cultura y de la literatura acercándolo a una dimensión en la que se fundían las diferencias. Todo esto desembocó en su escritura con figuras como la paradoja y la polaridad que le dan una característica especial a sus obras. A todo este marco de referencia no se le podría llamar solamente como la influencia que Paz recibió, porque como dice María Zambrano (2002) forman parte de su realidad, de una realidad común.

Enrique Pezzoni describe un “deslumbramiento” de Paz con las concepciones estructuralistas puesto que en ellas descubre su misma “noción sobre el universo como un sistema de transmutables, de correspondencias permanentes que están más allá del cambio y del mero accidente acumulados del devenir

²⁶ Dichas lecturas se verán reflejadas en los recursos argumentativos que utiliza en el ensayo en cuestión, tomando en cuenta como dice Brown (1968) que el ensayo es una pieza significativa de exposición que personaliza las experiencias familiares de un escritor.

histórico”²⁷ que lo insertan directamente en las preocupaciones de la literatura contemporánea.

Octavio Paz en su discurso de recepción del Nobel dijo quería ser “un poeta de mi tiempo y de mi siglo”. Un poco después esta obsesión se volvió idea fija: quise ser poeta moderno y comenzó mi búsqueda de la modernidad. Con respecto a esto Krause²⁸ afirma que Paz es un Montaigne mexicano y observa la inmersión de Paz en el concepto de la modernidad para explicar su temporalidad y sentido histórico; sin embargo, descubre que este concepto es multivalente. En esta búsqueda por la modernidad, se retrocede a los orígenes, afirmando la teoría de la continuidad: para que exista un presente y un futuro, debió haber un pasado. De ésta manera, la Historia se vuelve importante; él es un hombre porque existieron otros hombres, lo mismo con respecto al *ser*. De esta manera el poeta y ensayista conjuntó tradición y modernidad lo cual le ofreció un universo de posibilidades para su escritura.

Así el ensayo como género se convierte en Paz como en otros de sus contemporáneos, a la manera que Ángel Rama lo observa, mutación drástica de las letras hispanoamericanas que ofrece una nueva dinámica al ensayo, como nuevos caminos de exploración tanto en las ideas, como dentro del mismo género.

Ricardo Ferrada (2004) señala que la obra crítica y ensayística de Paz se desarrolló en una época muy importante para el discurso crítico latinoamericano. Con él se iniciaría un proyecto colectivo en el que se entrecruzan varios límites discursivos que propone una comunidad de lectores a los que pretende influir, esperando de ellos una respuesta. Por ejemplo, la generación de medio siglo, en la que dejó profundas secuelas casi en la mayoría de los escritores de esa generación Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, etc. El fundamento principal para hacer esta consideración, tiene que ver con los textos críticos cuyo contenido excede la mera

²⁷ Dichas lecturas se verán reflejadas en los recursos argumentativos que utiliza en el ensayo en cuestión, tomando en cuenta como dice Brown (1968) que el ensayo es una pieza significativa de exposición que personaliza las experiencias familiares de un escritor.

²⁸ www.ensayistas.org consultado el día 13 de junio del 2009.

enunciación y sostiene un marco propositivo en cuanto a la tradición crítica latinoamericana y sus alcances.

Sin embargo, también encontramos la contraparte dentro de la crítica en afirmaciones como la que propone Antonio Alatorre “Paz representa el prototipo del anti intelectual, más preocupado por su persona que por su pensamiento” (Eufracio: 2003) y en una entrevista²⁹ que se le realizó y que fue publicada un poco después de su fallecimiento menciona, que se debe tener cuidado cuando se lee a Paz puesto que acostumbra a hacer interpretaciones como en *Primero sueños* de Sor Juana, en el que sobreinterpreta y dice cosas que no están en el poema, empero, la aceptación de todo lo que dice, se recibe como si hubiera hablado el maestro: el oráculo. Los críticos que se sitúan en cada una de estas posiciones han demostrado tener razón en sus afirmaciones, pues la ensayística paciana tiene la cualidad de ser tan contundente y poética que deslumbra estéticamente, aun cuando sus afirmaciones no sean lógicamente válidas.

Una de las características del ensayo que Dante Salgado (2005) destaca, en general, se manifiesta precisamente en el carácter (verdadero o de veracidad), pues aunque no sea propiamente una exposición científica, tampoco puede ser pura ficción, si consideramos que se trata de ensayos. Por ejemplo, en el caso de Paz, él imprime un toque poético en sus ensayos, pero la poética se pone al servicio de la argumentación, ese toque, hace de su ensayística un placer en la lectura, porque se da cuenta de que:

El ensayista tiene que ser diverso, penetrante, agudo, novedoso, y dominar el arte difícil de los puntos suspensivos. No agota su tema, no compila ni sistematiza: explora. Si cede a la tentación de ser categórico [...] debe entonces introducir en lo que dice unas gotas de duda, una reserva. La prosa del ensayo fluye viva, nunca en línea recta, equidistante siempre de los dos extremos que sin cesar la acechan: el tratado y el aforismo. Dos formas de la congelación. (Paz: 1998, p. 98)

²⁹<http://www.vanguardia.com.mx/lafamafuenocivaparapazyruifoantonioalatorre-580451.html> consultado el día 25 de enero del 2011.

De este modo la ensayística de Paz y su crítica están siempre en movimiento, gracias a los puntos de contradicción que él va insertando en sus ensayos.

...el objetivo primordial, vital de Octavio Paz, estructurar un texto artístico en donde la palabra –rebelde y flexible como su creador se pliegue a su voluntad para que cumpla dentro de su obra una función estética. (Murrillo: 1987, p. 5)

De acuerdo a los estudios críticos que se han realizado en torno a la ensayística paciana, otra característica importante destaca el reconocimiento del “otro”, es decir la *otredad*, como una línea fundamental en su pensamiento. El poeta se busca y para llegar al encuentro tiene recurrir al *otro* o a los otros. Esta búsqueda le ofrece la ventaja dentro de sus ensayos de situarse desde un “yo” que se configura de manera no solamente particular, sino mucho más amplia, pues no soslaya la importancia de la tradición.

El poeta [y/o ensayista], el verdadero poeta, es impersonal. El verdadero poeta cuando cree que habla de sí mismo no está hablando de sí mismo, ni consigo mismo. Está hablando con una tradición mucho más antigua y con un destino personal, pero que es un destino que lo sobrepasa. (Paz: 1989, p. 90)

De esta forma se considera que la ensayística de Paz es actual, gracias a la capacidad de escribir en un presente que convoca todos los pasados, para proyectarse hacia el futuro. La preocupación por la *otredad* y la tradición sitúan al poeta-ensayista al mismo tiempo como un lector y eso hace posible que en sus ensayos la elección del lenguaje esté pensado para quién lo recibe. “El instante de la lectura es un ahora en el cual, como en un espejo, el diálogo entre el poeta y visitante imaginario se desdobra en el del lector con el poeta.” (Paz: 1972, p. 200) Salgado (2005) afirma que Paz escribe ensayo y la poesía termina ganándole en algunos momentos, al ensayista, con o sin su consentimiento. Paz, interroga, seduce, convoca, provoca, pero su lenguaje responde a su visión de poeta.

Así, el ensayo Paciano, desde el punto de vista de Savater, utiliza la inquietud y la zozobra personal del autor para tentar al lector. Combina en un mismo nivel la creación de imágenes y el ejercicio reflexivo del pensamiento.

Por otro lado, Patricio Eufrazio sostiene que el ensayo de Paz debe leerse como una deliberada interpretación de una realidad; realidad que sufre una metamorfosis al pasar por el tamiz del ensayista que, con su carga cultural y su personal manera de mirar el mundo, hará diferible esa realidad, a su manera. Paz, dice Eufrazio, utiliza el recurso de la creación de arquetipos, que provoca a su vez, la construcción de un ideal. Así sus ensayos son una interpretación narrativa de la historia, y una revelación poética de esos mismos hechos históricos. Héctor Jaimes en *Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo* dice que el ensayo de Paz está más cerca del individuo que de la sociedad; busca la libertad de pensamiento bajo cualquier contingencia; es una búsqueda constante del instante poético que es el instante mítico y del amor. Paz hace del lenguaje una filosofía, porque es la palabra lo que libera al hombre y lo hace distinto; incorpora al mito como la explicación más inalienable de las vicisitudes históricas, y sobre todo, devela la capacidad estética del hombre. Esto es un intento por crear una literatura universal a partir de la variedad de temas que aborda, así como la manera de tratarlos, pero sobre todo por la intención de hacer arte.

3.2.1.- Otros estudios sobre la *Llama doble* y la seducción

Una de las investigaciones más serias y extensas que se han realizado sobre *La llama doble* en el ámbito nacional y actual podemos mencionar la de Dante Arturo Salgado quien elaboró en 2005 su tesis para obtener el grado de doctor, en la UNAM, con una investigación en torno al ensayo de *La llama doble, amor y erotismo*, la tesis se titula *La Poética del Amor en el Ensayo de Octavio Paz*. Esta dividida en tres partes: la primera parte realiza una inmersión a la ensayística de Octavio Paz de una manera muy didáctica. Comienza con una búsqueda en la definición del ensayo, los orígenes y sus características concluyendo con un panorama general de lo que es la ensayística de Octavio Paz.

En el segundo apartado, se indaga por “La tradición occidental del amor como idea”, y realiza un recorrido histórico hasta la Grecia clásica. Hace una revisión

del *Simposio* y *Fedro* de Platón. El concepto de amor para los griegos es un juego de equilibrio, entre el placer y la abstinencia, pues el hombre debe ser capaz de dominar su cuerpo y no ser presa de sus placeres, el que cae en el exceso no es un individuo libre, dado que está a disposición de los antojos del cuerpo. Posteriormente salta hasta la Roma imperial, y continua con Al-andalus y *El collar de la paloma*. En los romanos Salgado recalca la importancia de su erótica, a partir de la posición de la mujer como la que “manda” en la relación amorosa; antecedente importante para el amor cortés del s. XII, que Denis de Rougemont y Paz denominan como la Tradición del amor en Occidente. En un subapartado comienza a trabajar con la tradición del amor como idea en el Catarismo, La poesía trovadoresca y el amor cortés, Sade y la filosofía del libertinaje, el amor romántico y la teoría de la cristalización d Stendhal y finaliza este subapartado con el Surrealismo: Bretón y el amor loco.

En el tercer apartado comienza con en análisis directo en la obra ensayística de Paz sobre el tema del amor. Aquí estudia la obra de Paz, sus primeros ensayos, la influencia de Oriente y su regreso a Occidente y la poética del amor en *La llama doble*. Analiza la idea de amor de Paz y las consideraciones sobre sexo y erotismo, tratando de delimitar los contornos del amor y sus elementos constitutivos.

Entrado en el estudio directo de la poética del amor en el ensayo de Paz, Salgado destaca que la idea de Tradición es muy importante para Paz, pues gracias a ésta, el hombre recrea el pasado y al hacerlo se reinventa. La palabra se convierte en el instrumento para nombrar el mundo y recrearlo. El sentido de la escritura es el Ser y su condición mortal, así como sus afanes de trascendencia. Así, escribir es pensar, aventurar una interpretación, objetiva o subjetiva de la circunstancia desde la que se observa. Salgado concluye en su investigación que la poética amorosa de Paz no es original puesto que sigue la tradición y dice:

Su mérito consiste en haber recuperado una idea que en nuestro tiempo carece de valor, al menos en términos comerciales que son los que rigen al mundo en estos días, y en haber propuesto una conceptualización más ordenada y metódica de lo que se había hecho antes de la idea del amor (Salgado: 2005, pág. 277).

Salgado se encarga en su investigación de seguir el rastro de los argumentos que Paz utiliza para sostener el ensayo y dar cuenta de la filiación hacia la tradición poética, literaria, filosófica y científica que esta detrás de la concepción paciana del amor. Según Salgado, Paz encuentra el nacimiento del amor como idea en el Languedoc entre los poetas provenzales y los amantes corteses.

Por otro lado, Salgado (2004) en el libro *Ensayística de Octavio Paz* compagina la teoría del ensayo como género argumentativo con el trabajo que realiza Paz en sus escritos y varias veces llama a su escritura seductora.

... puedo decir que es un ensayista que se preocupa y se ocupa, con esmero, de la parte lógica de sus discursos: nos convencen sus razonamientos, aunque nos seduzcan, previamente, sus imágenes estéticas (Salgado: 2004, pág. 78).

Su capacidad de convencimiento descansa en un doble recurso: reflexiona con agudeza, sin faltar al compromiso de verosimilitud, y se sirve de su condición de poeta para darle al lenguaje la cadencia lírica que seduce y emociona (*Ibidem*: pág. 88).

El reconocimiento de la seducción que se encuentra en los ensayos de Paz y en *La llama doble*, es una constante que aparece en varios de los juicios realizados por los investigadores de la obra paciana, sin embargo, se quedan el mero comentario sin haberse dispuesto a demostrar los mecanismos con los que funciona la seducción.

La obra se puede interpretar en diferentes niveles, sobre esto Eufrazio (2003) observa dos vertientes o interpretaciones. La primera se dirige a Paz como un hombre enfrentado a su conciencia y su historia, que ha vivido amando y necesita contar los pormenores de su vivencia del amor. Su propuesta es invitar a pensar que el amor existe y es real, sexual y erótico y que apela al mundo y su cotidianidad. La segunda propuesta es explicar el amor desde la humanidad, cómo se ha amado, cómo amamos, cómo amarse.

Como contraparte la seducción ha sido investigada sobre todo en el ámbito de las relaciones hombre-mujer que se despliegan por medio del erotismo en el cuerpo y en la mercadotecnia. En la literatura existen numerosos libros que hablan

sobre la seducción de manera explícita o simplemente aparece dentro de la trama de una novela, cuento, ensayo, etc. Entre estos géneros se encuentran libros como por ejemplo el de Sören Kierkegaard *Diario de un seductor*, 1844, *La seducción*, 1960 de Witold Gombrowicz. Otros textos como los escritos por El Márquez de Sade aunque no tienen como título seducción y trate más bien el libertinaje y el erotismo ambos temas van muy de la mano con el de la seducción y los vemos reaparecer en obras contemporáneas como las de Octavio Paz y obras posteriores en las que él mismo influyó como en la llamada Generación de Medio Siglo³⁰.

Obras como *La obediencia nocturna* de Juan Vicente Melo, *El libro* de Juan García Ponce y *El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo, de los que María Esther Castillo (2010) propone un estudio sobre *La seducción originaria*. En este estudio la seducción tiene dos direcciones, por un lado la que se despliega entre y para los personajes, y entre las propuestas estéticas que son planteadas en esas novelas hacia el lector. Castillo habla de la seducción en las obras citadas como “el *Eros* estético que organiza ciertas obras literarias, más conceptuales que anecdóticas”, Castillo logra conjuntar con el *Eros estético* la seducción que se desprende del erotismo corporal con la estética particular con la que son descritas estas novelas y de las cuales va describiendo las características que las hacen seductoras. Por ejemplo, habla de una de sus características, el enigma y dice:

...el enigma que la seducción produce se percibe mediante las figuras y los pasajes literarios que conforman una ficción, un lenguaje peculiar que en el ocaso de los años cincuenta del siglo XX, valoraron algunos escritores mexicanos de un novísimo grupo que según su especificidad o grado de participación obtiene diversas nominaciones. La Generación de la Ruptura, la Generación de Medio Siglo... (Castillo: 2010, pág. 2).

En tales libros en donde el universo es la palabra escrita y transcrita se favorecen las bases de una estética contemporánea que discernimos como seducción. El *Eros* seductor al que nos referimos proviene en gran medida del “arte poético de la iluminación” que Octavio Paz reclamara a propósito de López Velarde. (Castillo: 2010, pág. 3)

³⁰ Las obras en las que la seducción, el erotismo y el libertinaje aparecen son muy bastas, una fuente importante de este tipo de obras surgieron durante el siglo XVIII en Francia, no se pretende tratarlas todas aquí, por ello se mencionan sólo algunas acotándolas y aterrizándolas a los intereses de esta investigación.

Existen otras investigaciones que hablan de la seducción aplicada a la novela como por ejemplo la que explica Jesús Camarero³¹, sobre cómo se desarrolla la seducción en *Le liasson danguerouses* de Pierre-Ambroise Choderlos de Laclos. En esta tesis de doctorado se explican las estrategias de la seducción que se ven implicadas en el mecanismo narrativo de la obra desde un punto de vista semiótico, en los que analizan la trama, la composición y la estructura³².

³¹ <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/11399368/articulos/THEL0808110007A.PDF> consultado el día 8 del 2009

³² Lo que Camarero hace en esta investigación es relacionar las estrategias de la seducción en cuanto al tema y la forma en la que se desarrolla el texto. Por ejemplo, por medio de cartas que aparecen en el discurso que están impregnadas de amor, erotismo y de misterio., en el que se imbrican temas como el de la virtud, la educación de la mujer y la pasión amorosa.

IV.- Fundamentación teórica

4.1.- Breve Discusión sobre El ensayo como género

Para la presente investigación resulta relevante considerar algunos aspectos que tienen que ver con la teoría del ensayo. El propósito de revisarla está en función de averiguar si las estrategias que son usadas en general en el ensayo pueden dar cuenta de las estrategias que seducen en el ensayo de *La llama doble*. Y, si dichas estrategias coinciden con las propuestas teóricas de la *seducción*. Para tal propósito se explorará históricamente el ensayo para mostrar un panorama general de él.

En diferentes estudios³³ se ha discutido si los inicios o ciertas características del ensayo ya se esbozaban en el caso de Europa³⁴ en los diálogos de Platón, el *Antiguo Testamento*, *La Poética* de Aristóteles, o en Séneca *Epístolas morales hasta Lucilo*. Sin embargo, se considera que Michael de Montaigne fue el padre del ensayo con sus *Meditaciones* publicadas en 1580. Él fue el primero en utilizar la palabra *essais* y en aplicar un método sobre el desarrollo de un proceso intelectual que aparece cuando habla sobre las características del ensayo. Con ellas abre paso a un nuevo género o nueva forma discursiva que no se ajustaba ni al tratado filosófico o científico, ni a ninguno de los géneros literarios existentes hasta el momento.

³³ Por citar algunos se encuentra *Genealogía del ensayo* de José Reyes González Flores, García Monsiváis, Blanca. *El ensayo mexicano en el s. XX*. Reyes, Novo, Paz. *Desarrollo, direcciones y formas*, entre otros que irán apareciendo citados más adelante.

³⁴ Las reflexiones que hace González Flores acerca del ensayo, busca un referente anterior en Francia, Inglaterra, España e Hispanoamérica cuyas fechas son anteriores a la publicación de los ensayos de Michael de Montaigne. En el caso de España se remonta hasta El código de *las siete Partidas* escrito en el siglo XII por don Alfonso X, el *Cantar del mío Cid*, el *libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita, entre otros. En el caso de Hispanoamérica se refiere a escritos como el de las Exhortaciones morales *Huehuetlatolli*, el *Popol Vuh*, y escritos posteriores como los de Sor Juana Inés de la Cruz.

Algunos de los rasgos que Montaigne planteó sobre el ensayo son: la falta voluntaria de profundidad en la indagación sobre el tema tratado, exposición discursiva en prosa, de extensión variable, pero generalmente corta. En el caso de sus ensayos es relevante que la noción de perspectiva o de punto de vista, es el resultado de un proceso de la mentalidad individualista del Renacimiento cuyo íncipit estuvo en la pintura para la cual se comenzó a utilizar el concepto de perspectiva en las obras. Este acontecimiento influye en la visión personal del escritor con la que se construye el ensayo. También ha de rescatarse la noción de representar el propio hacer y el acto de intelección que está siendo plasmado en el discurso.

Los debates sobre el ensayo han atraído a un gran número de críticos que lo ven desde diferentes perspectivas. Por ejemplo, se discute si ¿el ensayo es un nuevo género?, si ¿pertenece o no a lo literario como un género impuro o marginal contaminado de prosaísmo e ideología? Otros lo observan como una forma artística con una amplia apertura y variedad temática que lo puede llevar a experimentar con la composición. Algunos otros como Marc Angenot lo consideran no como un cuarto género, y en vez de hablar de “el ensayo” habla de ensayos en plural. Pierre Glaudes y Jean-Francois Loutte³⁵ lo definen como “prosa no ficcional” y lo encierran como un proceso de pensamiento o “aventura del espíritu” o como un “discurso intelectual”. “Poner a prueba o en práctica” son algunas de las primeras definiciones que surgieron en torno al ensayo.

El debate sobre el ensayo continúa en cuanto se le quiere ajustar a un género discursivo, o si se trata de un género literario, por ejemplo: María Elena Arenas Cruz (1997) dice que debe colocarse al ensayo, como clase de texto, dentro de un cuarto género, también natural (producción textual de carácter reflexivo que tiene relación estrecha con la conciencia humana y que no se puede agrupar con las categorías ficcionales) y transhistórico, que ella denomina argumentativo. Por otro lado, Arenas cita a Tomás Albaladejo y dice que está situado en lo literario y en lo no literario porque mantiene una vinculación plena con el arte del lenguaje y en gran

³⁵ Citados en Weinberg (2007)

medida es definido en función de éste (en el caso de *La llama doble* el tratamiento del lenguaje que se utiliza para la construcción del ensayo, es poético.)

La dificultad de dotar al ensayo de género se debe a que entra en relación tanto con formas dotadas de una cierta especificidad artística y literaria (el poema en prosa o la prosa poética) como con la familia de la prosa de las ideas (tratado filosófico, discurso didáctico, etc.). El ensayo tiene la maleabilidad de entrar en diálogo con otros géneros como la narrativa, la poesía y el teatro porque se pone en escena el pensar conversacional, dialógico y participativo del mismo. A la vez se mueve entre la ética y la estética. En este movimiento se vuelve importante tanto el ensayo como aquel que lo escribe, Carlos Piera³⁶ dice que el ensayo lleva una firma: es un ejercicio radical de responsabilidad por lo dicho y por el modo de decirlo.

Para José Luis Martínez (1992) el ensayo en Europa, Estados Unidos tienen características diferentes en Latinoamérica, tanto en la temática como en las estrategias que se utilizan para su construcción. El ensayo europeo de Bacon, Gide, Emerson, etc., son de corte más filosófico y poético, propiedades que según Martínez no se presentaron de manera tan profunda en Latinoamérica. Por ello, ante la necesidad de ahondar más en las estrategias del ensayo paciano, se recurrirá a propuestas y teorías que nos permitan acercarnos más a una perspectiva Latinoamericana actual que den cuenta del ensayo desde un punto cardinal más próximo.

Si bien, hay quienes lo consideran un cuarto género literario, como Arenas Cruz, otros prefieren enfatizar su relación con la dinámica del pensar y considerarlo como un interpretar activo, como representación literaria de un ejercicio de la inteligencia. Según Arenas Cruz las características del ensayo como género argumentativo son dos principalmente: *la constitución histórica*, es decir: el texto es resultado de una convención, dentro de la literatura, comunidad social y cultura específica. La siguiente característica se trata del *funcionamiento pragmático* como:

³⁶ Citado en Cabrera (2004)

un tipo particular de acción comunicativa, abalada porque permite concebir la obra, comunicarla y que sea adecuadamente leída. Arenas Cruz nos ofrece como lo dice el título de su libro, una teoría general del ensayo, que si bien podría ayudarnos a dar cuenta de los elementos del ensayo de *La llama doble*, se quedaría en una descripción muy general.

Por otro lado, la línea teórica por la que Liliana Weinberg se decanta, rebasa la de considerar al ensayo como una mera actividad intelectual que se vería sujeta a una postura meramente racional, como la que encontramos en el párrafo anterior en la que se resalta el fondo sobre la forma. Weinberg ha realizado una investigación sobre las características generales que tiene el ensayo en Latinoamérica, que la ha llevado a toparse con ensayistas como Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y el mismo Octavio Paz. En sus investigaciones Weinberg se acerca a una postura que permite ampliar el marco de consideración del ensayo como una actividad puramente intelectual, que tienen un impacto en la forma en la que son enunciados. Es decir, se ocupa también de las estrategias enunciativas particulares que ofrecen en el ensayo formas atractivas y tensivas.

Dichas formas se hacen resaltar por medio del despliegue del punto de vista del ensayista sobre la textura del ensayo que está mediada a su vez por la experiencia sensible “El ensayo tiene la capacidad mediadora entre mundo y articuladora de experiencias” (Weinberg: 2007, p. 10). Ella retoma algunos de los presupuestos de Georg Lukács que prefiere hablar del ensayo, como una “poética del pensar”. Desde esta perspectiva importa no solamente la transmisión de las ideas, la actividad intelectual o argumentativa, sino también las potencialidades artísticas y comunicativas del ensayista para interpretar y representar su interpretación. En estos términos, el ensayo entonces debería por medio de la enunciación del ensayista, dar cuenta no sólo de un conocimiento puramente proveniente de la intelectualidad, sino también de conceptos a partir de las “estructuras de sentimiento que se dan en el seno de la vida de una cultura o en un campo literario” (Weinberg: 2007, p. 20). De esta manera, tanto el uso de las palabras como del lenguaje se tornan importantes, pues si bien, el ensayo retoma

saberes de diferentes ámbitos, el ensayista por medio de su interpretación (sentimientos), traduce el empleo meramente instrumental de las palabras (la comunicación) para hacer con ellas un trabajo artístico y estético, ya sea por medio de la poesía, el drama u otros ámbitos. Esta teoría nos proporciona herramientas para hablar del ensayo de Octavio Paz y a continuación serán presentados los postulados que ella propone.

4.2.- Nueva teoría del ensayo

Una de las premisas fundamentales de Weinberg (2001) sostiene que el ensayo es “Interpretación de interpretaciones, representación de representaciones” (*Ibidem*: p. 21) y no puede verse sino como género impuro, mixto, marginal, dado su posibilidad de pertenencia a la familia literaria que está amenazada por el prosaísmo y “contaminada” por la ideología. Ella nos ofrece una amplia visión europea y norteamericana para profundizar más en su investigación del ensayo en Latinoamérica. Retoma a diferentes teóricos y analiza sus investigaciones, proponiendo puntos de vista que sobre el ensayo se tienen, las características que cada uno de esos teóricos destacan y la permanente discusión sobre si considerarlo o no un cuarto género.

Weinberg sitúa a Lukács como el primer gran estudioso del ensayo y cita su postura en la que concibe el “ensayo como forma”, vinculándolo con el interpretar activo y el discurso crítico. Roland Barthes (1977), por su parte, en un primer momento, se preocupa por el contenido y las marcas ideológicas y en un segundo momento plantea el ensayo ante todo como una táctica escritural emancipada de todo lastre de contenido. Él mismo lo considera como *Bildungsroman*, novela de aprendizaje y autoconstrucción del yo. Sin embargo, el ensayo no parece instituir un universo ficticio, como el de la novela, puesto que tampoco propone un pacto ficcional que autorice al lector a tratar al texto como un puro producto de la imaginación. Weinberg (2007) cita a K. Korhonen, el ensayo es “un discurso mimético que describe el proceso de pensamiento humano” y Glaudes (*Ibidem*: p.

17) se refiere a él como “una aventura intelectual que confiere a la imaginación una función heurística y la convierte en una modalidad del conocimiento”.

Weinberg asegura que actualmente las corrientes de la nueva retórica, la pragmática y la semiosis social, se preocupan más por el tipo de contrato de intelección y de veridicción que el ensayista establece con el lector a través de un texto que se adscribe antes al orden explicativo-argumentativo que al narrativo, y que pertenece -para tomar la clasificación de Genette- a los géneros de dicción antes que a los de ficción. Ante esta discusión existen muy pocas características mínimas en las cuales suelen coincidir los estudiosos, entre ellas se encuentran las siguientes: escrito dedicado a ofrecer el punto de vista de un autor respecto de alguna cuestión; vínculo con la prosa, carácter no ficcional, perspectiva personal ostensible, apertura a un amplio espectro de temas y formas de tratamiento, concisión, contundencia, voluntad de estilo, entre otras. Algunos más lo consideran “literatura en potencia”, con lo cual de alguna manera salva la disputa en cuanto a la pertenencia genérica. Ante esta discusión, Weinberg propone pensar al ensayo como interpretación, con la que no deja fuera las definiciones arriba mencionadas.

Parafraseando a Weinberg (2007) se puede decir que la diversidad de definiciones sobre el ensayo se debe tanto a su complejidad intrínseca como a la perspectiva de análisis, así como a las líneas teóricas adoptadas que llevan a considerarlo como un género, un tipo de texto, una forma discursiva, pero también como una modalidad enunciativa, una actividad intelectual, una poética del pensar y un estilo del decir en la enunciación.

...la narrativa latinoamericana contemporánea ha privilegiado el espacio de la enunciación como terreno para las exploraciones de las variadas posibilidades de narrar que ofrece el lenguaje. (Filinich: 1997, 16)

Si el lenguaje nos ofrece un amplio marco de posibilidades de narrar, el ensayo nos conduce al acto mismo de ensayar: una operación del espíritu, una actividad manifestada como un acontecimiento discursivo que traduce el proceso de pensar y, más aún, una verdadera poética del pensar articuladora de los dos niveles

que Benjamin (1955) llamó lo poético y lo poetizado³⁷. Así el ensayista resulta que debe ser un “especialista” del entender y del decir sobre su entender porque ofrece como producto de su acto intelectual, no sólo un conjunto de opiniones, sino una obra nueva y organizada. El ensayista utiliza la prosa no sólo como vehículo de transmisión de ideas, también la relaciona con sus potencialidades artísticas y comunicativas. Va del plano del entendimiento a la explicación de manera artística.

Es así que en el ensayo se articulan saberes y decires de una tradición, captando no sólo conceptos sino también estructuras de sentimiento que se dan en la vida, la cultura, en el campo literario o intelectual y es por esto que Luckács llama al ensayo “poema intelectual”, porque conjuga intelectualidad con una vivencia sentimental. Ante el amplio espectro de posibilidades de definir al ensayo, en él se contiene la característica de ser un estilo de pensar, de decir y en términos más específicos: de mirar, colocándose fundamentalmente en la dimensión explicativa e interpretativa; aun cuando a diferencia de la prosa no pueda hacer un empleo meramente instrumental de las palabras, porque el ensayista observa el mundo, pero también escucha las voces de ese mundo, ya sean en un discurso de alto nivel como también el de los rumores que son mediadas por quién finalmente las escribe. Es así que el ensayista lleva a cabo un trabajo artístico sobre el lenguaje, para construir su propia representación de mundo y es posible que para ello se apoye de la narrativa, la poesía, el diálogo dramático, etc.

El “estilo de pensar” nos conduce al peculiar modo de intelección del ensayista, quien retoma las ideas de su época y las conduce a nuevas cotas de sentido. El sentido se irá construyendo desde el punto de vista de Weinberg en el ensayo desde que representa un acuerdo de intelección (un diálogo intelectual sobre el mundo cuya interpretación se va desplegando a través del texto y hace siempre ostensible la existencia de una perspectiva sobre lo que habrá de interpretar) y un contrato de veridicción con el lector, (por lo que es predominantemente no ficcional,

³⁷ Lo poético: es aquello que puede ser abordado desde la poesía y lo poetizado, aquello que ya se ha escrito en forma poética, es decir, que se retoma de otros poetas.

o según Genette, expresado en enunciados de realidad o “ilusiones serias de estatus pragmático sin misterio”, pero que en el caso del ensayo de *La llama doble* observamos lo que Weinberg citó sobre Glaudes y Louette un “balance perpetuo entre la convicción fundadora y la duda reguladora, entre la seguridad y la tentativa”. (*Ibídem*: p. 21) Por otro lado, Genette y Luz Aurora Pimentel, señalan que el acto de narrar es una estructura de mediación fundamental en todo acto verbal, podemos afirmar que en el caso del ensayo estamos en presencia del acto mismo de pensar, estructura de mediación fundamental para esa otra forma discursiva que corresponde a la dimensión explicativa e intelectual, propia del discurso del saber, (caracterizado por el discurso argumentativo), en el que se expresa la reflexión filosófica.

Así, la interpretación de la que habla Weinberg y que se ha ido esbozando en los párrafos anteriores es generadora de nuevos conceptos y símbolos por medio de la mirada del ensayista sobre los conceptos que se están considerando en el ensayar, en el viaje por la experiencia y desde su intelectualización “La apelación del ensayista a una forma del mundo que se da a su comprensión afectiva e intelectual” (Weinberg: 2007, p. 33). Por eso se califica de subjetividad, como una falta de rigidez y despegue de la verdad científica. Sin embargo, el ensayo más que pretender dar una respuesta final, lo que se propone en la puesta en escena de la pregunta que hace al ensayista, la cual le permite emprender un viaje a través del discurso. En el recorrido discursivo del ensayar se topa con: otros puntos de vista, otras subjetividades que dan pie a un encuentro intersubjetivo que enriquece la mirada de lo que se está presentando, sirve como apoyo argumentativo, pero sobre todo invitan al ensayista y al lector a pensar y repensar los conceptos o temas que se están planteando. Por eso se dice que el ensayo puede rescatarnos de ser una civilización, de *mirones*, porque él exige *entender* y esa acción implica una participación activa en el momento de la escritura y de la lectura.

En este recate el ensayista ocupa un lugar estratégico, porque es el encargado de abrir las ventanas en el campo intelectual. Él “hace del acontecimiento sentido, de la experiencia escrituraria, a través del trabajo interpretativo” (Weinberg:

2007, p. 39). Realiza un movimiento que lo enlaza con su comunidad, con las palabras y el universo simbólico, conceptual y un horizonte de sentido. Así el ensayista se convierte no sólo en un viajero o un explorador del mundo de las ideas, sino también en un creador. Por su parte, Tomás Segovia (1988) se refiere al acto creativo como un acto de seducción y amor que conducen a las ideas de deseo y valor: un deseo platónico en el que se hace valer aquello que es deseable e interesante, por lo tanto, el ensayista tiene la tarea de presentar su ensayar como una flecha certera que provoque un movimiento en el espíritu y en el entendimiento de quien lo lee, con lo que se establecería una puesta en escena.

La puesta en escena implica la representación de la performación del acto de pensar, de entender y la experiencia intelectual de manera simultánea: entre el tiempo de la enunciación y el de la interpretación: el tiempo del pensar y el de predicar. Para Filinich (1998) La puesta en escena, representa, una situación comunicativa por la cual algo se dice desde cierta perspectiva y para cierta inteligibilidad. Y a su vez, la enunciación enunciada propone un simulacro de la enunciación presente, es decir, se establece una distinción entre en el procedimiento por el cual se enuncia el acto de decir del enunciador, y otra forma de simulacro de la enunciación, por la cual se inserta una enunciación en otra, como en el diálogo, la cita, el epígrafe, el relato enmarcado.

En este procedimiento por el cual se cita otra enunciación en el marco de la enunciación presente puede implicar, entonces, no sólo un desplazamiento contextual que permite otorgar nuevos significados al texto citado, sino también un desplazamiento en el tiempo que permite volver a instaurar, por ejemplo, en el marco del pasado global del enunciador básico la tríada pasado/presente/futuro. (Filinich: 1998, p. 60)

En cuanto a la performación del acto de entender y la representación del acto de representar se va desplegando por medio de mecanismos teatrales, como la representación del pensar que da la sensación de que hay un carácter conversacional, es decir, un diálogo participativo entre la experiencia intelectual; el punto de vista que el ensayista escoge y los otros puntos de vista que le sirven para llevar a cabo el acto de entender. El ensayo es el teatro de la mediación y la experiencia activa del ensayista. Por lo tanto, la puesta en escena se desarrolla a

partir de una *hacer diciendo*, un *decir haciendo*, arraigado en el presente, en el acto de enlazar situación enunciativa con enunciado y sentido.

Las consideraciones y características que hasta aquí se han esbozado sobre el ensayo, establecerán la aplicación de esta teoría, en ensayos como *La llama doble* que develen aspectos sobre su organización, estructura y sus reglas de funcionamiento, así como las recurrencias y las regularidades “la caja negra”³⁸ que contiene la propia forma del ensayo y la forma del mundo que ahí se representa. Con estos elementos se intentará establecer una correspondencia estructural con las estrategias de la seducción que se desplegarán en los subsiguientes capítulos.

4.3.- La estrategia de la seducción

Las características de *La llama doble* de las cuales se desprende la hipótesis que se ha planteado para el desarrollo de esta investigación, sugieren una seducción inserta en el lenguaje literario. Por ello se recurrió a Baudrillard que parte de los siguientes elementos para formular lo seductor, que como veremos no se aleja del pensamiento que va de Freud, a Lacan o al mismo Barthes, cuando refiere a los textos de goce y textos de placer.³⁹

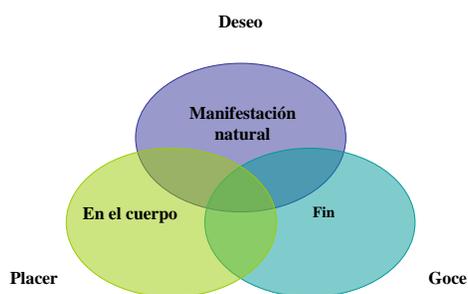


FIGURA 2. La seducción en Baudrillard

³⁸ Para Weinberg el ensayo es la una “caja negra” que contiene el secreto de la propia visión de un hombre de su tiempo y de su espacio. Dicha caja se construye con los elementos del exterior y los del interior o mejor dicho extensidad e intensidad.

³⁹ Roland Barthes. *Crítica y verdad*, trad. José Bianco, México DF.: Siglo XXI, 1972.

El goce, nos dice, no tiene estrategia, no es más que energía en busca de su fin. El fin es la seducción y parte del deseo, de la carencia, pero la carencia genera como dice Foucault,⁴⁰ un proceso de producción (de discurso, de palabra y del mismo deseo), no hay nada más sorprendente en el hecho de que la seducción esté todavía más oculta, el ocultamiento y el velo que se corre en la seducción es lo que produce un despliegue de artificios. En la seducción, el deseo no es un fin, sino un elemento hipotético que pone en juego la provocación y la decepción del deseo, esto mantiene la permanencia de la seducción, que en términos de la semiótica Filinich (1998) explica que dicho deseo se traduzca en la tensión como la fuerza que orienta y que dirige al sujeto hacia el objeto. La propuesta de la seducción de Baudrillard parte del deseo, generalmente sexual (pero más sublime) y las más de las veces con una carga negativa que provoca una aversión hacia el término de seducción porque seducir es fragilizar, desfallecer. Se seduce en la fragilidad y nunca por poderes o signos fuertes. Es la fragilidad la que le da la fuerza a la seducción. “La seducción no es más que un proceso inmoral, frívolo, superficial, superfluo, del orden de los signos y de las apariencias, consagrado a los placeres y al usufructo de los cuerpos inútiles.” (Baudrillard: 1999, p. 81)

Hay que amar para seducir y no a la inversa. La seducción es un adorno, hace y deshace las apariencias como Penélope teje y desteje su tela y el deseo mismo se hace y se deshace bajo su mano. Pues es la apariencia, y el dominio de las apariencias quien gobierna. (*Ibidem*: 1999, p. 85)

Una vez esclarecido el origen o impulso de la seducción, habría que destacar las estrategias que la generan y a partir de estos supuestos Baudrillard pregunta ¿qué es lo que seduce? Para responder, recurre al artificio como un elemento que desencadena y crea el espacio⁴¹ de la seducción y que aparece a continuación.

⁴⁰ citado por Baudrillard (1999)

⁴¹ Greimas (1976) indicaba que la noción de espacio presupone ya la proyección de una cierta discontinuidad (alguna segmentación, parcelación, determinación de unidades) sobre una continuidad indeterminada y amorfa. Así el espacio es una construcción semiótica (hay una selección de rasgos pertinentes que conforman los espacios) que se superpone a la continuidad indistinta de la extensión. (p.69)

4.3.1.- El artificio y las apariencias como ritual

Baudrillard (1999) considera “que la seducción nunca es del orden de la naturaleza, sino del artificio – nunca del orden de la energía, sino del signo y del ritual”⁴². El artificio se funda en la reversibilidad de los signos que eluden la verdad en busca de una elaboración artística del discurso en el que las apariencias aseguren el acercamiento de quien lo recibe.

La seducción vela siempre por destruir el orden de Dios, aun cuando éste fuese el de la producción o del deseo. Para todas las ortodoxias sigue siendo el maleficio y el artificio, una magia negra de desviación de todas las verdades, una conjuración de signos... Todo discurso está amenazado por esta repentina reversibilidad o absorción en sus propios signos, sin rastro de sentido. Por eso todas las disciplinas, que tienen por axioma la coherencia y la finalidad de su discurso, no pueden sino conjurarla. (Baudrillard: 1999, p. 10)

El artificio aparece entonces como una de las condiciones necesarias para la seducción. En el discurso es necesario convocarlo constantemente como una fuerza que atrae la seducción. ¿En qué se asienta la fuerza que atrae, separa y arrastra, promete y despliega el imaginario del otro? Se pregunta el crítico francés. El lazo de la seducción parece crearse y sostenerse en la dimensión de superficie del discurso: en su dimensión sensible, en la que se atiende a dos polos de la experiencia: la percepción del mundo exterior; a través de la actividad de los sentidos, y la sensación de la vida interior: los afectos, emociones y las pasiones.

Fuerza inmanente de la seducción de sustraerle a todo su verdad y de hacerla entrar en el juego, en el juego puro de las apariencias, y de desbaratar con ello en un abrir y cerrar de ojos todos los sistemas de sentido y de poder: hacer girar las apariencias sobre ellas mismas, hacer actuar al cuerpo como apariencia y no como profundidad de deseo – ahora bien, todas las apariencias son reversibles – sólo a ese nivel los sistemas son frágiles y vulnerables – en el sentido no es vulnerable más que al sortilegio. Ceguera inverosímil al negar esta única fuerza igual y superior a todas las demás, pues las invierte todas por el simple juego de la estrategia de las apariencias. (Baudrillard: 1999, p. 16)

⁴² El rito es una reiteración de los mitos “El ritual consigue abolir el tiempo profano, cronológico, y recuperar el tiempo sagrado del mito. El hombre se hace contemporáneo de las hazañas que los dioses llevaron a cabo in illo tempore. La rebelión contra la irreversibilidad del tiempo ayuda al hombre a “construir la realidad” y, por otra parte, le libera del peso del tiempo muerto, le da la seguridad de que es capaz de abolir el pasado, de recomenzar su vida y de recrear su mundo.” (Eliade: 1999, p. 136)

La seducción tiene que desplegarse desde la inteligencia mediante la generación de evidencias fulgurantes que no necesitan ser demostradas; porque está inmediatamente ahí, en la inversión de toda pretendida profundidad de la realidad. “la seducción sabe y su secreto es que no hay secreto, nada le pertenece excepto las apariencias que hacen reversibles todos los signos.” (Baudrillard: 1999, p. 17) Por eso, a decir de Baudrillard: ciertos textos que tienen una férrea pretensión de verdad tienden a sustentarse en puras ilusiones, porque al fin de cuentas la verdad no es posible, ni tiene un sentido, pero se presenta una fuerte atracción porque en su pretensión de acabar con las apariencias, está su artimaña; puesto que se entregan a su propia apariencia y a los desafíos de la seducción. Es decir, el discurso “*se seduce a sí mismo*” absorbiéndose y vaciándose de sentido para fascinar al otro en la seducción primitiva del lenguaje. En el lenguaje de la seducción todo es ornamento, es un talento de apariencias donde la estética entra en el juego de signos en combinación con el artificio, cuya máxima es que toda ética debe resolverse en una estética. “La estética es el juego de signos, es el artificio – es la seducción.” (Baudrillard: 1999, p. 109)

... la *ilusión* de todo discurso que cree en la transparencia – es también la del discurso funcional, la del discurso científico, la de todo discurso de la verdad: afortunadamente está continuamente minado, devorado, destruido [...] seducido. (Baudrillard: 1999, p. 70)

Así artificio y apariencia dan lugar a la *ilusión* que será descrita en el subcapítulo siguiente.

4.3.2.- Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión

El artificio y las apariencias convocan un simulacro en el que aparece la *ilusión* puesta en el discurso. Las ilusiones son apetencias y deseos en relación con los estados de cosas, el deseo de que las cosas sean de otra manera, por motivaciones éticas, estéticas o utilitarias. Se trata de juicios de valor sustentado por una comprensión de la realidad y una alternativa deseable que se mantienen apegada a la lógica fundamental de la realidad, es decir, que no se deja llevar una

fantasía desmedida. Javier Luna Reyes (2005) cita a Parret al considerar que las ilusiones⁴³ pueden adquirir un gran valor estético, como proveedoras de ocasiones de disfrute. Cuando se hace uso de las ilusiones en el discurso, hay un manejo deliberado de las imágenes y la ficción sugestiva de tal forma que no se busca engañar, sino garantizar el acceso a un estado eufórico del sujeto. La *ilusión* forma parte de la seducción cuando se crea un lazo intrínseco con la *aesthesis*.⁴⁴ Las ilusiones al inscribirse en la dimensión de los sentidos pueden presentar un *estarsiendo* en un mundo hecho a la medida de los deseos, en donde se pone en escena el artificio que según Parret, a nivel ontológico representa lo aparente. En el tránsito del artificio a la *ilusión* hay una tensión entre la *aesthesis* y el *logos*: entre la dimensión sensible y la inteligible. La confluencia de estos elementos convoca a la activación afectiva que produce el discurso por *contagio*⁴⁵ y que sostiene la “experiencia estética”. Para Baudrillard (1999) “El sujeto sólo puede desear; el objeto es el único que puede seducir, porque el objeto es lo que ha desaparecido del sujeto y desde el fondo de esa desaparición envuelve al sujeto en su estrategia fatal” (Baudrillard: 1999, p. 79)

Por otro lado, en el ámbito deóntico las ilusiones se pueden expresar por medio de juicios de valor sustentados por una comprensión de la realidad y una alternativa deseable; que se mantiene apegada a la lógica fundamental de la realidad, es decir, que no se deja llevar por una fantasía desmedida. “La estrategia de la seducción es la de la *ilusión*. [...] la seducción no produce más que *ilusión* y obtiene de ella todos los poderes” (Baudrillard: 1999, p. 69) Luna(2005) dice que la

⁴³ Se refiere a la ilusión como una operación metacognitiva es decir, en donde el sujeto se observa observando, sintiendo algo. Este proceso permite identificar dos roles actanciales en sincretismo, puesto que un sujeto cognitivo denuncia o desenmascara a un sujeto (él mismo) en un determinado estado pasional-estético (tiene una inclinación a disfrutar de imágenes más o menos vívidas, se obstina en esperar algo bueno para sí, aunque no tenga un claro fundamento en la realidad) o modal-deóntico (desea, quiere, cree con cierta intensidad, se adhiere a proposiciones valorativas sobre lo que no debería ser permitido).

⁴⁴ Ésta, entendida según Ouellet (2004) como la percepción a través de los sentidos externos: la visión, el tacto, etc., y los sentidos internos (intuición, memoria, imaginación), aunque todo esto se presenta en el nivel de la percepción, esta afecta en el nivel de la enunciación del discurso.

⁴⁵ El contagio es el encuentro que se efectúa en la puesta en presencia entre los sujetos implicados y el objeto: de esto depende la relación del contacto sensible entre los participantes. Citado por Filinich (2004)

primera es una puesta en discurso y se comprende como el proceso de articulación de sentido a través de textos concretos; relacionados en el ámbito intertextual, esto es configuraciones textuales en base a otras anteriores.

La *ilusión* en el discurso también da cuenta de la existencia de sujetos que ejercen una manipulación de recursos expresivos con el fin de persuadir y crear convicciones emotivas con respecto a ciertas imágenes del mundo a esos sujetos. Los relatos de legitimación como menciona Luna, apelan a una generalización simbólica que garantiza, según Parsons y Niklas Luhmann, la existencia de valores compartidos y el reconocimiento de expectativas mutuas entre los actores del proceso de comunicación por ello afirma que el sujeto de la *ilusión* es objeto de un *hacer saber* por parte de un sujeto persuasivo, en función de un destinador que ofrece a su hacer interpretativo un objeto de saber que es considerado como falso (desde el punto de vista del destinador). (Zilberbeg: 1980, p. 16) presenta el recorrido cognitivo del “ilusionamiento” como un saber.

Por lo tanto, es posible entender la *ilusión* como el resultado de una direccionalidad, en constante tensión ascendente/descendente, hacia la constitución de una mira (sensibilidad-intensidad) de un complejo de imágenes dinámicas sobrecargadas de afectividad; y hacia la constitución de la captación del despliegue temporal y espacial de sus correspondientes estados de cosas (extensidad).

Aunque Luna, Parret y María Isabel Filinich, separan la seducción del proceso de manipulación⁴⁶ discursiva (*hacer-saber*) es porque ésta última siempre adquiere un carácter de inconfesable, dada su pretensión de ignorar la voluntad del

⁴⁶ Greimas la caracteriza por ser una acción del hombre sobre otros hombres para hacerles ejecutar un programa dado en el < hacer-ser> o en el <hacer-hacer> que se inscriben tanto en la dimensión pragmática tanto como en la cognoscitiva correspondiéndose con las estructuras modales de tipo factitivo. Es una comunicación (destinada a hacer-saber) en la que el destinador-manipulador impulsa al destinatario-manipulado hacia una posición de carencia de libertad y verse obligado a aceptar el contrato propuesto. En el caso de la seducción el manipulado es impulsado a ejercer correlativamente un hacer interpretativo y a elegir necesariamente entre dos imágenes de su competencia positiva. La acción por su parte dice Greimas en su *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* que es lo mismo que la pasión, sólo que está última experimentada desde el punto de vista de quien la recibe y quien la padece.

destinatario para conseguir de él una adhesión, una acción sobre la base de manejo (y ocultamiento) de información. En cambio, la seducción presupone la “visibilidad”. Recordemos que la seducción implica una puesta en escena y la teatralización, es decir, no hay secreto en lo que respecta al secreto mismo y paradójicamente, el secreto aparece bajo la forma de simulacro como se será descrito en el siguiente apartado.

4.3.3.- Misterio o secreto

Baudrillard y Filinich proponen una tensión entre lo visible y lo oculto. “La seducción se traba en el secreto.” (Grijelmo: 2001, p. 76) El secreto es un sistema que se absorbe en una complicidad total, en el que los signos pierden su sentido: la reabsorción de todo lo real que se basta a sí mismo y se aniquila a sí mismo es fascinante. “El embrujo está hecho a partir de lo que está oculto.” (Grijelmo: 2001, p. 75) Para Baudrillard, el secreto es:

...la cualidad seductora, iniciática, de lo que no puede ser dicho porque no tiene sentido, de lo que no es dicho y sin embargo, circula. Sé el secreto del otro, pero no lo digo y él sabe que yo lo sé, pero no corre el velo: la intensidad entre ambos no es otra cosa que ese secreto del secreto. Esta complicidad no tiene nada que ver con una información oculta. En este caso, si cualquiera de los implicados quisiera develar el secreto no podría, pues no hay nada que decir porque no es un significado oculto, ni es la llave de nada, circula y pasa a través de todo lo que puede ser dicho; igual que la seducción corre bajo la obscenidad de la palabra – es el inverso de la comunicación y, sin embargo, se comparte. Sólo adquiere su poder al precio de no ser dicho, igual que la seducción actúa a condición de no ser nunca dicha, nunca querida. (Baudrillard: 1999, p. 77)

Paolo Fabbri (1995) en su libro *El signo* explica desde la semiótica, cómo se entiende este secreto del que habla Baudrillard y lo considera como una estrategia que se basa en la imagen paradójica. Él le llama el agente doble o espía que actúa fuera del sistema de verdad y dentro del sistema de las apariencias y lo resume en una pregunta ¿Qué es algo que es y parece lo que es? SECRETO.

Dentro del sistema de comunicación el secreto convoca un pacto para que la seducción mantenga su continuidad dando mayor importancia no a lo que se oculta o lo que aparece: lo que se dice o lo que no se dice, sino que el pacto altera la

comunicación y el sentido entre los participantes creando una relación de fidelidad más intensa y al mismo tiempo la más radical y amenazadora relación con el otro. La seducción invita a establecer un pacto, más no un contrato, pues se mueve a voluntad de “Algo que no quiere ser dicho y que siendo enigma, posee enigmáticamente su propia resolución y en consecuencia sólo aspira a quedar en el secreto y en el goce de ese secreto.” (Baudrillard: 1999. p. 7) Por lo tanto, el secreto no está tan vacío porque es a fin de cuentas un ardid para el destinatario, en el que aparece una promesa, la cual es desplegada a través de su imaginario: sólo entonces se puede sucumbir, proyectarse y expandirse. Si el secreto es que no hay secreto, lo que se genera entonces es un misterio entre la presencia y la ausencia, que se puede representar a través de las palabras y su uso metafórico creando una imagen que representa lo que no está y una de forma imperfecta ⁴⁷ y tensiva.

Desde la perspectiva de Ma. Isabel Filinich, el secreto del que habla Baudrillard se traduce en lo que ella llama la *tensión entre lo visible y lo oculto* que dentro del ámbito de la seducción es el lugar dialéctico del secreto y la visibilidad. Desde esta postura es posible enfrentarse a la paradoja que se plantea en los párrafos anteriores entre la presencia de algo que se esconde (secreto) y que al mismo tiempo no existe, puesto que parte de un pacto en el que los participantes saben lo que se quiere ocultar. Lo que se pone en juego de manera latente es la tensividad dentro del discurso que juega entre mostrar y ocultar de manera discontinua para lograr un “simulacro tensivo”. Con este simulacro tensivo entre lo que se muestra por medio del discurso o las imágenes se logra entrar al lugar imaginario en el que se reúnen los estados de ánimo. De esta manera se compromete tanto la intensidad que viene de lo interno (los sentidos), con la extensidad que se genera desde la actividad intelectual. La combinación de estos dos elementos logra crear una tensión que mantiene el secreto y la seducción. Sin

⁴⁷ La imperfección de la captación fenoménica moviliza al sujeto, en el cual engendra la tensión hacia todo y fragmenta al objeto, el cual pierde su completud: Algridas Julián Greimas. *De la imperfección*. México: FCE/BUAP, 1990. Citado en Castillo, Ma. Esther

embargo, la cohesión o el ardid de la seducción, se encuentra en la promesa que es desplegada en el imaginario de los participantes.

Tomar en cuenta a los participantes nos insta a la reflexión que ha de establecerse en términos de la comunicación necesaria con el *otro*, y a continuación se encontrará la reflexión correspondiente.

4.3.4.- La comunicación como intercambio entre sujeto y objeto.

Se sabe que la literatura establece un pacto comunicativo entre los participantes. Sin embargo, se intenta realizar un acercamiento más puntal al proceso que conlleva literatura, ensayo y seducción al mismo tiempo. Parret (1995) sostiene que la seducción "...no tiene argumentos ni ninguna fuerza de persuasión", empero nos es útil retomar el *hacer persuasivo – hacer-creer o hacer-hacer* – del que habla Greimas, porque se inscribe dentro de una nueva teoría de la comunicación⁴⁸, para la cual no existe una información neutra, es decir los sujetos implicados son sujetos inquietos, modalizados⁴⁹ y tensos, de esta manera se comportarán los sujetos de la seducción. En el modelo de Greimas se propone una "intención⁵⁰ de comunicar", por lo que se considera la comunicación como un acto voluntario y consciente, aunque no siempre sea evidente. En un primer momento, el

⁴⁸ Parret, hablando de la experiencia estética como una forma de comunicación, dice que ésta consiste en poner en marcha la corporalidad del espectador, teniendo al cuerpo como coordinador de todos los sentidos. Abre la semiótica hacia la estética como doctrina del conocimiento sensible, estableciendo que los sentimientos nacen de lo concreto de las experiencias y de las sensaciones, sin importar que estas sean moldeadas por el entendimiento o la imaginación. En esta forma de apreciar y comunicar el arte se privilegia la vivencia. En el antiguo modelo de comunicación se toma en cuenta al emisor/receptor como instancias vacías o autómatas.

⁴⁹ La competencia modal es un conjunto de virtualidades modales que hace que los sujetos pasen del *ser al hacer*. Algridas Julián, Greimas. 1982. *Diccionario razonado de la semiótica del lenguaje*. España, Ed. Gredos: primera edición, Madrid: 2006, Sánchez Pacheco para la versión española.

⁵⁰ Sin embargo, esta noción es sustituida por la de intencionalidad, de origen fenomenológico, que no se identifica ni con la motivación ni con la finalidad, pero a la vez las reúne y "permite concebir así al acto como una tensión que se inscribe entre dos modos de existencia: la virtualidad y la realización". (Greimas, 1990. Vol. I) El concepto de intencionalidad desde la semiótica, se aproxima al de competencia modal que a su vez se define como la condición necesaria para la realización del acto (performance), como "lo que hace ser" y susceptible de ser descrita como una organización jerárquica de modalidades: querer, poder, saber – hacer.

sujeto se encuentra en una existencia virtual (relación de conjunción virtual con el objeto de deseo, caracterizada por la modalidad del querer) luego pasa a una relación actual (estado de disyunción con el objeto, actualizando por las modalidades del saber y del poder); finalmente, llega a una existencia realizada cuando ejerce la performance (modalidad realizante del hacer, que le permite entrar en conjunción con el objeto de deseo). Desde esta perspectiva, los sujetos comunicantes ya no pueden ser considerados como instancias vacías (emisor y receptor), sino como sujetos (denominados destinador⁵¹ y destinatario respectivamente) dotados de una competencia particular que hace posible la realización de la comunicación. La competencia del sujeto comunicante es, por un lado, *modal* o especie de <paquete> de valores modales: *querer, deber, poder, saber – hacer* que da lugar a las operaciones de manipulación. El esquema de la comunicación es remplazado, de esta manera, por una puesta <cara a cara> de sujetos modalizados y competentes, preocupados en persuadir e interpretar al interlocutor; es decir, en manipularse los unos a los otros. La crítica sobre los teóricos de la comunicación se dirige a la simple transmisión del objeto saber. Y la semiótica greimasiana opone al *hacer informativo*, un *hacer persuasivo*: los sujetos, para comunicar el objeto-saber, emplean toda suerte de modalidades tendientes a hacer aceptar ese saber por el destinatario.

Dado lo anterior, se concibe la comunicación como el lugar de operaciones cognoscitivas y de manipulaciones modales. La comunicación manipuladora es, en consecuencia, la comunicación regida por la modalidad factitiva (el hacer-hacer) que introduce un desequilibrio modal y cognoscitivo entre los participantes (el manipulador y el manipulado); se encuentra en todo sistema de organización social desde las relaciones intersubjetivas a las relaciones entre actantes colectivos (discurso político o didáctico).

⁵¹ Según Greimas en su *Diccionario de Semiótica* dice que Destinador y Destinatario son actantes estables y permanentes de la narración, independientemente de los roles que, como actantes de la comunicación puedan asumir.

Filinich (2004) afirmó que entre el *hacer persuasivo* y el *manipulador* de Greimas y Courtés (1982) se establece una tipología de la que se desprende la seducción si el juicio comunicado es positivo. Parret (1987) complementa este cuadro cuando apunta que evidentemente a través del discurso se crean ilusiones referenciales y efectos de verdad. Para hacer tal afirmación, argumenta que dentro de la enunciación y la subjetivación, el sujeto centra la significación con relación a un saber y a un hacer (piensa, enuncia, afirma, despliega una actividad cognitiva. Y las actividades mediante las que expresan las competencias de hacer del sujeto (actividad) tiene que ver con el *querer*, el *poder* y el *saber hacer*. Esto es que el sujeto se constituye además de *hacer* en el *ser*. Esto conforma la llamada la semiótica actual en la que se pasa del terreno de la acción a la del padecer, la pasión: la dimensión afectiva o sensible del sujeto. El sujeto en el discurso es un ser de pasión, expresa su vida pasional, tiene una competencia pasional que lo aleja de la subjetividad intelectual para acercarlo a la subjetividad afectiva, al sentimiento. Es en la dimensión del *ser* del sujeto donde se manifiestan las pasiones, que se organizan a través de una sintaxis de modalidades. Esto provoca que el sujeto pasional se ponga en escena en el discurso y abre una enunciación primera desplegada por el sujeto de la enunciación y una enunciación segunda que es la puesta de las pasiones en el discurso. La segunda enunciación se configura con las modalidades, los rasgos aspectuales y tensivos que acompañan a toda pasión. Las modulaciones, al ser rasgos de la expresión (son el estilo de una pasión), permiten reconocer la presencia de tal o cual pasión. El sujeto de la pasión es diferente al sujeto del hacer. El sujeto de la pasión es de segundo grado porque procede o regresa de él. Filinich sostiene que el sujeto de pasión emprende una búsqueda de su identidad. “Es la diferencia que va del *hacer* al *ser*, del actuar al padecer (en el amplio sentido del pathos griego)”. (Filinich: 1998, pp. 79, 80)

La modalidad pasional⁵² es un efecto de las estructuras modales. A diferencia de las modalidades universales o generales, las pasionales son

⁵² La pasión es una categoría que se manifiesta de manera expresiva o somática y que transforma el carácter modal, temporal y aspectual.

características de áreas culturales determinadas, y por eso resultan heterogéneas e inestables. Puede reconocerse entonces una pasión, a partir del estilo o síntoma que se ostenta discursivamente. En función de los rasgos aspectuales y tensivos del estilo pasional (ritmo, tiempo, aspecto, intensidad) “es posible pensar que estos estilos son del orden de la modulación de lo continuo, de las fluctuaciones tensivas del ser. La tensividad es la característica inseparable de todo desarrollo discursivo y se manifiesta mediante la proyección de lo discontinuo, es decir, un “simulacro tensivo”, ella es el lugar imaginario en el que se reúnen los estados de ánimo entre: la intensidad que implica lo sensible, lo interior y la extensidad lo inteligible y externo.

La modalidad pasional de la que se ha hablado en los párrafos anteriores actúa en las apariencias e ilusiones puestas en el discurso. Y estas pueden sustentar el intercambio de rivalidades entre los signos que: se abisman hacia un sentido oculto o un misterio en el sentido que se construye en la seducción, es decir, se trata de abolir el *sentido*. Para abolirlo, en el discurso se generan sistemas que se fascinan a sí mismos y se reabsorben. Cuando los signos pierden su *sentido* se ejerce un poder de fascinación extraordinario. Sin embargo, al absorberse en sí mismos se anulan y se queda sobre el vacío. Baudrillard pone como ejemplo la belleza y dice:

La belleza es lo que se elimina a sí mismo y por ello constituye un desafío al que sólo podemos responder con la pérdida embelesada de [...] ¿qué? de lo que no es ella misma. La belleza absorbida por la pura atención que de sí misma tiene es inmediatamente contagiosa porque, por exceso de sí misma, es apartada de sí y todo lo apartado de sí se sume en el secreto y absorbe lo que le rodea. [...] La seducción se traba en el secreto, en esta lenta o brutal extenuación del sentido que funda una complicidad entre los signos, ahí, más que en un ser físico o en la cualidad de un deseo, es donde se inventa. También es lo que produce el hechizo de la regla del juego. (Baudrillard: 1999, p. 76)

Para Baudrillard, la comunicación dentro del ensayo, se equipara con el acuerdo entre seductor y seducido en el juego de apariencias en el que se maquilla la verdad y así desbaratar los sistemas de sentido. Es una comunicación en la que se vuelve relevante el juego de intercambios que se suceden entre el sujeto y el objeto, es decir, entre seductor y seducido, porque ambos ponen en movimiento la seducción que no podría ser desplegada de manera unidireccional. Se vuelve

necesaria la participación de los sujetos modalizados para ejercer una tensión que sea favorable para la seducción.

Y precisamente dado que el discurso que nos ocupa "ensayo" es sobre todo interpretativo e interpelativo, habría que considerar cuales son las características que lo hacen desviarse de la pretensión de verdad en los términos que Baudrillard propone para la seducción y basándonos en el tipo de comunicación que se ha descrito en los párrafos anteriores. Por eso es importante examinar cómo se comportan los signos dentro del discurso. El signo que por excelencia está en juego en el discurso y que puede mostrarse en forma de artificio, es la palabra y el lenguaje. En los siguientes apartados se propondrá el marco para realizar el análisis del artificio o partir de estos dos conceptos que no sólo sirven a la seducción, sino que en el mismo ensayo de *La llama doble* aparece como protagonistas a manera de *estar-siendo*.

4.4.- El Lenguaje de la seducción

El lenguaje es un elemento fundamental para cualquier comunicación y en cualquier discurso. En *La llama doble* se establece como el vehículo para develar el mundo del amor y el erotismo desde la visión personal del ensayista. Por medio del lenguaje es posible nombrar objetos, sentimientos y la propia experiencia del ensayista, sin olvidar que Paz concebía las palabras del poeta en íntima relación con las de su comunidad en un juego recíproco de influencias "un sistema de vasos comunicantes" (Paz: 1993) El poeta arranca el lenguaje de sus conexiones habituales y los vuelve únicos. Con el lenguaje, afirma Weinberg en el ensayo se conjuga una tensión entre el deseo de mostrar y demostrar, nombrar y decir, a partir del empleo de operaciones poéticas, imágenes, metáforas, analogías, etc. (Weinberg: 2004, p. 48)

El lenguaje no "calza" en la realidad como escritura "blanca", según la expresión de Roland Barthes: la escritura es una pantalla más menos mentirosa destinada a ocultar la realidad y su verdad sub-yacente. Como se mencionó, el

ensayo, es ante todo escritura que se sirve del lenguaje al que le asigna determinadas características. El lenguaje del que hablamos toma en cuenta el valor anfibológico de las palabras, la pluralidad de sentidos y de voces, así como la proliferación de metáforas e imágenes frente a la denotación monológica. En *El arco y la lira*, Paz (1994) dice que el lenguaje y el mito son metáforas de la realidad porque su esencia es simbólica. Paz propone el lenguaje del poema como una influencia cíclica entre la comunidad y el propio ser del poeta, dotándolo de una fuerza creadora que depende del hombre que la pronuncia y la emotividad.

Baudrillard en *Las estrategias fatales* se pregunta si ¿Podríamos identificar al objeto con el lenguaje? Y dotarlo de una fuerza de seducción que atrae al autor y al lector. Considera que “el sujeto sólo puede desear y sólo el objeto puede seducir”, “Todo parte del objeto y todo vuelve a él.” El sujeto es quien desea mientras que el objeto, juega con la ausencia del deseo, seduce por esta ausencia de deseo, representa en el otro el efecto del deseo, lo provoca o lo anula, lo exalta o lo decepciona. Siguiendo lo anterior, el lenguaje y su escritura son el objeto de deseo para un sujeto seducido. En efecto, se puede decir que el lenguaje seduce, para lograrlo es necesario maquillar las palabras para hacer un rapto mental del otro: hechizarlo.

Paz considera que las palabras se conducen como seres caprichosos y autónomos. Siempre dicen “esto y lo otro” y, al mismo tiempo, “aquello y lo de más allá”. (Paz: 1994) El poeta no se sirve de las palabras “es su servidor”. Y con esto se afirma el postulado de Baudrillard en el que el objeto/lenguaje es el que seduce. Por lo tanto, si la seducción parte del objeto, es decir, del lenguaje es de ahí donde parte también la seducción del ensayo de *La llama doble*, no sólo hacia el lector, sino también al creador/ensayista que es el primer seducido ante las formas e imágenes que se pueden lograr con el lenguaje poético y ensayístico combinados.

Es posible vislumbrar que el lenguaje seduce con las apariencias y el artificio que formalizan los visos lanzados sobre *el secreto*. Se observa según los planteamientos anteriores que en el lenguaje y en la seducción está lo manifiesto y al mismo tiempo lo que tiene de más “superficial”, lo que lo vuelve contra el

imperativo profundo (consciente e inconsciente) se anula y substituye por el encanto⁵³ y la trampa de las apariencias. El lenguaje puede establecer esta forma porque tiene el papel de dar lugar a un juego y de un estar en juego, entre la pasión de desviar para seducir los signos: que es más importante que la emergencia de cualquier verdad, que la interpretación desdeña y destruye con su búsqueda de un sentido oculto. Por lo tanto estamos hablando de un lenguaje que no tiene como objetivo último y absoluto la transmisión de un mensaje de verdad, según Baudrillard es el menos seductor que hay.

4.4.1.- Palabra como artificio

Para Alex Grijelmo (2001), la seducción parte de un intelecto, pero no se dirige a la zona racional de quien recibe el enunciado, sino a sus emociones que son desencadenadas por las palabras: se sabe que las palabras se utilizan una a una, como argumentos, pero también por su valor connotativo. Así las palabras pueden seducir no por su convención, sino en la sorpresa que hacen sentir desde lo natural, lo más ligado al ser humano y a su entorno, a sus costumbres, etc. Su utilización puede provocar que mecanismos internos del ser humano se pongan en marcha, como estímulos físicos que desatan sentimientos de aprecio o rechazo, (*contagio*) independientemente de que lo que se esté diciendo sea falso o verdadero. Dado que la seducción no es abstracta, sino concreta y va de lo singular a lo general y parte de las connotaciones de los mensajes entre líneas más que de los enunciados que aprecian a simple vista. “La seducción de las palabras no busca el sonido del significante, que llega directo a la mente racional, sino el significante del sonido, que percibe por los sentidos y termina, por tanto, en los sentimientos.” (Grijelmo: 2001, p. 33) Por ende, se debe considerar y separar los dos niveles en los que las palabras

⁵³ Atraer o ganar la voluntad de alguien, entretener con razones aparentes y engañosas. *Diccionario de la Real Academia Española*.

se pueden desenvolver: el denotativo⁵⁴/significante⁵⁵ que se utiliza en los argumentos, en la ciencia que proviene de las convenciones y el nivel connotativo⁵⁶/ significado. Los teóricos que se están considerando en esta investigación y el mismo Paz utilizan las palabras en su nivel connotativo, apelando algunas veces al significado emotivo. Grijelmo menciona en su libro *La seducción de las palabras* que el amor es precisamente donde “*el ser humano pone todas sus dotes de seducción*”. El lenguaje del amor busca sonidos suaves y las palabras que se arraigan en la historia de la humanidad, los conceptos profundos y universales, aquellos que recibieron su principal brillo en las obras de los poetas y que impactan los sentidos.

Para Baudrillard la palabra puede ser el trazo que reúne como en sueños, cosas desunidas, o desune repentinamente cosas indivisas. “Las palabras son un juego de significantes que también llegan a contener insignificados.” Las palabras están en el discurso que es superficial que desvía los signos de su verdad: ellas equivaldrían a esos signos sin credibilidad y con inmediatez, es decir, convocan la presencia del performance en el momento de la enunciación y de la configuración del sentido. En el uso connotativo del lenguaje no hacen falta pruebas: cada uno sabe que el encanto reside en esta reverberación inmediata de los signos y de su desciframiento.

En este nivel descrito es que las palabras pueden unir aquello que parece más alejado y en apariencia irreconciliables. Una manera de realizar esta conjunción es por medio de las imágenes dinámicas que se pueden desprender del artificio o ilusiones basadas en las palabras dirigidas al nivel emotivo o cognitivo.

⁵⁴ *Significante* que es inmediatamente referencial. Berinstáin, Elena. *Diccionario de Retórica y Poética*. Porrúa. México, 2003. p. 106

⁵⁵ Términos utilizados en la semiótica saussuriana que se utilizarán más adelante, con Baudrillard y Greimas.

⁵⁶ “*Significado* adicional, sentido secundario proveniente de asociaciones emocionales y valoraciones que acompañan, superpuestas del significado básico.” *Ibidem*, p. 106.

4.4.2.- La imagen como trampantojo

Para Greimas la imagen se concibe como una unidad de manifestación autosuficiente, como resignificación susceptible de análisis. De esta afirmación se desprenden dos actitudes diferentes, la que aquí interesa tiene que ver con la semiología planaria representada por medio de texto-ocurrencia. Se considera la iconicidad como un efecto de connotación veridictoria, relativa a una cultura dada, que juzga ciertos signos “más reales” que otros en los que el productor de la imagen se somete a reglas para construir un <hacer-parecer> cultural. La imagen se vuelve importante porque como se dijo en el apartado anterior, surge de las palabras y al mismo tiempo dejan de remitirse directamente a ellas, creando un algo más en una:

Traducción intersemiótica, que hace del plano un enunciado deíctico, tiene el mérito de dejar de lado toda teoría que reduzca a una palabra, no es lo suficientemente precisa cuando nuestro interés por ella deja de responder a una perspectiva puramente semiológica y tiende más bien al objetivo de contribuir a la elaboración de una narratología.⁵⁷ (Francois: 1962, p. 32)

Paz explica en *El arco y la lira* (1994) su concepto de imagen como: “toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema. Esta forma verbal es “única e irrepetible” y contiene muchos significados contrarios o dispares”. (Paz: 1994, pp. 89-90) Dentro de esta definición la dialéctica es importante porque representa “una tentativa por salvar los principios lógicos –y, en especial, el de contradicción– amenazados por su cada vez más visible incapacidad para digerir el carácter analógico de la realidad.” (Paz: 1994, p. 90) puede ser tan real como un paisaje o un mueble. La imagen poética de Paz durante su primera época era considerada como objeto autosuficiente y en la segunda etapa tiende a abrirse en los poemas, abarcando así una serie infinita de posibilidades interpretativas.

Por otro lado, en la imagen es indiscutible la presencia del *otro*, pues es en el otro donde se lleva a cabo la experiencia única. La imagen que Paz propone teórica y poéticamente se alimenta del pensamiento y el sentimiento del poeta que

⁵⁷ En la cita se refiere a la cinematografía, pero igual funciona en el caso de la poesía y del ensayo.

muestra su realidad a partir de ciertos mecanismos como figuras, tropos, aliteraciones, etc., imprimiéndoles un ritmo o rima. La imagen se vale de la poesía y de diversos procedimientos: a nivel fónico-fonológico, como el sonido; semántico y sintáctico, o del encabalgamiento de las palabras, así como de la amplitud de significado del lenguaje. Para Eufrazio (2008) las imágenes de la prosa poética de Paz aparecen como una sucesión de cuadros léxicos; fluir que, sin embargo, conserva la imagen de un río en el que las hojas caídas de los árboles son, al mismo tiempo, imagen individual que nos habla de algo (las hojas mismas, el otoño, la desnudez del bosque) e imagen colectiva que con el agua y las hojas nos dice algo sobre el tiempo y el movimiento. La prosa de Paz es rimada con la misma cadencia del poema. La imagen así lograda danza y su contenido traspone los márgenes del discurso intelectual abordando los terrenos de la magia imaginativa poética. Así, la imagen es el ritual donde es posible regular las apariencias y las ilusiones en la búsqueda por una estética que mantenga el ensayo en movimiento y continua atracción. El lenguaje poético con el que se hace posible lograr la imagen se despliega a través de tropos como la metáfora y lo que se ha llamado polaridad. En los siguientes dos apartados, encontraremos los conceptos que nos ayudarán a la poética del ensayo.

4.4.3.- Metáfora

La metáfora aparece en *La llama doble* como función y como definición. Es así que no se puede dejar de lado la explicación que nos habrá de servir para exponer su desempeño en el ensayo, como un elemento seductor.

La metáfora es seductora por naturaleza, porque produce sorpresa y ayuda a salir de la realidad visual para pasar a la realidad imaginaria. Las metáforas de la seducción responden a cierta técnica natural de los hablantes, y se basan generalmente en elegir una parte de lo que se propone, de modo que la situación completa quede englobada por ella. (Grijelmo: 1999, 53)

En la función poética jakobsoniana la metáfora consiste en aprovechar, mediante el procedimiento de sustitución, los paradigmas de las semejanzas. La

metáfora, dice Monroe Beardsley⁵⁸ es “un poema en miniatura” la relación entre el sentido literal y el sentido figurativo en la metáfora sea una versión abreviada dentro de una sola oración de la compleja interacción de significaciones que caracterizan a la obra en su totalidad. Ella puede aparecer en distintos tipos de discurso como la poesía, el ensayo y la prosa narrativa, etc. Para Beardsley lo que el “poema en miniatura” afirma está relacionado con lo que sugiere, así como su significación primaria está relacionada con su significación secundaria y donde ambas significaciones caen dentro del campo semántico y la literatura es ese uso del discurso en donde varias cosas son especificadas al mismo tiempo, y en donde no se requiere que el lector escoja entre ellas. Es el empleo positivo y productivo de la ambigüedad. La metáfora actúa por medio de la Transferencia- comparación- semejanza y es una estrategia de la retórica que persuade, es una forma de seducción porque pone en tensión dos términos, que según Richards, podemos llamar el tenor y el vehículo, que constituyen la metáfora. El resultado de la tensión entre estos dos términos permite dos interpretaciones opuestas de la misma en una expresión metafórica y es el conflicto entre estas dos interpretaciones lo que sostiene la metáfora. Ella no existe por sí misma, sino dentro y a través de una interpretación que presupone una interpretación literal que se autodestruye en una contracción significativa. Este proceso de autodestrucción o transformación es el que impone una especie de giro a las palabras una extensión del significado, “impertinencia semántica” le llama Jean Cohen. La metáfora tiene la ventaja de poder situarse dentro del campo de la argumentación, como de la poesía y sobre todo de enlazar a ambos discursos. De tal manera que con la metáfora es posible decir entre discursos y palabras, “esto es aquello” generando un puente de unión y al mismo tiempo un enigma, porque las metáforas nos ofrecen un desplazamiento y no una simple comparación entre palabras brillante y elegantemente escogidas para su elaboración. Ricoeur cita que “La mayor parte de las palabras elegantes (*asteia*) se forman por metáfora y provienen de una *ilusión* que antes se ha creado en el

⁵⁸ Citado en (Ricoeur: 2001, p. 128)

oyente... Igualmente, los enigmas bien formulados agradan porque nos enseñan algo, y tienen la forma de metáfora.” (*Retórica*, III 11: 1412, pp. 19-20)

Ricoeur (2001) considera asimismo que la metáfora se sirve de la imagen y la tensión porque es una: “...relación (de sentido) descubierta por la imaginación”. “Es sólo a través de la imaginación cómo se logra descubrir la relación de sentido entre palabra y metáfora.” (*Ibídem*: p. 41) En el poema, la metáfora pretende decir, mostrar algo distinto del sentido primario que posee la palabra. (*Ibídem*, p. 42) Él cita a Tudor Vianu (1967) en su libro *Los problemas de la metáfora* en donde afirma que “La metáfora es poesía en sí misma”; “la metáfora es el resultado manifiesto de una comparación sobreentendida” “El término metafórico que sustituye al propio es en parte idéntico y en parte distinto del siguiente. Si hubiera identidad absoluta entre ellos, no podría existir ningún motivo aparente que nos hiciera preferir el uno al otro” y cesaría el movimiento que imprime en el cambio de términos. (*Ibídem*, p. 44) Para Ricoeur no es más que presentar una idea bajo el signo de otra más incisiva o más conocida. En Paz, lo metafórico es aquello que resulta de comparar ambas partes – significado y metasignificado– de algo que se conoce. Mostrando las similitudes y las diferencias entre ellos. Su metáfora resulta de comparar términos que resulten atractivos y con profundidad poética y en ella encontrar sus similitudes y diferencias desde el *mythos* y la *mimêsis*. Ricoeur (2001) “La metáfora se presenta entonces como una estrategia de discurso que, preservar y desarrolla el poder creativo del lenguaje, preserva y desarrolla el poder *heurístico* desplegado por la *ficción*.” (*Ibídem*, p. 12)

4.4.4.- La paradoja y la polaridad

Según Ricoeur (2001), la metáfora relaciona varios términos que en un primer momento nos sorprenden, nos dejan perplejos y finalmente se descubre una afinidad oculta en la paradoja. La paradoja es una *figura* de pensamiento que altera la lógica de la expresión aproximando dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra – razón por la que los franceses suelen describirla como “opinión contraria a la opinión” –

pero que contiene una profunda y sorprendente coherencia en su *sentido* figurado. Al igual que el *oxímoron*⁵⁹, la paradoja llama la atención por su aspecto superficialmente ilógico y absurdo, aunque la *contradicción* es aparente porque se resuelve en un pensamiento más prolongando que el literalmente *enunciado*. El efecto de la paradoja es de intenso *extrañamiento*. El artificio de Baudrillard y la reversibilidad de los signos sitúan la seducción oscilando entre dos polos formando un ritual, una ceremonia en la que los signos gravitan los unos alrededor de los otros, se reproducen como por recurrencia magnética, arrastran con ellos la pérdida del sentido y el vértigo sellando entre los participantes un *pacto* indefectible. En este ritual se regulan las apariencias y se organiza su ciclo, en la búsqueda por una estética a través de los tropos. Por lo tanto, lo que seduce en el hombre no es la belleza natural, sino la belleza ritual, porque en el ritual se ponen en juego artificios que esconden un secreto. Desde la cultura Oriental y la cosmogonía antigua, los opuestos no son elementos distintivos, sino atractivos y se seducen uno al otro porque son elementos mucho menos extraños o alejados, como lo son en la cultura Occidental. De acuerdo con Grijelmo “Las palabras que se contradicen en su sentido profundo, en el sentimiento que producen, forman la unidad poética más hermosa. La técnica de seducción que crean los términos antitéticos puede partir de que haya un significado latente que queda dispuesto para influir en la percepción subliminal de una frase.” (Grijelmo: 2001, p. 129)

4.4.5.- El juego de las apariencias, un ritual estético y pacto de complicidad

Para establecer el vínculo entre los opuestos es necesario encontrar el elemento que los mantiene unidos y en constante movimiento. Baudrillard explica el juego como el reto formal entre las apariencias y el secreto, y se pregunta ¿Qué hay de más seductor que el desafío? Los participantes quieren enloquecer al otro, ese se

⁵⁹ Figura retórica que resulta de la “relación sintáctica de dos antónimos”. Es a la vez una especie de paradoja y de antítesis abreviada que le sirve de base. Figura muy usada sobre todo por los escritores barrocos.

convierte en el objetivo y se establece un juego en el que los participantes cada vez realizan una mejor apuesta por seducir al otro. Lo que mueve la seducción es el juego y el dominio de las apariencias y las ilusiones con el que irrumpen de manera estética en el discurso. Además mantienen algo de indefinible y por ello se abre la vía del deseo. En este juego se establece un pacto en el que los participantes se obligan incesantemente a responder y mejorar la apuesta. Seductor y seducido son desviados de la verdad en busca de los escenarios que les sugieran encontrarse en un mundo con un tratamiento estético de las imágenes con el que se expresa y conjunta un hacer inteligible y sensible creando un misterio y una promesa que asegura el movimiento. Para Grijelmo, por ejemplo, en la seducción el destinador sabe que las palabras que utiliza, tienen perfume, historia y la utilización que hace de ellas es deliberada, no se produce una desconfianza porque se ha generado un pacto de complicidad. El pacto debe ser doble, dado que los roles entre seductor y seducido se intercambian, poniendo a ambos participantes en escena para que representen la trama en la que se compromete la dimensión pasional de los sujetos implicados. El juego es un intercambio Baudrillard (1999) afirma que ser seducido es con mucho la mejor manera de seducir. Es un camino sin fin y en este proceso no hay activo, ni pasivo, ni tampoco sujeto u objeto, interior o exterior solamente hay una tensión constante y reiterativa. De esta manera se establece una teatralidad, en la que el espectador se vuelve cómplice del actor y se difuminan las distancias entre el afuera y el adentro, puesto que una vez que se acepta la representación, se entra dentro del simulacro que se está representando, realizando una puesta en escena en el momento en que se está llevando a cabo el juego. No se debe olvidar que la seducción es inmediatamente reversible, su reversibilidad proviene del desafío que implica y del secreto en el que se sume y subsume a los sujetos implicados que buscan la propia imagen.

Baudrillard explica a partir del mito de Narciso y su hermana gemela. H. P. Jeudy dice que es como una relación incestuosa con la propia imagen. Esta manera de seducir viene dada por la propia imagen, desde aquí la seducción se funda en la atracción de lo mismo, en una exaltación mimética de su propia imagen, o en el

espejismo ideal del parecido. Baudrillard explica a través de *I'll be your mirror* o el "*Trompe l'oeil*, espejo o pintura, que lo que nos embruja es el encanto de una dimensión *menos*, es decir la seducción de la propia imagen. La seducción no tiene representación posible, porque la distancia entre lo real y su doble, la distorsión entre el Mismo y el *Otro* está abolida, con lo que se da paso a una puesta en escena, a un *estar-siendo*.

Inclinado sobre su manantial, Narciso apaga su sed: su imagen ya no es <otra>, es su propia superficie quien lo absorbe, quien lo seduce, de tal modo que sólo puede acercarse sin pensar nunca más allá, pues ya no hay más allá, ni distancia reflexiva entre Narciso y su imagen. (Baudrillard: 1999, p. 67)

V.- La estrategia de la seducción en el ensayo de *La llama doble, amor y erotismo*

5.1.- La fragmentación de la prosa poética dentro del ensayo

El marco teórico expuesto en los apartados precedentes se muestra los elementos que nos permitirán analizar y explicar las diferentes fases y aproximaciones en cuanto a las características del ensayo que plantea Weinberg y en tanto las propuestas de Baudrillard y Filinich, sobre la seducción. Para iniciar el análisis del ensayo de la *Llama doble* es preciso destacar que su estructura general y por el género narrativo al que pertenece, el discurso ensayístico se presenta de manera inacabada, es decir, en él se discurre sobre el *amor* y el *erotismo* sin pretensión de llegar a un punto final, como hemos venido diciendo. Al mismo tiempo, el ensayo mantiene características que lo hacen parecer fragmentario.⁶⁰ Lukács (1985) y Adorno (1962) acentúan la fragmentación y la pequeñez del ensayo como la esencia de su configuración. La fragmentación en este ensayo se observa primero, porque en los capítulos inaugurales, el uso del lenguaje es poético con tropos que presentan imágenes que rompen con la continuidad argumentativa del discurso ensayístico, pues como dijera Durand (1993), es ante todo un recital de imágenes. En segundo lugar, en los subsiguientes capítulos se combina la argumentación sustentada a partir de discursos pertenecientes a diferentes ámbitos como: la poesía, la filosofía, la ciencia, y al mismo tiempo a distintos autores, en un proceso de articulación intertextual e intratextual. Esta manera de conjugar los discursos ofrece un panorama aparentemente general desde la propia visión del ensayista que intencionalmente enlaza lo poético con lo argumentativo.

⁶⁰ Aunque se sabe que existen teorías que analizan la fragmentación en la literatura, no nos hemos de remitir a ellas, pues al hablar en este capítulo sobre la fragmentación tiene la finalidad de mostrar en términos generales cómo se construye el ensayo. Por otro lado, se hará mención de esta fragmentación en relación al contexto literario en el que se ubica el autor de este ensayo.

La fragmentación en el primer capítulo “*Los reinos de Pan*”, se puede explicar a partir de la inclusión de tropos como la metáfora y la polaridad. Ellas imprimen un movimiento especial a la prosa en el que se va saltando de una imagen a otra como en una cascada de conceptos que se van superponiendo, al discurrir de las ideas y la interpretación que el ensayista presenta y que vuelven la escritura pausada. “La poesía nos hace tocar lo impalpable y escuchar la marea del silencio cubriendo un paisaje devastado por el insomnio.” (Paz: 1993, p. 9)

El lenguaje poético es muy importante en este capítulo porque con él se definen breve y metafóricamente una serie de conceptos que favorecen a la creación de imágenes en el discurso, lo que genera una sensación de corte o de pausa, sin que afecte la unidad, la coherencia y la continuidad del ensayo. El movimiento que imprimen es como el de una caracola⁶¹, por medio de metáforas o polaridades, va cambiando de uno a otro, en una serie de máximas o aforismos⁶², que dicho sea de paso, el ensayista ha ya trabajado en otros textos como *El arco y la lira*, *Los hijos del limo* y que usa en este ensayo, como una manera de insertar su propia teoría o su propia crítica sobre la literatura aplicada con la que rompe la linealidad.

Otro aspecto que fragmenta estructuralmente el ensayo son los poemas, mitos y textos sobre el amor que reutiliza para su argumentación y que conlleva nuevamente un movimiento en espiral con dichos fragmentos que se van uniendo de manera continua, sin detenerse; vuelve sobre esos fragmentos y avanza. A continuación se podrá observar cómo se construye la estructura del ensayo, a partir de fragmentos.

⁶¹ Recordemos que varios de los críticos de Paz como Mario Santí, afirman que su escritura se acaracola en ella misma, para explicar que es recurrente.

⁶²El aforismo expresa un *lugar común* con pretensiones de validez universal como norma de vida. El aforismo se origina en la experiencia y la reflexión y comunica un matiz de la realidad que no cualquiera es capaz de ver porque establece asociaciones entre aspectos del mundo que sólo es captada por la creatividad del poeta. Beristáin, Elena. 2003. *Diccionario de retórica y poética*. México, Ed. Porrúa.

El antiguo testamento abunda en historias eróticas, muchas de ellas trágicas e incestuosas; algunas han inspirado textos memorables como la de Ruth, que le sirvió a Víctor Hugo para escribir *Booz endorm...* Pero los textos hindúes son más explícitos. Por ejemplo, el famoso poema sánscrito de Jayaveda, *Gitagovinda*, canta los amores adúlteros del dios Krisna con la vaquera Radha. Como en el caso del *Cantar de los cantares*, el sentido religioso del poema es indistinguible de su sentido erótico profano... Esta colección de poemas de amor profano, una de las obras eróticas más hermosas que ha credo la palabra poética, no ha cesado de alimentar la imaginación y la sensualidad de los hombres desde hace más de dos mil años... (Paz: 1993, p. 11)

Esta manera intertextual de estructurar el discurso sostiene la propuesta paciana de que “En el poema, la linealidad se tuerce, vuelve sobre sus pasos, serpea: la línea recta cesa de ser el arquetipo a favor del círculo y la espiral. [...] Poesía y erotismo nacen de los sentidos pero no terminan en ellos. (Paz: 1993, p. 11) Se puede ver tal aseveración puesta en acción por medio de las metáforas que aparecen como fragmentos y aforismos que al final se van uniendo en una imagen. La inclusión del lenguaje figurativo en del ensayo paciano no es un evento, puesto que los críticos de Paz como Héctor Jaimes, evidencian la ruptura lineal del discurso. En la primera parte de *La llama doble* se intercambia una poética que abarca la experiencia individual del ensayista, con las colectivas, es decir, la de otros poetas. Al mismo tiempo, el uso poético del lenguaje de Paz se conjuga intertextualmente⁶³ gracias a que el género ensayístico tiene la ventaja de ser una entidad mediadora y articuladora de mundos y de experiencias⁶⁴. Esto permite que se logre la hibridación entre diferentes formas literarias, entre discursos que pertenecen a diferentes ámbitos. Así el ensayista comienza por definir sus propias propuestas teóricas sobre el lenguaje y cómo ha de ser usado avanzando poco a poco al tema central representando cada uno de los conceptos que va revistiendo de un histrionismo y de una simulación en el reinado de la imagen. Es decir, Paz aplica sus presupuestos teóricos en la construcción del texto y por eso comienza por definirlos, no formalmente pero sí de manera poética

⁶³ Esta intertextualidad, apela al lector y su saber sobre los discursos a los que se refiere.

⁶⁴ Weinberg. *Pensar el ensayo*. México. Ed. Siglo XIX. Primera edición 2007.

Hay un momento en el que el lenguaje deja de deslizarse y, por decirlo así, se levanta y se mece sobre el vacío; hay otro en el que cesa de fluir y se transforma en un sólido transparente –cubo, esfera, obelisco– plantado en el centro de la página. (Paz: 1993, p. 11)

Es importante resaltar que sobre todo en la primera parte del ensayo privilegia la percepción a partir de los sentidos, lo cual genera una tensión en la que se entrelazan el *placer*⁶⁵ que provoca el discurso poético y el *saber* cómo un todo que integra la razón y el cuerpo, expresado por medio del erotismo del lenguaje que van uniendo y tensando el ensayo. “Poesía y erotismo nacen de los sentidos pero no terminan en ellos. Al desplegarse, inventan configuraciones imaginarias: poemas y ceremonias.” (Paz: 1993, p. 12) Se observa también la fuerza de las metáforas que se asemejan a aforismos o sentencias afirmativas, como en la cita anterior, encontramos uno de los presupuestos teóricos en la que se crea una imagen y al mismo tiempo un aforismo, invocando imágenes que ya han aparecido en poemas como los de Sor Juana Inés de la Cruz y que siguen el movimiento dialéctico platónico, por un lado, así como también el barroco, en la espiral ascendente. Retoma el neoplatonismo de Sor Juana y el acendrado alcance que tiene en Paz. La cita si bien define el punto de vista del ensayista sobre el lenguaje, lo está poniendo al mismo tiempo en acción, es decir, se aplica la definición del concepto, al método de la escritura del ensayo. De esta manera, logra romper la linealidad de la prosa del ensayo con fragmentos poéticos e imágenes.

Por otro lado, la formación de las sentencias de tipo aforístico es el resultado de un ejercicio ensayístico y crítico por parte de Paz, pero también resulta del fuerte énfasis del yo enunciativo del ensayo:

La peligrosidad de la poesía es inherente a su ejercicio y es constante en todas las épocas y en todos los poetas. Hay siempre una hendedura entre el decir social y el poético: la poesía es la *otra voz*, como he dicho en otro escrito. (Paz: 1993, p. 12)

La fragmentación, por ende, se puede explicar de dos maneras: recordemos que Weinberg (2001) sostiene que el ensayo *per se* es fragmentario por su carácter

⁶⁵ Las cursivas son mías y tienen la intención de resaltar el cambio de dimensión.

de inacabado y exploratorio. Por otro lado, los aforismos con los que se construye el discurso, les concede gozar de cierta independencia entre uno y otro en un primer momento, para después irlos concatenando como se muestra a continuación en el ejemplo de este caso.

El lenguaje –sonido que emite sentidos, trazo material que denota ideas incorpóreas– es capaz de dar nombre a lo más fugitivo y evanescente: la sensación; a su vez, el erotismo no es mera sexualidad animal transfigurada: es ceremonia, representación. (Paz: 1993, p. 11)

Más adelante uniré ambos conceptos en una metáfora. “La relación poesía con el lenguaje es semejante a la del erotismo con la sexualidad.” (*Ibídem*, p. 11) Es así como varios de los conceptos que se van esbozando desde el comienzo del ensayo, para posteriormente unir los eslabones en una espiral. Por ejemplo, cuando el ensayista tratando de establecer la diferencia entre el sexo y el erotismo, se desvía de la forma poética que venía definiendo y utilizando para cambiar al ámbito de la ciencia.

Tal como lo concibe la ciencia moderna, y hasta donde *nosotros*⁶⁶, los legos, *podemos* comprender a los cosmólogos y a los físicos, el universo es un conjunto de galaxias en perpetuo movimiento de expansión. Cadena de excepciones: las leyes que rigen al movimiento del universo macrofísico no son, según parece, enteramente aplicables al universo de las partículas elementales. Dentro de esta gran división, aparece otra: la de la materia animada. La segunda ley de la termodinámica, la tendencia a la uniformidad y la entropía, cede el sitio a un proceso inverso: la individualización evolutiva y la incesante producción de especies nuevas y de organismos diferenciados. La flecha de la biología parece disparada en sentido contrario al de la flecha de la física... (Paz: 1993, p. 11)

La variedad de esferas de la ciencia que aparecen en este fragmento, por sí solas forman universos más o menos independientes. Sin embargo, el ensayista los mantiene unidos con un hilo conductor, el sexo, de él se parte para comparar el erotismo con la poesía, el lenguaje y luego regresa a él para insertarlo en la ciencia, desde la astronomía, la física y la biología por medio de la comparación explícita o metafórica, se salta de una esfera a otra, mostrando la agilidad para establecer vínculos con aquello que difícilmente los tiene.

⁶⁶ Las cursivas son mías.

Una vez delimitadas, en forma sumaria y grosera, las fronteras de la sexualidad, *podemos* trazar una línea divisoria entre ésta y el erotismo. Una línea sinuosa y no pocas veces violada, sea por la irrupción violenta del instinto sexual o por las incursiones de la fantasía erótica. (Paz: 1993, p. 14)

Al retomar diferentes ámbitos para “argumentar” su perspectiva; hace serpentear el discurso, lo detiene y lo hace avanzar cambiando el ritmo y el tono del ensayo sin olvidarse del lector, al que incluye en el discurso cuando se refiriere: al nosotros de manera constante y como un talante para mantener su participación. Por lo tanto, el ensayo se aferra a la intertextualidad como símbolo que le hace ganar más autoridad en su propuesta con en el constante cambio entre la prosa poética, las metáforas y las reflexiones desde la ciencia o la filosofía. De esta manera la fragmentación presenta esa línea, como un planteamiento en el que el discurso se entrecorta, se transgrede, pero no se detiene. Este ordenamiento ofrecen instantes fragmentarios en conjunto con la invocación de los mitos que se citan en él, atrayendo más referentes, que serán creadores de otras imágenes, que, tienen una presencia, importante por tratarse de discursos reconocidos y como diría María Zambrano (1996), ya de por sí, seductores.

Estratégicamente cada uno de los capítulos es nombrado con un subtítulo que contiene un mito que ha sido utilizado por la poesía, la literatura y la filosofía, por lo que el título y el mito sugieren no sólo una forma de argumentación, sino también se arrastran ecos de otras historias que aparecen en el discurso. Como en Sor Juana y Góngora estos mitos son fragmentos que funcionan dando una idea global del amor y el erotismo. Es decir, no aparece uno sólo de manera exhaustiva, sino que con varios de ellos se genera esa *ilusión* de panorama completo sobre los temas centrales, lo que hace al ensayo más atractivo por contener varias perspectivas dentro de en uno sólo escrito. Las diferentes visiones insertas en el ensayo nos sitúan en un tiempo y un espacio mítico, extendiendo tanto la temporalidad y la espacialidad del discurso que lo impregnan de universalidad. Por ello, la fragmentación del ensayo abre un espacio tensivo que se torna propicio para generar un misterio intertextual y al mismo tiempo, mantiene la promesa de llegar a desentrañar el tema principal.

La concepción occidental de destino y su reverso y complemento: la libertad, es substancialmente diferente de la concepción oriental. Esta diferencia incluye otras dos, íntimamente asociadas: la responsabilidad de cada uno por nuestros actos y la existencia del alma. El budismo, el taoísmo y el hinduismo comparten la creencia en la metempsicosis y de ahí que la noción de un alma individual no sea muy neta en esas creencias... (Paz: 1993, p. 38)

El ensayo paciano al igual que el de Montaigne utiliza a sus antecesores (poetas, literatos y filósofos) para mostrar diferentes perspectivas sobre sus reflexiones. En las que se observa la capacidad de imitar, y la filiación a otros poetas, de los que maneja hábilmente sus riquezas para su propio provecho. Por ende, el ensayo paciano conlleva a su vez una sucesión de imitaciones por parte de los escritores y poetas que aparecen dentro del ensayo. Es decir, se sigue una tradición que inicia con Platón y los griegos hasta Eliot, Proust, Poe, Breton, etc., en el caso solamente de Occidente.

La literatura retrata los cambios de la sociedad. También los prepara y los profetiza. La paulatina cristalización de nuestra imagen del amor ha sido la obra de los cambios tanto en las costumbres como en la poesía, el teatro y la novela. La historia del amor no sólo es la historia de una pasión sino de un género literario. Mejor dicho: la historia de las diversas imágenes del amor que nos han dado los poetas y los novelistas. Esas imágenes han sido retratos y transfiguraciones, copias de la realidad y visiones de otras realidades. Al mismo tiempo, todas esas obras se han alimentado de la filosofía y el pensamiento de cada época: ... (Paz: 1993, p. 136)

Hemos considerado la importancia del yo que se afirma dentro del ensayo, pero también podemos ver las partes con las que se conforma ese yo, es decir, los otros yo que aparecen y son importantes en cuanto que a partir de ellos se va creando la perspectiva y el ensayo. De este modo, el ensayista se sirve de la tradición y de la historia para mantener una coherencia y dar continuidad a un canon⁶⁷ tan representativo al que se hace referencia y con tanto peso, en la historia de la literatura, la filosofía y la ciencia. Sin embargo, la “intertextualidad”, no implica

⁶⁷ Cuando menciono éste término no pretendo ahondar demasiado entre la crítica existente sobre y canon, tradición y sus influencias sobre el ensayista. Simplemente, se quiere resaltar que el conjunto de obras y autores que son mencionados a lo largo del ensayo, son reconocidos por sus valores estéticos, que es lo que el ensayista aprovechará, así como el renombre de sus autores y la filiación que lo atrae hacia ellos. Todo esto como una estrategia más de la seducción que se propone en esta investigación. Claro que tampoco podemos dejar del todo de lado, esas posibles influencias, pero en todo caso, serán usadas para explicar una estrategia.

que se haga una copia, al contrario, retoma un aspecto más amplio al transfigurar las imágenes que ya han sido usadas anteriormente, pero, que al conjuntarlas generan una especie de deslumbramiento por la forma en las que el ensayista la va concatenando. Esta forma de enunciación, es una estrategia discursiva, en la cual el sujeto de la enunciación acerca al enunciatario aun itinerario entre el pasado y el presente del ensayar que se está llevando a cabo. Y no sólo por quien lo enuncia, sino también por el que lo lee, haciéndolo participe.

Es necesario retomar que el uso de la fragmentación, es el reflejo de un Paz como hombre de su tiempo que retoma características y preocupaciones de la modernidad, en consonancia con lo que otros escritores o filósofos estaban proponiendo⁶⁸. Es decir, su discurso no es pasivo en relación al contexto en el que ya no podía escribir pretendiendo partir de la unidad, ni abarcar todo, por lo que se comenzó a fragmentar el discurso dejando a la imaginación un lugar preponderante para unir y conjuntar la escritura haciendo uso de la intertextualidad. La adhesión de Paz hacia las vanguardias que utilizaron esta estrategia junto con el eclecticismo artístico (pintura, escultura, literatura) se manifiesta en *La llama doble*. Sirva de ejemplo uno de los poetas leídos por Paz, Baudelaire escribió respecto a la fragmentación lo siguiente “La imaginación descompone toda creación y con los materiales amontonados y dispuestos de acuerdo con las reglas cuyo origen sólo se puede encontrar en las profundidades del alma, crea un mundo nuevo.”⁶⁹ La novela moderna de Joyce por ejemplo, es fragmentaria frente a la novela clásica que se vería mutilada y se acercaría más a la poesía, imitando la síntesis que el verso propone. El recurso aparece en Baudelaire y en otros poetas llegando hasta la escritura de Paz y se vuelve importante porque la forma y el fondo se van reflejando constantemente, sin perder la coherencia y unidad porque todos los fragmentos que aparecen han sido redondeados en sus recortes añadiendo los nuevos componentes que el ensayista va incorporando de su propia interpretación. En los fragmentos se

⁶⁸ Heidegger, Husserl, Bergson en filosofía, Baudelaire, Poe entre otros en la literatura, que se encuentran en el centro del pensamiento moderno.

⁶⁹ Consultado en www.letrealia.com/193/articulo01.htm el día 20 de agosto de 2010.

manifiesta la forma como el espacio y el puente entre el tema del ensayo y la seducción, así como entre el destinador y el destinatario.

Hasta aquí se ha esbozado a grosso modo la estructura fragmentaria como una estrategia a partir de las definiciones que Paz propone de manera poética o aforística y en el uso intertextual de filósofos, poetas, literatos y científicos que le servirán de base para su argumentación y con los que irá tejiendo una red analógica entre sus perspectivas, y las asociaciones culturales y artísticas. En la que el ensayista nos ofrece un diálogo intelectual sobre el mundo y que hace avanzar el ensayo de manera temporal. Es decir, comienza con el primer discurso sobre el amor de Platón y de ahí se va disparando a otros que a su vez retoman el inicial por lo menos para Occidente sucediéndose y enlazándose aun cuando provienen de diferentes disciplinas y culturas, que Paz traduce y articula dentro del ensayo de una manera artística y atractiva: “El tiempo del amor no es grande ni chico: es la percepción instantánea de todos los tiempos en uno solo, de todas las vidas en un instante.” (Paz: 1993, p. 220)

5.2.- Seducción

El tema de la seducción no aparece como tema central, pero si surge como una estrategia para producir una atracción sobre el ensayo. La forma de este ensayo utiliza varios de los recursos que se han planteado en el marco teórico sobre la seducción. Para empezar, los conceptos que se definen, toman en cuenta el plano de los sentidos y el artificio verbal de la poesía o de la filosofía⁷⁰, proponiendo una reordenación conceptual, volviéndose autorreferencial y conduciendo así al lector muy de cerca para no dejarlo extraviar en ningún momento. De este modo, la propuesta se pone en escena, situando a Paz al mismo nivel de los teóricos que se han señalado en el marco conceptual, dado que ellos formulan también un supuesto ensayístico sobre los diferentes conceptos aquí tratados.

⁷⁰ Ambos discursos han sido analizados desde la semiótica y caracterizados como generadores de ilusiones. (Luna, 2005) Y no es que la filosofía carezca de rigor, sino que en la argumentación paciana está sujeta más a la impresión que causa ese discurso.

Weinberg (2007) retoma los principios de Adorno y considera que el ensayo debe reflejarse a sí mismo en cada momento y exponer sus propias postulaciones para ser medido con ellas mismas. Esta forma vuelve al ensayo un círculo del que no se puede salir, porque al exponer sus propios conceptos, presenta también sus propios parámetros de evaluación. A partir de la forma de exposición se comienza a manifestar el espacio en el que se medía la distancia entre el destinador y el destinatario y las estrategias que habrá de utilizar. La forma de este ensayo crea sus presupuestos con tal fuerza de convicción que llega a olvidarse que no son más que explicaciones de otros escritores o poetas. Sin embargo, dentro del acto escriturario se va manifestando los propios criterios de Paz sobre la literatura, el *amor* y el *erotismo* como un proceso simultáneo y paralelo en el que se van imbricando, el tiempo de la enunciación y el de la interpretación, es decir, el pensar y la escritura.

¿Cuándo se comienza a escribir un libro? ¿Cuánto tiempo tardamos en escribirlo? Preguntas fáciles en apariencia, arduas en realidad. Si me atengo a los hechos exteriores, comencé estas páginas en los primeros días de marzo de este año y lo terminé al finalizar abril: dos meses. La verdad es que comencé en mi adolescencia. Mis primeros poemas fueron poemas de amor y desde entonces este tema aparece constantemente en mi poesía. Fui también un ávido lector de tragedias y comedias, novelas y poemas de amor, de los cuentos de Las mil noches y una noche a Romeo y Julieta y La cartuja de Parma. Esas lecturas alimentaron mis reflexiones e iluminaron mis experiencias. (Paz: 1993, p. 5)

En esta cita se observa cómo se ejecuta la interpretación y la enunciación como un solo acto, la puesta en escena de la que habla Weinberg (2007). Esto es, el ensayo refleja en sí mismo en cada momento sus propias postulaciones y la ruta crítica de la cual parte. Esta cita da cuenta del acercamiento a la dimensión afectiva o sensible del destinador que pretende atraer al destinatario, poniendo en juego las modalidades: en el *saber* encontramos la explicación sobre los datos que comienzan a fundamentar las lecturas que se están delatando (extensidad). Al mismo tiempo le permite anclar los referentes y los discursos de los que Paz se sirve para realizar su argumentación. Sus lecturas proponen un movimiento no sólo reflexivo por ende crítico; con ellas tensiona la forma de lo poético en lo argumentativo, y de este modo se logra ir conformando la intencionalidad del ensayo: la seducción. *El querer*, en cuanto a las intenciones de escribir el libro (intensidad). *El hacer*: el acto escriturario y finalmente el *ser* como performance; en donde el sujeto pasional se pone en escena

en el discurso, comenzando a generar un “simulacro tensivo” dentro del ensayo, propiciando el ambiente óptimo para la seducción⁷¹.

El énfasis a la dimensión sensible nos acerca a los planteamientos de Baudrillard (1994) y Filinich (2004) respecto de la seducción, en cuanto se hace uso en el ensayo del artificio, la teatralidad, el simulacro tensivo, el misterio del secreto y la promesa en la imagen. Paz conoce el valor y la potencialidad del lenguaje literario y su objeto es el arte, el mostrar su propia ruta poética, parte de la desconfianza que puede generar la palabra en el poema, y es por ello que intenta rescatar la credibilidad o verdad simbólica a favor de la propia credibilidad del poeta y ensayista. Veamos que al igual que Gadamer (1998) considera que la palabra se consume en la “palabra poética” con una fuerza de dicción nueva y a menudo oculta en lo usual.

El lenguaje del poema es el lenguaje de todos los días y, al mismo tiempo, ese lenguaje dice cosas distintas a las que todos decimos. Ésta es la razón del recelo con que han visto a la poesía mística todas las Iglesias... (Paz: 1993, p. 12)

El lenguaje del poema o el lenguaje literario se definen de entrada con la pretensión de impactar la sensibilidad del lector, porque las definiciones que se encontraran no serán siempre sustentadas de manera lógica, sino a través de la poesía y la metáfora. El mismo ensayista conoce esa debilidad y la explica en la cita, pero al mismo tiempo la utiliza para ingresar a un nivel de entendimiento distinto al lógico. Así el lenguaje en el ensayo de *La llama doble*, se va desplegando a nivel de lo sensible, por medio de la puesta en escena y el movimiento entre el tema y el discurso epidíctico. Es a partir de la escritura provisoria que implica el ensayo, que se manifiestan preguntas sobre las posibilidades del *amor*, el *erotismo* entramándose en el acto escriturario. En dicho acto, el lenguaje se comporta como un actor dentro esa puesta en escena, su representación intercambia roles entre la poesía y la argumentación.

El primer papel que representa el lenguaje poético radica en el movimiento de una paradoja, lo que comienza a generar una incógnita, “es el de todos los días,

⁷¹ Las modalidades son retomadas de Greimas (2006)

pero dice cosas distintas a las que todos decimos”, esta definición del lenguaje poético guarda una cercanía con el estructuralismo de Levi- Strauss⁷². Los referentes, son una forma de ir atrayendo al destinatario en el juego de sentimiento y pensamiento que establece el tipo de pacto en el que habrá de entrar en el que se rompe la coherencia de la razón, y se establece una nueva lógica basada en las apariencias y en una nueva realidad imantada de muchas verdades. En el uso del lenguaje poético se remarca la presencia de la fuerza asertiva con la que el ensayista valida sus propias afirmaciones, estableciendo una complicidad con el lenguaje, que como en el caso de la belleza, actúa por contagio, por exceso de sí misma y así se sume en el secreto, absorbiendo todos los significados posibles de los conceptos al que el destinador les otorga. Para salvar esta paradoja y algunas otras que se plantean en el ensayo, Paz vincula una forma discursiva tensando sentimiento⁷³ e intelectualidad, con la conciencia de que puede utilizarla para la construcción de su punto de vista que resulta muy atractiva y tensiva.

Por otro lado, de acuerdo con Weinberg (2001) el ensayo conlleva a una poética del pensar que se manifiesta en el carácter dialógico y en la libertad expositiva del discurso; con estas dos formas comienza a desplegarse una especie de trampantojo, que involucra los sentidos y el pensamiento para crear una realidad, una forma y un espacio en el que solo se encuentran los que aceptan las reglas del juego.

Este libro tiene una relación íntima con un poema que escribí hace unos pocos años: *Carta de creencia*. La expresión designa a la carta que llevamos con nosotros para ser creídos por personas desconocidas; en este caso, la mayoría de mis lectores. Al menos, ése es el sentido que yo le doy. Repetir un título es feo y se presta a confusión. Por esto preferí otro título, que, además, me gusta: *La llama doble*. Según el *Diccionario de Autoridades* La llama es “la parte más sutil del fuego, que se eleva y levanta a lo alto en figura piramidal”. El fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y ésta, a su vez sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor. Erotismo y amor: la llama doble de la vida. (Paz: 1993, pág. 7)

⁷² No se puede olvidar que Paz fue un ávido lector y que mantenía una cercanía importante con ambos.

⁷³ El mismo Paz como ensayista y como crítico, considera los sentidos como servidores de la imaginación. Octavio Paz. *La llama doble, amor y erotismo*. México. Ed. Seix Barral, 1993.

Constantemente dentro del ensayo se ha de encontrar un referente externo y su interpretación o viceversa, manteniendo una tensión entre ambos. Al mismo tiempo, en las primeras líneas de la cita hay una representación escritural de una presencia ausente.

Así, poesía y pensamiento son dos formas discursivas que se han enfrentado a lo largo de la historia, filósofo y poeta es una dualidad que encontramos desde Platón. Casasco (2005) sostiene que el realce de la “sensibilidad” platónica, difiere por ejemplo de Aristóteles “argumentador y desapegado al canto” porque encamina la búsqueda de la seducción en las expresiones de una voluntad enajenada. “Lugar que remite al cuerpo del sujeto “tomado” –apasionado– que el cuadro legendario del encantamiento provocado por la voz de las sirenas metaforiza.” (Casasco: 2005, p. 38)

Aunque ambos van en busca de la verdad, del saber y la unidad, lo hacen de manera distinta. Paz cita a Platón en tanto ambos se sirven del lenguaje poético y el argumentativo, aunque el filósofo sobre pasa al ensayista en cuanto a la argumentación y la búsqueda. Sin embargo, cuando se conjuntan resulta un discurso altamente atractivo tanto por el contenido, como por la forma, así aparece por ejemplo: en *El banquete* y *La república* en los que se tensan ambos discursos en la búsqueda por la unidad. “Quien tiene pues la unidad lo tiene todo” (Zambrano: 1996, p. 20)

¿Cómo no explicarse la urgencia del filósofo, la violencia terrible que le hace romper las cadenas que le amarran a la tierra y a sus compañeros; que ruptura no estaría justificada por esta esperanza de poseerlo todo, todo? Si Platón nos resulta tan seductor en el “Mito de la Caverna” es, ni más ni menos, por la esperanza que es la justificación última, total. (Zambrano: 1996, p. 16)

Platón por lo tanto se vuelve para Paz un referente obligado y por ello en *La llama doble*, la seducción del lenguaje parte de una previa seducción al ensayista tanto por las ideas, como por la tropologización⁷⁴ de las palabras en el lenguaje

⁷⁴ El tropo como una figura que altera el *significado* de las expresiones y que afecta al *nivel* semántico. Berinstáin Elena. *Diccionario de Retórica y Poética*. Ed. Porrúa. México, 2003.

poético y argumentativo. “La existencia de una inmensa literatura cuyo tema central es el amor es una prueba concluyente de la universalidad del sentimiento amoroso” (Paz: 1993, p. 102). Así, cada palabra, metáfora o polaridad, pone en juego una comunicación entre lo que se dice y la imaginación, pero también entre lo que se ha dicho y su argumentación. Con estos elementos *La llama doble* es “una lectura que se escribe”⁷⁵ y que busca también la justificación total, por ejemplo: en cuanto a la ideología sobre el amor que se escribe en el ensayo.

Aceptada la existencia en otras civilizaciones de varias ideologías del amor, agrego que hay diferencias fundamentales entre ellas y la de Occidente. La central me parece la siguiente: en Oriente el amor fue pensado dentro de una tradición religiosa; no fue un pensamiento autónomo sino una derivación de esta o aquella doctrina. En cambio, en Occidente, desde el principio, la filosofía del amor fue concebida y pensada fuera de la religión oficial, y a veces, frente a ella. (Paz: 1993, p. 37)

En el párrafo anterior encontramos una conjunción entre lo que Paz considera las dos fuentes ideológicas del amor, como un manera de presentar una visión global de dicho concepto y con esto enlaza redes y resonancias que pueden resultarle cercanas al destinatario, es decir, tiene opciones de verse implicado sentimental, afectiva o estéticamente. Así se establece un simulacro dentro del discurso ensayístico entre varias realidades o discursos que aparecen en conjunto con su propia representación, sin dejar de tomar en cuenta que se pone en juego la *intensidad* (lo sensible).

El erotismo es un ritmo: uno de sus acordes es separación, el otro es regreso, vuelta a la naturaleza reconciliada. El más allá erótico está aquí y es ahora mismo. Todas las mujeres y todos los hombres han vivido esos momentos: es nuestra ración de paraíso. La experiencia que acabo de evocar es la del regreso a la realidad primordial, anterior al erotismo, al amor y al éxtasis de los contemplativos. Este regreso no es huida de la muerte ni negación de los aspectos terribles del erotismo: es una tentativa por comprenderlos e integrarlos a la totalidad. Comprensión no intelectual sino sensible: saber de los sentidos. Lawrence buscó toda su vida ese saber... (Paz: 1993, pág. 28)

Cuál es esa realidad primordial de la que nos habla Paz, es una realidad que solo se encuentra en el simulacro de este ensayo, que solo se encuentra en la

75 Martínez, Hebert. *La crítica literaria como conversación*. Revista Confluencia N° 15, Colorado, 1995.

poesía engendrando más que una realidad: un misterio, pero que se sostiene argumentativamente en la complicidad de otros discursos, en este caso el poema de Lawrence. La continuación de la cita anterior dice:

...un poco antes de morir, milagrosa recompensa, nos dejó un fascinante poema un testimonio de su descubrimiento: el regreso al Gran Todo es el descenso al fondo, al palacio subterráneo de Plutón y de Perséfone, la muchacha que cada primavera vuelve a la tierra. Regreso al lugar del origen, donde muerte y vida se abrazan:

¡Dadme una genciana, una antorcha!
Que la antorcha bífida, azul, de esta flor me guíe
Por las gradas oscuras, a cada paso más oscuras,
Hacia abajo, donde el azul es negro y la negrura azul, donde Perséfone, ahora mismo desciende del helado
Septiembre... (Paz: 1993, pág. 29)

Este poema subsume en lo más profundo, en lo más oscuro para vislumbrar la claridad. Esta tensión entre opuestos es una constante en la medida que se, forja un secreto: abriendo un espacio donde la imaginación puede proyectarse y expandirse. Dicho secreto es el que mantiene cautivo al destinatario que se fascina con estas formas y al destinatario que busca más que el secreto, una promesa, quizá la de vislumbrar ese gran todo sobre el amor y el erotismo. Lo que mantiene el secreto y la promesa está íntimamente ligado con lo que Paz considera que sucede en el encuentro erótico: “En todo encuentro erótico hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación, el deseo” (Paz: 1993, p. 15) La presencia de este tercero es el que permite actualizar constantemente el simulacro y el juego entre el seductor y seducido.

Por lo tanto, es posible afirmar que hay una puesta en escena de la trama que subsume a sus propios actores, trama que se inicia en el ejemplo anterior con una *tensión*, generada por la complicidad entre lo visible y lo oculto, por medio de la metáfora y que se continúa en una *promesa* que despliega la dimensión imaginaria del misterio tras el misterio. Como se ha visto, las estrategias poéticas y argumentativas que Paz utiliza en el ensayo polemizan el tema por medio de su propia visión sobre el amor, desde una dimensión valorativa y una interpretativa, en la que ambas se proponen inacabadas, (esto como una de las cualidades del ensayo).

En las dimensiones que se leen en el ensayo, se conjunta una visión del *amor* y el *erotismo* a partir de la poesía y de los mitos del amor,⁷⁶ así como sus interpretaciones en la filosofía y la literatura de Oriente y Occidente. Es por esto que el planteamiento reinterpretaivo del mito del *amor* que hace Paz a su vez es retomada también de otros discursos: otorgándole así un carácter dialógico, lo cual es utilizado como un detonador ensayístico que se convierte en una *estrategia discursiva*⁷⁷. Dicha estrategia se asienta sobre la “promesa” de esclarecer el concepto de amor y erotismo a lo largo del ensayo, por medio de los vínculos que se establecen entre los discursos de otro tiempo, otros lugares y otras interpretaciones. A su vez retomadas desde diversas esferas o tradiciones y reinterpretadas en este ensayo.

El sentimiento amoroso es una excepción dentro de esa gran excepción que es el erotismo frente a la sexualidad. Pero es una excepción que aparece en todas las sociedades y en todas las épocas. No hay pueblo ni civilización que no posea poemas, canciones, leyendas o cuentos en lo que la anécdota o el argumento –el mito, en el sentido original de la palabra– no se el encuentro de dos personas, su atracción mutua y los trabajos y penalidades que deben afrontar para unirse... (Paz: 1993, p. 34)

Con los elementos anteriormente expuestos se puede ir vislumbrando el ensayo de *La llama doble* como “una representación de representaciones, así como una interpretación de las interpretaciones” (Weinberg: 2001), en torno al amor y al erotismo, es decir, hay una puesta en escena de su pensar y del de los otros autores que aparecen tácitamente y también de aquellos que no aparecen, por medio de los diversos discursos que Paz va retomando. A partir de esto se lleva a cabo la performación entre el acto de entender y el de representar desplegando mecanismos teatrales como: el diálogo que se instaura entre los diferentes discursos, mediados

⁷⁶ El mito al que se hace referencia es el que abre por lo menos en Occidente el discurso acerca del amor tratado desde la filosofía, y que da inicio con Platón, es decir, la representación de Eros y de Psiquis, que han sido representados a lo largo de la literatura, si no con estos nombres, sí bajo esa apariencia. Los discursos que versan sobre el tema son de diversas índoles, pero la que aquí nos ocupa tiene que ver con aquellas de las que la filosofía y la literatura han representado una y otra vez, mostrando diferentes caras o vertientes.

⁷⁷ Según el diccionario de Semiótica de Greimas la *estrategia discursiva* es: “por la cual el sujeto de la enunciación procede a la discursivización de las estructuras narrativas.” Aquí la utilizaremos como una forma general a partir de la cual se configura el discurso.

por la interpretación del mismo ensayista. Interpretación que esta tamizada por la poesía en un afán más que discursivo, de diálogo directo: si se retoma el concepto que Paz tenía de la poesía como lo más acercado a una conversación, en la que las formas poéticas van surgiendo.

La llama doble genera una intensidad porque de antemano se sabe que el secreto del *amor* y el *erotismo*, para que subsistan, no deberán ser revelados, ambos encierran la imposibilidad de ser una fórmula que pueda calzar para todos, en cuanto el destinador enuncia, *para mí...* Empero, el *amor* y el *erotismo* es trasladado a la actuación de las palabras y al darles forma es posible otorgarles un cuerpo que puede ser apresado por el destinador. No obstante ellas en su combinación siguen encerrando un suspenso o misterio, como en el caso de la metáfora.

Así decimos que *La llama doble*, es una puesta en escena, una representación de una trama que compromete la dimensión pasional de la actuación de los sujetos implicados, tanto el destinador como el destinatario. Uno se encarga de manifestar la puesta en escena dentro del discurso, y el otro de recibirlo, aceptando la representación por medio de las estrategias que hasta el momento se han mencionado.

Paz lleva a cabo en este ensayo una representación del acto de pensar y una puesta en escena de su experiencia sensible e intelectual, en la que, hemos dicho, conviven tanto lo privado como lo público. Por tanto, es consciente de que los enunciados que proponga deben ser argumentados para sostener su propuesta y sobre todo porque se pone en juego al yo que enuncia. Sin embargo, en este punto se puede encontrar un espacio de tensión entre la propuesta de Baudrillard sobre el artificio y el estatus pragmático de los enunciados que se despliegan en el ensayo en general, es decir, si se considera que el ensayo enuncia "ilusiones serias sin

misterio”⁷⁸ chocan con el misterio y el artificio que propone la seducción de Baudrillard, (con todo y su ideología), y que estudia Filinich.

En los siguientes capítulos se irán mostrando las estrategias que Weinberg propone para El ensayo, en conjunción con los elementos de la seducción que enunciamos de Baudrillard y desde Filinich

5.3.- La teatralidad como puesta en escena de los seductores y seducidos

El *ensayo* tal como lo concibe Weinberg (2004) y la *seducción* de Baudrillard (1999) y Filinich (2004) conllevan implícitos conceptos como el de: *teatralidad, puesta en escena, representación, simulacro y performance*. Estas formas de sinonimia para hablar de performance, aparecen dentro de *La llama doble* y a continuación se intentará mostrar cómo es que lo hacen, una vez que se ha esclarecido un poco más los elementos de la seducción. A continuación se encontrarán quiénes son los implicados o los actores, de la mencionada puesta en escena y de la teatralidad.

Si se recurre nuevamente al título de esta investigación, se ha de recordar que es *El lenguaje de la seducción*, y como tal, los implicados en esta representación son sobre todo: la palabra, la mirada, destinador-destinatario y por supuesto el lenguaje (poético) como participantes de la puesta en discurso y de la teatralidad. *La llama doble*, es una escritura de sensaciones que pone en juego una energía deseante representada en la *forma*⁷⁹, cuyo procedimiento implica una teatralidad:⁸⁰ en las palabras que son teñidas poéticamente y la manera en la que estas se van desplegando en el discurso, de tal suerte que se tiene la impresión de

⁷⁸ Comentario citado por Weinberg en *Pensar el ensayo*, siguiendo la línea de Genette.

⁷⁹ Las cursivas son mías.

⁸⁰ La teatralidad según Prieto Stambaugh constituye una construcción cultural de ciertos sectores sociales que van codificando su modo de percepción del mundo y también su modo de autorepresentarse. Así la teatralidad se conforma con un sistema de signos performativos, cuyo significado se encuentra codificado en una red externa de códigos.

estar ante una escritura performativa⁸¹ porque parece realizarse en un solo acto de pensar- reinterpretar, sentir y escribir.

Al comenzar estas reflexiones señalé las afinidades entre erotismo y poesía: el primero es una metáfora de la sexualidad, la segunda una erotización del lenguaje. La relación entre amor y poesía no es menos sino más íntima. Primero la poesía lírica y después la novela –que es poesía a su manera– han sido constantes vehículos del sentimiento amoroso. Lo que nos han dicho los poetas, los dramaturgos y los novelistas sobre el amor no es menos precioso y profundo que las meditaciones de los filósofos. Y con frecuencia es más cierto, más conforme a la realidad humana y psicológica. (Paz: 1993, p. 49)

Es preciso observar el mensaje que se representa y se teatraliza a lo largo del ensayo porque con él atrae y con él pretende acercarse a la reinterpretación y la descripción de identidades psicológicas, mitos y ritos que son llevadas a cabo en torno al amor y al erotismo, a partir de los poetas, dramaturgos, novelistas y científico “La poesía ha exaltado al amor y lo ha analizado, lo ha recreado y lo ha propuesto a la imitación universal” (Paz: 1993, p. 137)

Al hablar de la continuidad del amor es útil repetir que no me refiero al sentimiento, que probablemente pertenece a todos los tiempos y lugares, sino a las concepciones sobre esta pasión elaboradas por algunas sociedades. Estas concepciones no son construcciones lógicas: son la expresión de profundas aspiraciones psíquicas y sexuales. Su coherencia no es racional sino vital. Por eso las he llamado imágenes. Añado que, si no son una filosofía, son una visión del mundo y, así son también una ética y una estética: una *cortesía*. (Paz: 1993, p. 135)

Quien triste tiene su corazón
Venga a oír está razón.
Oirá razón acabada,
Hecha de amor e bien rimada.
Un escolar la rimó
Que siempre dueñas amó;
Mas siempre hubo crianza
En Alemania y Francia;
Moró mucho en Lombardía
Para aprender cortesía... (*Ibidem*: 1993, p. 35)

El igual que Rougemont Paz explica el *amor cortés* se aprende y “es un saber los sentidos iluminados por la luz del alma, una atracción sensual refinada por

⁸¹ El performance implica la instancia de la puesta en ejecución de la realización de la competencia, en su doble papel de producción e interpretación de los enunciados, como un “hacer-ser”, según argumenta Greimas en su *Diccionario razonado del lenguaje*.

la cortesía” (Paz: 1993, p. 35) Este saber no está al alcance de todos, sólo de aquellos que cultivan su mente y sus sentidos: es sólo para aquellos que aprenden a sentir y hablar. Paz expresa muy bien este precepto a lo largo de su ensayo pues está hecho con un sentimiento refinado por la lectura poética, filosófica y científica. Con estas disciplinas se forma una ética y una estética que dan paso a la *cortesía*. En torno al tema se presenta una amplia argumentación enlazando: historia, filósofos, poetas, costumbres, religión que dotan al ensayo de una amplia gama de referentes. Con ellos y la poesía va atrayendo con esa *cortesía*, que no sólo es presentada como argumento, sino que es representada en la forma de argumentar. Nos ofrece el *assai del amor cortés*, es decir la prueba del amor, la iniciación en la que al igual que en la primera parte del poema anterior se describe un jardín artificial: como el mismo Paz escribe, un “lugar ameno”. Ese es el espacio que se crea en el ensayo para la representación, una vez creado este espacio ameno, se lleva a cabo la representación de un amor que puede satisfacer diferentes perspectivas, es decir, amor sensual, racional y refinado.

Paz utiliza varias de estas concepciones y las hace dialogar dentro del ensayo uniendo así a varias disciplinas. Su re-escritura es un re-presentación de lo que ya ha sido escrito y que da continuidad a un ritual y una ceremonia que se ejecuta en el momento en el que se mira o se leen. En ese momento se forma el espacio y el tiempo del ensayo se ensancha porque son llevados a cabo un cúmulo de ritos, ceremonias y ritos, que se analiza desde diferentes actuaciones: desde el erotismo y el amor en la poesía, en la filosofía, la religión, la ciencia, la política, etc., de esta manera intenta el ensayo abarcar una totalidad y van siguiendo un orden, sin embargo, si se les quiere leer por fragmentos o por capítulos se pueden comprender aunque se lean por separado.

Parecerá extraño que me haya referido a la historia política moderna al hablar del amor. La extrañeza se disipa apenas se repara en que amor y política son los dos extremos de las relaciones humanas: la relación pública y la privada, la plaza y la alcoba, el grupo y la pareja. Amor y política son dos polos unidos por un arco: la persona. La suerte de la persona en la sociedad política se refleja en la relación amorosa y viceversa... (Paz: 1993, p. 170)

La relación del lenguaje y su función social es performativa por lo que las relaciones aparentemente distantes fusionan lo privado y lo público con lo cual le permite al ensayo conjugar la más íntima interpretación poética sobre el amor y el erotismo, como aquella que se hace desde las ciencias o la política (discurso del *saber*) como en la cita anterior es mostrado. El espacio público implica la mirada de un tercero que *pro-duce* y que hace visible una situación y la hace salir a escena. Ambos discursos son como el canto de las sirenas al que difícilmente se puede sucumbir porque encierran lo más íntimo y secreto con la promesa de aquello que está a la vista, que se puede ver y sentir. De esta manera, el diálogo entre las diferentes concepciones del amor se pone en tensión por medio de: la interpretación del ensayista y por el movimiento dialecto entre lo privado y lo público. Y parece situarse en una banda de Möebius, porque cambia constantemente y sin darse cuenta entre el adentro y el afuera, que está haciendo su propia interpretación. Así destinador y destinatario asumen la mirada de esas concepciones aunque sea en el momento de la escritura o la lectura en el que se actúan esas posiciones, a la manera de personajes y espectadores.

En el intercambio de miradas entre el que representa y el que reinterpreta, se desdibujan las fronteras entre el sujeto y el objeto, entre el estar dentro o fuera de la representación. Cuando Weinberg (2007) cita a K. Korhonen en su concepción del ensayo como “un discurso mimético que describe el proceso del pensamiento humano”. La mimesis es también uno de los puntos centrales de la teatralidad. Y en los ejemplos que se han venido mostrando se recurre al uso mimético de diferentes formas de representar el amor, sus concepciones y reinterpretaciones. Al mismo tiempo los diversos discursos que son expuestos en *La llama doble* son también una reinterpretación de la realidad.

Por otro lado, si tomamos en cuenta la importancia de la poesía dentro del discurso paciano, no podemos dejar de aceptar y observar que la mayor parte de sus argumentos van a seguir esta constante, aplicando amorosamente el lenguaje poético a su reinterpretación, es decir, siempre se está cuidando la forma en que es escrito incluyendo: metáforas, ritmo, opuestos y con ellos un enigma. Con el

lenguaje poético se lleva a cabo una representación de los signos, una “representación de representaciones” como dice Weinberg, porque en algunos casos actúa miméticamente los otros discursos y con ellos hace afirmaciones que resultan altamente atractivas y que al mismo tiempo van construyendo la propia identidad del ensayista dentro de su discurso. En este acto teatral, se lleva a cabo al mismo tiempo el discurso como una práctica escrituraria en un desdoblamiento que condiciona el pensamiento y el actuar ante las palabras, siguiendo una forma poética y retórica. “El amor occidental es el hijo de la filosofía y del sentimiento poético que transfigura en su imagen todo lo que toca. Por esto, para nosotros el amor ha sido un *culto*.” (Paz: 1993, p. 40) Villegas (1996) cita a Litvak y éste afirma que la metáfora de la “teatralidad” permite revelar la “subjetividad” como “performance” y – ver como en escena– todo el espacio en el que se constituye la subjetividad, en el que el yo asume un conjunto de roles teatrales. La subjetividad del ensayista se pone en escena y se muestra a la mirada del otro y con la mirada del otro en cada uno de los discursos que va adoptando. Sin embargo, el objeto es el que representa diferentes roles y actuaciones, Baudrillard (1999) sostiene que “El sujeto sólo puede desear; el objeto es el único que puede seducir”.

Lo que se pone en escena a través de los argumentos y las afirmaciones que hace el ensayista, es la admiración y fascinación que siente por la poesía, los signos, las palabras como forma de representar el objeto del deseo del cual se parte bajo un influjo seductor y a los que se quiere presentar. Al mismo tiempo, ellas contagian de esa intensidad a quien en este discurso las ensaya y las representa en sus enunciados: expresando su mundo sensible en torno al tema del *amor* y proyectando imágenes que actúan en el discurso. En la escritura se privilegia la construcción visual (imágenes) y acústica (lenguaje poético) de los signos que son dispuestos de forma específica para impresionar al observador.

El amor nace a la vista de la persona hermosa. Así pues, aunque el deseo es universal y agujonea a todos, cada uno desea algo distinto: unos desean esto y otros aquello. El amor es una de las formas en que se manifiesta el deseo universal y consiste en la atracción por la belleza humana. (Paz: 1993, pág. 42)

Qué mejor manera de impresionar al otro que el del discurso sublimado del amor. Con él, la actuación de los signos como lenguaje, imágenes, sonido y del ensayista se desdoblaron convirtiéndose en personaje/actor y espectador al mismo tiempo, montando una escena en la que son llevados a cabo la performance de los signos y un cúmulo de sentimientos y sensaciones dirigidas (como todo discurso) al otro. Prieto (2009) cita a Cornago para el cual la teatralidad implica “la cualidad que una mirada otorga a una persona (...) que se exhibe consiente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento”. Geirola (2000) por su parte considera que el juego precisa un “pacto simbólico” entre el espectador que mira y la escritura del cuerpo que actúa para ser mirada. Él considera a su vez que algunas de las estructuras de la teatralidad son: la seducción, la ceremonia y el rito, de los cuales ya hemos mencionado que aparecen constantemente en el ensayo como en la cita siguiente.

El encuentro erótico comienza con la visión del cuerpo deseado. Vestido o desnudo, el cuerpo es una presencia: una forma que, por un instante, es todas las formas del mundo. Apenas abrazamos esa forma, dejamos de percibirla como presencia y la asimamos como una materia concreta, palpable, que cabe en nuestros brazos y que, no obstante, es ilimitada. (Paz: 1993, p. 204)

El ritmo, la musicalidad y la orientación perceptiva de esta cita producen efectos de sentido pasionales porque la cadena de argumentos son dirigidos a la vista, al cuerpo y las sensaciones. Ellos son identificados como una ceremonia y un rito que se repite constantemente en el encuentro erótico y que atrapa a los sujetos implicados en esta ceremonia, pero también a los que se encuentran ante la representación “teatral” de un acto privado “secreto”. De esta manera se estimula la mirada, dando paso según Filinch (2004) al ámbito de la seducción que es precisamente el lugar dialéctico entre el secreto y la visibilidad, produciendo una tensión entre ambos.

Para la teatralidad la mirada es un aspecto importante, esta funge como perspectiva o punto de vista que selecciona los actos a representarse, que se observa a sí misma, se piensa y se escribe. Con la mirada que selecciona el lenguaje y las poesías que han de representarse, el ensayista busca siempre

impactar el estado de ánimo, véase a continuación un comentario que aparece en la escena sobre un poema de López Velarde. “El poema revela un estado de ánimo al que le conviene admirablemente una de sus palabras predilectas: *zozobra...*” (Paz: 1993, p. 69) Hasta aquí se cumple lo expuesto por Filinch (2004) en cuanto que en la seducción opera en la dimensión pasional, los afectos y los movimientos inconscientes del ánimo.

Por medio de la mirada se intercambian los roles entre el sujeto/mirante y objeto/mirado, limando la distancia entre ambos generando una *producción* y una *seducción*.

Me parece que los cambios en la sensibilidad colectiva que hemos vivido en el siglo XX obedecen a un ritmo pendular, a un vaivén entre Eros y Thanatos. Cuando esos cambios de la sensibilidad y el sentimiento coinciden con otros en el dominio del pensamiento y en el arte, brotan nuevas concepciones del amor. (Paz: 1993, pág. 119)

Por otro lado, Thamer Arana Grajales (2007) en su trabajo *El concepto de teatralidad* cita de Javier del Prado lo siguiente:

Frente a poeticidad, narratividad y discursividad que pertenecen, en el mismo nivel a modalidades naturales de la enunciación, la teatralidad situaría la enunciación en el espacio artificial de la mimesis; espacio en el que, necesariamente tendrían que aparecer, si se quiere obtener un duplicado de la realidad (un duplicado lo más exacto posible) todas las modalidades enunciativas naturales de esta, según las exigencias del momento que se quiera duplicar. En la conjunción circunstancial de la narratividad de la discursividad y de la poeticidad, la teatralidad sería una totalidad mimética enunciante. (Arana: 2007, p. 83)

Desde este concepto de teatralidad y la cita anterior, se llevan implícitas las nociones de imitación, fingimiento y falsedad entre una mirada real y una mirada imaginaria que se conjugan dentro de este escenario. Es decir, la mirada reinterpretativa que busca un sustento argumentativo y la mirada matizada por la imaginación y la poesía. En el ensayo se pretende abarcar una totalidad en cuanto al tema del amor y el erotismo, esa totalidad como se ha ya discutido lo vuelve al mismo tiempo fragmentario, de tal suerte que las imágenes y los capítulos se asemejan a los actos de una obra teatral.

En esta obra y en el ensayo, se actúa el tema del amor, a través de discursos, poemas que son puestos en escena por el ensayista.

Los amantes platónicos, tal como los describe *El Banquete*, son escasos; no lo son las emociones que en unas cuantas líneas, tras Safo al contemplar una persona amada:

Igual parece a los eternos dioses

Quien logra verse frente a ti sentado:

¡Feliz si goza tu palabra suave,

Suave tu risa!

A mí en el pecho el corazón se oprime

Sólo e mirarte: ni la voz acierta

De mi garganta a prorrumpir; y rota

Calla la lengua.

Fuego sutil dentro mi cuerpo...

Cúbrome toda de sudor helado:...

No es fácil encontrar en la poesía griega poemas que posean esta concentrada intensidad... (Paz: 1993, pp. 49-50)

El ensayo conforma el espacio en el que se representa un mundo sensible a partir de las imágenes poéticas. En este espacio teatral se representa el lenguaje del poema como si fuera un cuerpo que actúa y que genera la *ilusión* perfecta a la mirada que el ensayista está plasmando a través del artificio metafórico, dicha *ilusión* es representada por el propio ilusionado⁸². Por medio de la metáfora y el ritmo hace actuar a las palabras como cuerpo, sensación, etc., las maquilla de tal forma que pueden ser cualquier cosa, así lo veremos en la siguiente cita y en el capítulo de la *Palabra como artificio...*

... el alma, o como quiera llamarse a la psiquis humana, no sólo es razón e intelecto: también es una *sensibilidad*. El alma es cuerpo: sensación; la sensación se vuelve afecto, sentimiento, pasión... (Paz: 1993, p. 171)

El cuerpo emerge como una forma y una presencia que toma posición dentro del ensayo y es articulado desde la dimensión sensible, sin que se desdeñe la dimensión inteligible, pues de esta parten los argumentos que sostienen el ensayo. Sin embargo de la correlación entre ambas dimensiones, surge el fundamento de la orientación y la articulación de los contenidos y las formas de la escritura.

⁸² Luna (2005) señala que el hacedor de la *ilusión* puede ser el propio ilusionado.

En este orden de ideas se ha mostrado como funciona la teatralidad, la puesta en escena en el ensayo y sus actores, estos elementos nos impulsan a preguntarnos en cuál el tipo de comunicación que se establece en estos términos, esto, será discutido en el capítulo siguiente.

5.3.1.- La comunicación como movimiento de apelación entre la razón y la pasión.

Es importante establecer en este apartado explicar el tipo de comunicación que se establece en el ensayo: abordado desde la perspectiva semiótica, en la que es posible incurrir en el territorio de la experiencia sensible que el ensayista utiliza, como se mostrará en este capítulo.

Todos los días oímos esta frase: nuestro siglo es el siglo de la comunicación. Es un lugar común que, como todos, encierra un equívoco. [...] Los medios muchas veces manipulan la información y, además, nos inundan con trivialidades. Pero aun sin esos defectos toda comunicación, incluso la directa y sin intermedios es equívoca. El diálogo, que es la forma más alta de comunicación que conocemos, siempre es un afrontamiento de alteridades irreductibles. Su carácter contradictorio consiste en que es un intercambio de informaciones concretas y singulares para el que las emite y abstractas y generales para el que las recibe. Digo *verde* y aludo a una sensación particular, única e inseparable de un instante, un lugar y un estado psicológico y físico... (Paz: 1993, p. 203)

La intención comunicativa no es entonces un secreto, pues con esta premisa se abre y se cierra el ensayo, por lo que a lo largo del discurso es puesta en práctica, manipulando el espacio y el lenguaje para que se aluda a las sensaciones que él está buscando impactar o conmover. Sin embargo, aunque hablamos de intención, se simula el secreto y el desafío por develar las imágenes y los “argumentos”⁸³ que son presentados en el ensayo por el tratamiento del lenguaje del que se hablará en el siguiente capítulo.

El sistema de comunicación que se despliega en el ensayo es y por el género al que pertenece, un diálogo interno que parte del ensayista: una reflexión subjetiva de aquello que se está ensayando, (el *amor* y el *erotismo* desde la

⁸³ Entrecomillo argumentos porque más adelante se explicará cómo funcionan.

dimensión sensible) contra un diálogo que él hace con el mundo y con otros discursos (*dimensión inteligible*). Y a su vez, intervienen en la construcción del sujeto de la enunciación.

Los sentidos nos comunican con el mundo y, simultáneamente nos encierran en nosotros mismos: las sensaciones son subjetivas e indecibles. El pensamiento y el lenguaje son puentes pero, precisamente por serlo, no suprimen la distancia entre nosotros y la realidad exterior. Con esta salvedad, puede decirse que la poesía, la fiesta y el amor son formas de comunicación concreta, es decir, de comunión. (Paz: 1993, pp. 203-204)

Greimas retomando de Levi-Stauss dice que el ser humano manifiesta y configura su identidad como *sujeto* por y en el discurso. Los “otros” discursos que aparecen en el ensayo son parte del quehacer reflexivo y argumentativo del ensayista, pero también son el cuerpo del ensayo que se va formando con un uso especial de las palabras y del lenguaje. De esta manera la enunciación se va desdoblado en diferentes partes, es decir, primero el ensayista establece un diálogo con las palabras con las que va a establecer la significación. El segundo doblez se manifiesta en el uso de estas palabras, desde un lenguaje determinado: poético y argumentativo. De aquí se desprende el tercer doblez, en el diálogo que se entabla con esos otros discursos con los que se va argumentando y con los que se establece una conexión de redes y resonancias por analogía con respecto a los temas tratados. Por último, es necesario considerar el ensayo de *La llama doble* como un discurso que entrará en comunicación con aquel que lo lea, pero que pretender ser más que eso y llegar a la comunión.⁸⁴

Al tomar en cuenta este cúmulo de elementos es que se toma en consideración la propuesta de Greimas (2002) sobre la *Teoría de la comunicación* en la que es posible encontrar un asidero, para hablar de la comunicación que se propone en el ensayo de *La llama doble*. Greimas establece que las actividades humanas no sólo se han de desempeñar en el eje de la acción del hombre sobre los

⁸⁴ No se pretende hacer en esta investigación un estudio de recepción sobre el ensayo que se está trabajando, sin embargo, dado el sistema de comunicación que se está utilizando, es necesario considerar al “otro” al destinatario de este discurso, por la estrategia que se pretende demostrar que es utilizada.

otros hombres, en la que estaría implícita una suerte de manipulación, según las modalidades que él propuso. También propone un eje en el que se encuentra la acción del hombre sobre las cosas, sobre los objetos y en él se asienta la seducción, como lo sugiere Filinich en *La trama de la seducción*. Considerando que la seducción se desprende de la manipulación que se desarrolla en la dimensión cognoscitiva cuando tiene que ver con un juicio positivo. “El objeto filosófico por excelencia, más que la naturaleza y sus misterios, fue el alma humana, los enigmas de la conciencia, las pasiones y la razón”. (Paz: 1993, p. 173) Paz imbrica en el mismo discurso el *sentir* que exterioriza por medio de su estilo: el uso poético del lenguaje y el *saber* por medio de la serie de argumentos que se van hilvanando en el ensayo desde el eco seductor del pasado, en el que los filósofos eran al mismo tiempo científicos. La nostalgia por un pasado en el que ambos elementos se mantenían unidos.

Los sentidos nos comunican con el mundo y, simultáneamente, nos encierran en nosotros mismo: las sensaciones son subjetivas e indecibles. El pensamiento y el lenguaje son puentes pero, precisamente por serlo, no suprimen la distancia entre nosotros y la realidad exterior. Con esta salvedad, puede decirse que la poesía, la fiesta y el amor son formas de comunicación concreta, es decir de comunión. (Paz: 1993, p 204)

En su origen, en la antigua Grecia, las fronteras entre las ciencias y la filosofía eran indiscernibles, los primeros filósofos fueron también y sin contradicción físicos, biólogos, cosmólogos... (*Ibidem*, p. 173)

Con extraordinaria presunción, algunos filósofos han decretado la muerte de la filosofía... *Con la misma arrogancia* hoy podría hablarse de la “miseria de la ciencia”. *No lo creo. Mejor dicho: creo lo contrario.*⁸⁵ La gran lección filosófica de la ciencia contemporánea consiste, precisamente, en *habernos mostrado* que las preguntas que la filosofía ha cesado de hacerse desde hace dos siglos –las preguntas sobre el origen y el fin– son las que de verdad cuentan. (*Ibidem*, p. 178)

El intercambio de saberes y sensaciones impactan el modelo de comunicación resaltando la importancia del destinador y el destinatario, considerándolos ya no como instancias vacías o autómatas, sino desde su competencia modal. Esta es considerada por Greimas como la condición necesaria para que se realice el acto *performance*, es decir, “lo que hace ser” y que permite al sujeto establecer una relación virtual con el objeto del deseo para llegar finalmente a

⁸⁵ Todas las cursivas de esta cita son mías e intentan recalcar los juicios que expresa el ensayista.

una existencia realizada al ejercer la *performance*. Ello implica, que ambos participantes pongan en juego no sólo la competencia que permita al destinatario y al destinatario la comunicación, también implica un acuerdo o pacto en el que las modalidades sean tomadas en cuenta. De ello depende en gran medida que la seducción de la que habla Filinich se lleve a cabo. Desde las modalidades, el ensayista trata por medio de sus juicios y metáforas impactar la sensibilidad del otro y busca ganar su adhesión incluyéndolo constantemente en el discurso (*habernos mostrado, queremos*) y dándole una participación al interpelarlo.

El amor es individual o, más exactamente, interpersonal: queremos únicamente a una persona y le pedimos a esa persona que nos quiera con el mismo afecto exclusivo. La exclusividad requiere la reciprocidad, el acuerdo del otro, su voluntad... (Paz: 1993, p. 117)

Este concepto de amor se respalda en lo que Filinich recalca (2004) sobre el tema de la seducción, es decir, la importancia del estudio de la relación con el otro: y la correspondencia entre el destinatario y el destinatario “todo discurso, convoca la presencia del otro y forja una imagen de destinatario, a falta de la cual su sentido y su eficacia se verían comprometidos”. Por lo tanto, es importante hablar del destinatario, es decir, a quién va dirigida dicha seducción. En este sentido, tanto Filinich como Baudrillard afirman que para que se pueda hablar de seducción debe haber un seductor y un seducido: esto implica una comunicación en términos distintos al simple intercambio de significado de las palabras o la dimensión inteligible, pues se involucra también la dimensión pasional. Ambas dimensiones participan de manera determinante en la construcción y en la forma del ensayo de *La llama doble*.

Un punto que Minsky omite: la relación entre la mente, concebida como un aparato, y el mundo exterior. Para que la mente humana comience a funcionar – en la práctica funciona las veinticuatro horas del día, sin excluir las dedicadas al sueño– necesita recibir un estímulo exterior. El número de esos estímulos exteriores es prácticamente infinito, de modo que la máquina, para escoger aquello que le interesa, debe estar provista de un selector de objetos o temas pensables que sea el equivalente de lo que llamamos sensibilidad, atención y voluntad. Estas facultades no son puramente racionales y están impregnadas de afectividad. Así pues, la máquina tendría que ser, además de inteligente, sensible. (Paz: 1993, p. 184)

Desde *La semiótica de las pasiones*, este sistema de comunicación considera al sujeto desde su modalización y su competencia que permite establecer una puesta <cara a cara> entre el objeto que se quiere comunicar:⁸⁶ no sólo desde el *hacer informativo*, sino desde un *hacer persuasivo* en el que las modalidades se tornan importantes, porque permiten la intervención, no sólo del *saber*, sino también del *sentir*. Estos dos últimos elementos se ponen en juego, se tensan durante todo el discurso ensayístico y constituyen la estructura central que da forma al ensayo por medio del contenido: buscando mantener todo el tiempo la tensión y por supuesto la adhesión del otro. El ensayista reconoce la importancia de los elementos planteados por la semiótica de las pasiones y él por su parte la afirma y expresa presentando no solo argumentos dirigidos al sujeto cognoscitivo (racional) sino que lo lleva obligatoriamente a la fase de percepción sensible.

Las sensaciones implican una valoración: esto es desagradable, aquello es placentero, [...] Las sensaciones son percepciones embrionarias, [...] A su vez la percepción es concepción; al percibir la realidad le imponemos inmediatamente una forma a nuestra percepción, la construimos: "cada percepción es un acto de creación". (Paz: 1993, pp. 191-192)

Las sensaciones son el instrumento por medio del cual se crea y se percibe con una *intención*. "Aquello que sentimos y percibimos no es únicamente una sensación o una representación sino algo ya dotado de una dirección, un valor o una inminencia de significación." Con esta afirmación conecta a Sacks, Emerson, Brentano, Husserl y Edelman, aunque no presenta una argumentación propiamente dicha. Sin embargo, sí ofrece una validación para la direccionalidad que da al sistema de comunicación en el ensayo.

Me parece que es fácil extraer una conclusión de todo esto: la noción de intencionalidad nos remite a un sujeto, sea éste la conciencia de Husserl o el circuito neurológico de Edelman. Sin embargo, Edelman se rehúsa a considerar la existencia de un sujeto al que puede atribuirse la intencionalidad con que aparece el objeto. (Paz: 1993, p. 193)

⁸⁶ Recordemos que para Baudrillard los roles entre objeto y sujeto también pueden ser intercambiables.

Paz problematiza la construcción del sujeto en la confrontación de varios autores y profundiza en la propuesta de Edelman porque le ofrece un asidero a su propia concepción, esto es, Edelman considera la mente como orquesta. Los músicos son las neuronas que colectivamente crean una pieza musical. Pero además, las neuronas están conectadas con todo el cuerpo e integran las sensaciones, las percepciones y las intelecciones en esa construcción del sujeto, que es tal y como concibe Paz al sujeto y lo muestra integrando todos estos elementos y los pone en escena en el ensayo para comunicarse a través de ellos con los otros sujetos que sienten, perciben y razonan su lectura. Al mismo tiempo se intercambia el rol entre sujeto y objeto. El sujeto que escribe, se vuelve objeto del sujeto que lee.

Otro elemento importante dentro de esta comunicación es la tensión entre dos elementos, por medio de la negación o la oposición a los argumentos que él mismo presenta, cuestiona y a veces acepta y luego rechaza⁸⁷. Se ha dicho que dentro del ensayo son usados discursos previamente elaborados y que a su vez gozan de un cierto reconocimiento. Ante estos discursos aparece un diálogo reinterpretativo en el que se busca un punto de quiebre que el ensayista pueda negar como en el caso de Minsky y su concepto sobre la mente, de esta manera se va estableciendo un “simulacro tensivo”. Por otro lado, la negación que el ensayista expresa, le permite afirmarse como sujeto que se funda a sí mismo como sujeto que conoce, discierne, se posiciona (desde el querer) y perturba la continuidad de una interpretación, generando así una tensión dentro del discurso y con la que busca la comunicación con el otro, desde la dimensión del *saber*, *querer* y *sentir*. De tal manera que él mismo se vuelve objeto para el otro.

⁸⁷ Esta estrategia se explica mejor en el capítulo del *secreto y la promesa: de la argumentación a la seducción*, sin embargo, es parte del sistema de comunicación que se establece en el ensayo.

El yo es una construcción y depende de la interacción de las neuronas. Es un artificio necesario e indispensable: sin él no podríamos vivir... La concepción de la conciencia como una construcción de las neuronas afecta no sólo al organismo individual, a cada hombre, sino a la colectividad entera [...] Cada organismo humano es una colección de experiencias subjetivas, sentimientos y sensaciones; este conjunto de experiencias, aunque comunicables hasta cierto punto por el lenguaje y por otros medios, constituye un dominio virtualmente inaccesible para las mentes ajenas. ...(Paz: 1993, pp. 196, 1997)

El intercambio de roles entre el objeto y el sujeto es llamada por Filinich “puesta en escena” a la actuación de los sujetos implicados desde la dimensión pasional. ¿Quién es el objeto y quién el sujeto en esta relación y qué comunican? En el ensayo los objetos son cambiantes, así aparecen: el amor y el erotismo, el mismo sujeto como objeto captado desde la dimensión pasional, (foria y disforia) la palabra, los otros discursos que implican un *saber*, y la interpretación del ensayista desde ambas dimensiones que se *muestra* y también se vuelve objeto. Estos objetos permiten la comunicación de manera directa con el texto, se parte del más sencillo, aunque no menos complicado, la palabra como la unidad básica con la que se puede construir un mundo propio y en su uso, le da cabida al lenguaje ensayístico y también literario. El lenguaje literario esta mediado por la mirada estética que nos permite acercarnos a una recategorización de su mundo, no como del mundo natural, sino como lo propone Ouellet (2004), desde lo enunciado mediante la metáfora, la polaridad, la paradoja para producir un cambio en la percepción, en la sensibilidad y en las pasiones. Con estos dos elementos inicia su errancia por el tema que le ocupa que el *amor* y el *erotismo*.

Así las pasiones aparecen dentro del discurso como portadoras de efectos de sentido muy particulares que despiden aromas equívocos difíciles de asir, pues incluyen muchas veces elementos opuestos. Para la semiótica, éste aroma emana de la organización y de la estructura polarizada y tensiva entre el amor que representa la euforia y la razón en la que se encuentran negaciones como la que observamos en la cita anterior. Esto conlleva a que el otro no sienta de manera única y solipsista, sino que sienta a partir de las marcas que están en el discurso y que tienen sentido gracias a las referencias culturales y los diferentes discursos.

a) La comunicación entre el logos filosófico y el logos poético

“El ensayo es, para Terrassa, retórica, e incluso significa su propia retórica (De Man), remite a sí mismo, instala su propia poética (Jakobson).” Estos comentarios como dice Weinberg, apuntan a una no limitación del ensayo hacia una mera búsqueda por el “tema” o el “contenido” del ensayo, sino a poner especial atención a su construcción, a sus tácticas, a sus figuras y estrategias retóricas. En el ensayo de La llama doble, amor y erotismo, se conjuga una especial atención no sólo en el tema, sino en dichas estrategias, que en él son utilizadas. Una y otra, son importantes en la construcción del sentido, no puede ir una separada de la otra, puesto que hacerlo sería como dejar al ensayo en términos meramente de una estructura, en la que se da cuenta de sus características, pero vacío de sentido dice Weinberg.

Y la visión que Paz nos ofrece del amor y el erotismo es un detonante en su interpretación, porque realiza una reflexión sobre la representatividad que ha implicado el amor y el erotismo para la filosofía, la literatura, la ciencia y la historia. Desde esa representación que está vinculada a una tradición, es que se permite repensar estos conceptos, tamizados por la propia experiencia del sentimiento amoroso. Paz recurre a su experiencia sobre la tradición Occidental y Oriental, para indagar sobre el tema y poner de manifiesto una serie de afirmaciones que para él explican lo que es la llama doble.

Recurrir a dicha tradición y al apropiársela, lo hacen hacer uso de ella de tal manera que representa nuevamente algo que ya ha sido representado. No se trata solamente de representar un vez más lo ya representado, un tema ya tratado con anterioridad, sino que implica hacer un uso de esas representaciones a favor de su argumentación e interpretación, si se recuerda que en el ensayo, lo que se pone en juego es la interpretación.

Podría parecer obvio que todo aquel que se encuentre frente al ensayo tendría la competencia necesaria como dice Mignolo (1948) en su libro *Textos*,

modelos y metáforas para comprender la lengua que se está utilizando, sin embargo, al introducir un sistema dentro de otro sistema, es necesario establecer de qué manera se han de entender dichos conceptos. Al hablar del sistema sobre el sistema, me refiero a que los conceptos que se están utilizando en el ensayo incluye sistemas como: el de la filosofía, la poesía y la literatura no solo como estrategias sino como una propuesta literaria que el ensayista plantea en el mismo espacio. Es precisamente en estos otros sistemas, donde los conceptos pierden su asidero porque se ven permeados por la poeticidad⁸⁸.

Así, la comunicación que se establece en el ensayo incluye dos sistemas: el poético y el argumentativo (filosofía) puestos en tensión como un intento de expresar un sentimiento por parte de un poeta que ensaya un poema, usando diferentes tipos de discursos como ya se ha comentado en párrafos anteriores. Recordemos que este ensayo parte de un poema *Carta de Creencia* y que el sentimiento del que parte es una de las afecciones que de alguna u otra manera ha estado presente en el hombre desde tiempos inmemoriales.

El sentimiento amoroso es una excepción dentro de esa gran excepción que es el erotismo frente a la sexualidad. Pero es una excepción que aparece en todas las sociedades y en todas las épocas. No hay pueblo ni civilización que no posea poemas, canciones, leyendas o cuentos en los que la anécdota o el argumento – el mito, en el sentido original de la palabra– no sean el encuentro entre dos personas, su atracción mutua y los trabajos y penalidades que deben afrontar para unirse. (Paz: 199. pp. 33-34)

El *amor* que intenta expresar el ensayista propicia un movimiento entre lo privado y lo público. “Hay una fusión de lo privado y personal con lo público e intelectual.” (Cruz: 1997, p. 44) El *amor* como sentimiento se instala en el cuerpo y se encarna o se proyecta por medio de las palabras y la poesía. En ella, la palabra busca *ser*, ser un cuerpo que se puede erotizar para dar cuenta del tema desde las *pasiones* por medio de la poesía y desde la dimensión del *saber* con la argumentación. Con estos elementos el ensayista/seducor (llamémoslo así) apela no solo al receptor como instancia vacía, pues de ser así habría solo un intercambio

⁸⁸ La poeticidad según Mignolo, debe pensarse como la capacidad que tiene un lector de aceptar un texto como poético y esta capacidad deviene de una institucionalización cultural.

de información. Apela a las modalidades del destinatario en las que pretende establecer una comunicación en la que se combine la razón y la pasión.

Zambrano (2002) afirma que la poesía: “es un abrirse del ser hacia dentro y hacia fuera al mismo tiempo. Es un oír en el silencio y un ver en la oscuridad.” Y Paz utiliza la poesía porque por medio de ella “se puede tocar lo impalpable” que ofrecen tanto el *amor*, como el *erotismo*. Empero, lo impalpable son las apariencias, aquellas que el filósofo desdeña, anteponiendo ante ellas la razón, pero a las que el poeta se aferra incluyendo la pasión. “Poesía y erotismo nacen de los sentidos pero no terminan en ellos. Al desplegarse, inventan configuraciones imaginarias: poemas y ceremonias”. (Paz: 1993, p. 12)

El Ensayo en general se caracteriza por su estructura expositiva-argumentativa, (Mignolo: 1984) Paz utiliza también estructuras descriptivo-narrativas. Estudiosos de la filosofía, como Zambrano observan que ya desde Platón se encuentra dicha combinación en algunos de sus Diálogos como *La República*, *El Banquete* y *El Fedón*. Aun cuando Platón desdeñaba a los poetas, incluso le llegan a llamar a él mismo poeta.

Platón aparece no solo como modelo de forma en el ensayo, en el sentido de que al igual que él utiliza un método dialéctico y una especie de diálogo en el que va “suponiendo que las cosas son esto o lo otro y luego discutiendo esa suposición, para sustituirla por otra mejor”. (García: 1980, p. 7) Esta actuación recurre a un hacer comunicativo en constante negociación con el otro. Por lo que sus enunciados se van conformando a partir de ir adaptando su discurso, a las necesidades propias, y del otro. Es por eso que Platón es parte de la argumentación, pero también de la forma, como un modelo que está incluido desde el primer capítulo hasta sus conclusiones como un filósofo importante del amor. Zambrano (1996) sugiere en su libro *Filosofía y Poesía* que Sócrates y Platón echan mano de la poesía para dotar en el momento que se encontraba la filosofía de fuerza. Entonces, si la poesía por sí misma representa una fuerza, el Paz poeta lo sabe bien y la incluye en su ensayo.

La poesía pone entre paréntesis a la comunicación como el erotismo a la reproducción. Después, superado el asombro, no el encantamiento, descubrimos que el poema nos propone otra clase de comunicación, registrada por leyes distintas a las del intercambio de noticias e informaciones. (Paz: 1993, p. 12)

Zambrano propone que el logos poético es de un consumo mucho más inmediato y cotidiano que la filosofía, y al mismo tiempo el hombre también siente deseos de saber. Así filosofía y poesía se ofrecen atractivas para el otro y de esta manera son utilizadas en el ensayo. Es claro que el propósito de Paz no era hacer filosofía, sino ensayo; no obstante retoma filósofos como Platón para fundamentar su argumentación sobre el origen del mito del amor. Paz no se empeña en develar una verdad filosófica, empero, sí abre la esperanza de encontrar una “verdad poética” para el amor y el erotismo, lo cual resulta una especie de promesa para el otro. Gadamer (1998) considera que el receptor se acerca al texto poético aceptándolo como una verdad coherente por sí misma.

La peligrosidad de la poesía es inherente a su ejercicio y es constante en todas las épocas y en todos los poetas. Hay siempre una hendedura entre el decir social y el poético: la poesía es la *otra voz*, como he dicho en otro escrito. (Paz: 1993, p. 12)

Filosofía y poesía son relacionadas a partir de las disertaciones sobre el amor. Sin embargo, mientras el filósofo intenta escalar por una espiral ascendente hacia el conocimiento por medio de la razón, para liberarse de toda apariencia, el segundo busca el mismo camino sumido en la espiral de las apariencias, del artificio que impera en la poesía. “Hay que salvarse de la apariencia, dice el filósofo, por la unidad, mientras el poeta se queda adherido a ellas, a las seductoras apariencias.” (Zambrano: 2002, p. 20) Sin embargo, el ensayista aprovecha las ventajas de ambas visiones y el poeta cree en la verdad, porque su verdad no es excluyente.

Para encontrar visiones más completas hay que acudir no sólo a los filósofos sino a los poetas y a los novelistas. Reflexionar sobre Eros y sus poderes no es lo mismo que expresarlo; esto último es el don del artista y del poeta. Sade fue un escritor prolijo y pesado, lo contrario de un gran artista; Shakespeare y Stendhal nos dicen más sobre la enigmática pasión erótica y sus sorprendentes manifestaciones que Sade y sus modernos discípulos, encarnizados en transformarla en un discurso filosófico. (Paz: 1993, p. 27)

El recorrido por los otros discursos nos muestra directamente cuáles son las fuentes de las que se sirve para llegar al concepto de amor que está plasmando, es decir, su genealogía. La cual nos ejemplifica el punto de vista y la representación que se está llevando a cabo. Este orden explica el modo de comunicación que previamente se ha establecido entre el ensayista y sus fuentes.

Por otro lado, al hablar de la comunicación en la poesía, es preciso esclarecer los elementos que habrán de considerarse. Paz en *La llama doble* establece un movimiento entre la poesía y su posición de poeta sumergido en las apariencias de lo que es y lo que *no es*.⁸⁹ Paz como poeta por medio del lenguaje poético y de la palabra nombra y con ello le da cuerpo y existencia a través de la imagen a lo que está ausente. La palabra es la que permite al poeta levantar el vuelo de las apariencias porque ellas sugieren un alejamiento de la realidad de la que se está hablando. Si en el ensayo de *La llama doble* se abre una promesa por develar el secreto que contiene el *amor* y el *erotismo* es desde el quehacer poético y no debe tomarse como una mentira o un engaño, más bien, como la apelación que está utilizando el ensayista para atraer: simplemente es una verdad medio velada. Por lo tanto, la comunicación en el ensayo encuentra un secreto puro, sin verdad: secreto que se ofrece develar por medio del uso de la poesía y las emociones que ella genera. Es el poeta dice Zambrano (2002), el que se encarga de salvar las apariencias por medio de los fantasmas, de las sombras y el *no ser*. Al mismo tiempo salva también el alma agitada por las pasiones, gracias a la palabra en el poema. El poeta usa las palabras en un doble juego: el que se desdobra por medio de las apariencias y por último, en el que dan forma a lo que el mismo poeta es. Esto significa que el poeta es la sede y al mismo tiempo el vehículo de las palabras. Estas son el canal por medio del cual el poeta se comunica con sus pensamientos, con su poesía, y en el acto de escritura las va exteriorizando. Paz nos dice en su ensayo sobre la palabra poética que “Las palabras no dicen las mismas cosas que en la prosa; el poema no aspira ya a decir sino a ser.” (Paz: 1993, p. 11) La manera tan

⁸⁹ Zambrano (2002) dice que el poeta a diferencia del filósofo se mueve entre el ámbito de lo que es y lo que *no es*, “las apariencias” y la seducción de la que trate de huir el filósofo.

especial en la que se usan las palabras en la poesía llevan a Paz a afirmar que la poesía, “pone entre paréntesis la comunicación”, ya que por medio de ellas, no sólo se logra expresar algo, sino que son el cuerpo que asciende de lo erótico para arribar en la cúspide del amor. Al igual que Hecker, ambos suponen un movimiento trídico entre: el pensamiento, la voluntad y el sentimiento y con ello se establece un puente entre lo visible y lo invisible. Nos encontramos entonces en este ensayo no con cualquier tipo de comunicación, sino con una comunicación poética en la que se expresa el conocimiento de un contenido psíquico: no de lo que se siente, sino la contemplación de lo que se siente. Por ello encontramos en el ensayo tantas referencias a poetas, filósofos, etc. Empero el poeta establece y define los conceptos básicos en los que se debe entender este ensayo para que el otro acepte o no el pacto de lectura.

El ensayista apuesta por el lenguaje y la palabra poética que existen por el otro y con ella se abre el mundo de la posibilidad, por eso, la espiral ascendente a la que aspira Paz va tocando constantemente los polos opuestos y las paradojas que se sitúan en una poética constante, así va describiendo el sentimiento amoroso. Con respecto a esto, Zambrano sostiene que:

La poesía es pura contradicción; el amor en la poesía anhela la unidad y se revela contra ella, vive en la dispersión y se aflige. Lloro por lo que no quiere dejar y se revela contra lo que le salvaría. La poesía es la conciencia más fiel de las contradicciones humanas. (Zambrano: 2002, p. 62)

En esta visión de Zambrano encontramos un asidero del concepto de poesía que Paz está manejando en éste ensayo, y también para la combinación entre la poesía y la filosofía. De esta manera confluye en él, la pasión y la razón en un diálogo entre ambas, ya que en el concepto de amor del que Paz escribe, se conjunta la dimensión sensible con la inteligible y en ese movimiento permite el adormilamiento de la seducción en la modalidad del *sentir*. La dimensión *sensible* se desprende primero por el tema y después en todos aquellos sentidos que son invocados por la poesía de Paz. Él parte de alguna manera al igual que Platón por la búsqueda de la belleza. “La belleza es lo único que tiene privilegio de manifestarse sensiblemente inclusive sin caer en el no ser; diríamos que es la única apariencia

verdadera.” Así es que tanto el amor como la belleza aparecen en el ensayo siguiendo la tradición platónica en la búsqueda por el conocimiento.

El motivo ausencia en el amor, es un motivo claramente platónico que a los historiadores de la literatura les compete estudiar. “Ausencia” en el amor, porque la presencia jamás es posible y si alguna vez se diera, ya no se cantaría. (Zambrano: 2002, p. 69)

En *La llama doble* hay una comunicación constante entre el sentimiento y el pensamiento, con el propósito de ensayar y de poner en discusión todos aquellos otros discursos que ayudan a conceptualizar el *amor* y el *erotismo*, así como el concepto de poesía y literatura que aparece implícito. Otros conceptos como lenguaje, palabra, metáfora se manifiestan para explorar y progresar de manera articulada y coherente con el tema. Las afirmaciones que sobre ellos se encuentran van otorgando verosimilitud; a la reflexión, a la voz que enuncia y que pretende influir en el otro.

Mucho se ha escrito ya sobre la “tradición de la ruptura” en Paz, y en este ensayo se puede constatar cómo es continuador de una tradición, iniciando con la platónica, pero al mismo tiempo marca una ruptura por medio de la analogía, evitando con ella la univocidad simplificadora. Se nutre también, de la poesía mística que canta la ausencia del amado. No obstante, con esta paradoja, Paz prolonga la línea tanto filosófica como poética jugando con la presencia de argumentos y la ausencia con la metáfora. La poesía mística ilustra la ausencia porque enarbola el deseo constante porque: no existe este objeto que consume lo que toca y que la posesión se aniquila. Por eso Paz considera que el erotismo está un paso antes que el amor, puesto que es más sublime. El rol de seductor y seducido, de sujeto y objeto, son intercambiables, puesto que en el momento en el que uno u otro se establezca como tal, desaparecerá el encanto.

El amor es elección; el erotismo aceptación. Sin erotismo –sin forma visible que entra por los sentidos– no hay amor pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera. (Paz, 1993. p. 33)

No es extraño que la filosofía del amor haya aparecido primero en Grecia. Allá la filosofía se desprendió muy pronto de la religión: el pensamiento griego comenzó con la crítica de los filósofos presocráticos a los mitos... ..Tampoco es extraño que el primer filósofo del amor, Platón, haya sido también un poeta: la historia de la poesía es inseparable de la del amor. Por todo esto, Platón es el fundador de nuestra filosofía del amor. (*Ibidem*, p. 40)

El amor de Platón no es el nuestro. Incluso puede decirse que la suya no es realmente una filosofía del amor sino una forma sublimada (y sublime) del erotismo. (*Ibidem*, p. 41)

En la cita anterior observamos nuevamente la importancia comunicación entre la dimensión sensible y la percepción del ensayista en su discurso y lo conjuga con argumentos y afirmaciones que resultan efímeras y que mantienen en todo momento un misterio. Por qué, simplemente porque hace afirmaciones como “Platón es el fundador de nuestra filosofía del amor” y unas páginas después niega casi por completo lo que ha escrito antes, esto es, “El amor de Platón no es el nuestro...” este es sólo un ejemplo de este tipo de comunicación en el que las palabras y el sentido no es estable, pues se ve muy claramente cómo los presupuestos filosóficos son retomados para anclar su interpretación en el ensayo y también para crear.

Tomás Segovia dice que el acto creativo es un acto de seducción y amor que conducen a las ideas de deseo y valor: deseo platónico puesto que sólo vale aquello que es deseable, interesante. Paz retoma al *amor* y al *erotismo* para crear y poner en escena esa intensidad deseante por medio de su punto de vista.

Por lo tanto, como ya se mencionó en los párrafos anteriores, la relación con el otro implica que destinador y destinatario acepten un intercambio comunicativo en el que la dimensión sensible sea el muelle que permita la creación y la tensión de los argumentos expresados desde la razón. Tensión establecida como ya lo vimos por “un secreto” que permanece oculto. ¿Qué es lo que permite mantener la tensión? El lenguaje poético que impacta la sensibilidad del otro y que por eso avanza en el discurso sin romper el pacto de lectura.

Sé el secreto del otro, pero no lo digo y él sabe que yo lo sé, pero no corre el velo: la intensidad entre ambos no es otra cosa que ese secreto del secreto. [...] Lejos estamos, entonces, de la comunicación de alguna información y, sin embargo, una *intensidad* se produce y se comparte, un mismo juego, de secretas reglas, señala, designa, a sus jugadores, a quienes se arriesgan a participar en la trama que así da inicio. (Baudrillard: 1999, p. 77)

Por lo anterior, es necesario el lenguaje que es utilizado en este ensayo sea descrito, porque aparece como una propuesta al ser definido explícitamente, sino porque también de él depende en gran medida la seducción que se ha mencionado.

5.3.2.- El lenguaje de la seducción en acción

Para el análisis de este capítulo se retomará la propuesta paciana sobre el lenguaje, tomando en cuenta lo escrito en el ensayo de *El arco y la lira*, en el que Paz escribe qué es el lenguaje: lo concibe como el puente entre la experiencia sensible y la manera en la que se puede representar dicha experiencia. Lenguaje y experiencia, son algunos de los elementos con los que va construyendo su propio punto de vista (mirada estructurante en *La llama doble*) en conjunto con su poesía. Nos encontramos entonces, ante una doble función del lenguaje, esto es; una representativa y otra de acción. Paz parte de las palabras, pero obviamente no las deja sueltas, ni desunidas unas de otras, sino que con ellas crea su propia manera de enunciar la experiencia, para él la palabra es un elemento vivo que forma parte del hombre. Un elemento cuya vida y muerte depende del hombre, para él en el interior del lenguaje los significados se combaten entre sí, se neutralizan y se aniquilan: todo lenguaje puede invertirse, todo carece de significación porque todo es lenguaje afirma en *Corriente alterna*. Desde esta pluralidad Paz basa su análisis del lenguaje en tres componentes: la indicación, la emoción y la representación, sin dejar de insistir en la cualidad mágico-mítica de todo lenguaje primitivo. El lenguaje es simbólico y la palabra es la metáfora de la realidad, mientras que el hombre por medio de la palabra, es una metáfora de sí mismo. Considera que:

...el lenguaje hablado está más cerca de la poesía que de la prosa; porque es menos reflexivo y más natural y de ahí que sea más fácil ser poeta sin saberlo que prosista [...] El poeta, en cambio, jamás atenta contra la ambigüedad del vocablo. En el poema el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen prosa y habla cotidiana. [...] El poeta pone en libertad su materia. (Paz: 1995, p. 89)

El lenguaje del poeta es el de la comunidad y no es un código compartido únicamente por la *élite* intelectual, puesto que la labor del poeta es “dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”. (Paz: 1995, p. 61) Dentro del poema las palabras pierden su autonomía y sólo adquieren sentido en relación a la estructura del poema. La indicación del lenguaje de Paz, se vuelve ambigua, en cuanto que explota la capacidad de multiplicidad de significados que pueden adquirir las palabras en la poesía. La indicación entonces, deja de tener un referente directo del cual se da cuenta y la significación se ve mediada por la imagen. Es ella quien se encarga de otorgarle dicha significación al lenguaje poético o argumentativo. El lenguaje que Paz utiliza en *La llama doble* es a su vez, la representación de la emotividad de dos culturas, en torno al *amor* y al *erotismo*. El ensayista recoge y representa en el ensayo, discursos que han aparecido a lo largo de la historia de la filosofía y de la literatura. Su lenguaje, es un cúmulo de otros lenguajes que ya han sido puestos en discurso. Desde su condición de poeta tiende a usar un lenguaje emotivo (amoroso y erótico) como resultado de sus vivencias personales y de su experiencia de lectura. El ensayista usa sus lecturas de filosofía, literatura y ciencia, para reflexionar, argumentar y criticar. Sucre (1985) afirma que Paz concibe el mundo como lenguaje.

El ensayo como poema intelectual conlleva un movimiento constante, de tal suerte que no se conciben como dos polos opuestos, sino que ambos arrojan evidencias, porque las palabras, el amor y el erotismo se vuelven un cuerpo que se puede sentir. “El amor es la unidad de la dispersión carnal, y la razón de la “locura del cuerpo”. (Zambrano: 2002, p. 61)

Los poetas también podrían haber dicho que el amor nace de una atracción involuntaria que nuestro albedrío transforma en unión voluntaria. Esto último es su condición necesaria, el acto que transforma la servidumbre en libertad. (Paz: 1993, p. 32)

Zambrano afirma que el poeta vive prendido a la palabra, es su esclavo, vive por ella, “Y es que la poesía ha sido en todo tiempo, vivir según la carne. Ha sido el pecado de la carne hecho palabra, eternizado en la expresión, objetivado.” (Zambrano: 2002, p. 47) Entonces, si por un lado el ensayo compromete un diálogo dialéctico entre diferentes discursos, también permite sentir por medio del lenguaje poético, volviéndose presa él, por ello en la puesta en escena la poesía deja de ser objeto para convertirse en sujeto. Si bien, el objeto se construye con la propia escritura, también se funde con el sujeto y este se construye a partir del primero, como se observa en la siguiente cita.

Para mí la poesía y el pensamiento son un sistema de vasos comunicantes. La fuente de ambos es mi vida: escribo sobre lo que he vivido y vivo. Vivir es también pensar y, a veces atravesar esa frontera en la que sentir y pensar se funden: la poesía. (Paz: 1993, p. 6)

En esta cita encontramos la hipótesis que muestra, de qué manera es desplegado el juicio sobre el tema y cuales habrán de ser los valores juzgadores, es decir, este comienzo nos orienta y da la clave para la comprensión del ensayo. Dicha hipótesis es como la “caja negra” que contiene la propia ley formativa del texto dentro del texto, con lo cual nos redirecciona hacia el mundo que se escribe ahí. Así, el ensayista comienza evocando e imponiendo en el texto una experiencia personal para presentarnos una perspectiva no neutral, sino valorativa, a través de una exploración por medio de los sentidos y la poesía. Coloca estos dos elementos en el bastión con el que se apoyará para reabrir y confrontar lo ya dicho sobre el tema, desde un nuevo y particular planteamiento de la discusión. La intensidad está presente en el *para mí* que nos ofrece: lo íntimo, lo privado, lo que tiene que ver con la conformación del ensayo y del ensayista. Realmente lo que el ensayista nos está mostrando en la cita anterior es su apelación a la forma de mundo que se da a su comprensión afectiva e intelectualmente.

Es por eso que en *La llama doble* se presentan ciertas recurrencias sobre conceptos que han sido retomados de otros ensayos. Como en el caso de: su concepto de palabra y de lenguaje, así como el tema del amor y el erotismo que se encuentran en poemas anteriores, que ofrecen un apoyo para explicar su propia

propuesta teórica. Y, sobre todo, ayudan a fundamentar la idea de la representación que se está llevando a cabo en el ensayo. En este caso, de lo que él mismo ha dicho, (su propuesta) se retoma a sí mismo como retoma otros discursos que pone en escena. Creando así, una liga entre la extensidad y la intensidad: altamente influida por el estado de ánimo que se manifiesta en las primeras páginas del ensayo, con las que abre la tensividad que mantendrá el texto en continuo movimiento, producción y seducción. Por eso explica desde dónde viene la intención de escribir este libro y las vicisitudes que se interpusieron para ello.

Otras preocupaciones y trabajos, nuevamente, se interpusieron. Mi proyecto se alejaba más y más. No lo podía olvidar pero tampoco me sentía con ánimos para ejecutarlo.

Pasaron los años. Seguí escribiendo poemas, que con frecuencia, eran poemas de amor. En ellos aparecían, como frases musicales recurrentes –también como obsesiones–, imágenes que eran la cristalización de mis reflexiones. No le será difícil a un lector que haya leído un poco mis poemas encontrar puentes y correspondencias entre ellos y estas páginas. (Paz: 1993, p. 6)

Se reconocen los puentes y se utilizan. Por eso, a partir del tipo de lenguaje se establecen los valores juzgadores en los que se apoya, y resulta tan importante en el ensayo como el juicio mismo que se va construyendo. Con esta actuación del lenguaje, la experiencia sensible: obtiene un lugar primordial en la relación del hombre con el mundo. La experiencia sensible busca la seducción, convirtiendo dicha experiencia sensible en una intensidad que impacta en la experiencia estética, de la cual nos dará cuenta el ensayista, a partir del primer capítulo, en donde inicia su reflexión sobre conceptos que la darán la tonicidad necesaria para construir el campo en el que se ha de desplegar la seducción. Es decir, en el primer capítulo del ensayo, Paz muestra en el discurso una dimensión pasional propiciada por la apertura de su intimidad, en la que él que escribe, observa, se observa y se construye al mismo tiempo. El enunciador se está poniendo en escena, desde un punto de vista sensible con el que busca comunicar y atraer al lector por medio de ese abrirse, el mostrar ante los ojos del otro su sensibilidad de una forma poética.

a) La poesía y la literatura como representación del lenguaje del amor

Weinberg al retomar a teóricos como Lotman y a Jakobson, señala que hay indicadores de naturaleza estructural por medio de los cuales es posible diferenciar una determinada estructura textual, en las que se puede distinguir entre poesía y prosa, cuando los encontramos de manera independiente, sin embargo, cabe preguntarse ¿cómo convive dicha estructura en un ensayo?

Adorno, Lukács, Alfonso Reyes, Weinberg, entre otros, señalan el carácter híbrido del ensayo, e incluir la poesía dentro de él, implica no sólo un paradigma en la estructura misma del discurso o en el modo de exposición de éste, sino también implica que habrá de conjugarse el modo de hacer un ensayo, desde la crítica, la interpretación con su consabida forma argumentativa, al modo de exploración y de asociación de las ideas a la que recurre la poesía. Una poesía que por momentos parece una poesía pura, otros, poesía barroca en búsqueda de la belleza formal, el uso de los mitos y una fascinación del propio lenguaje.

Si bien en esta investigación no se pretende ahondar de mucho en otros textos de Paz, sí es pertinente hacer notar que hay una puesta en escena implícitamente, de las voces que conforman su propuesta poética. En varios de sus ensayos, uso este tipo de combinación entre su manera de hacer crítica usando un lenguaje poético, empero en este ensayo también utiliza el lenguaje poético de otros discursos u otros poemas. De tal suerte, que hay una polifonía de esas voces que se reinterpretan, que conforman un conocimiento y un autoconocimiento. El ensayista y el poeta se buscan y se encuentra en esas otras voces no sólo desde la razón de un hombre pensante, sino desde el que siente y experimenta el conocimiento como una vivencia sensible por medio del lenguaje poético, porque Paz consideraba la poesía como un alimento. Es por medio de esas voces poéticas que el ensayo se va tejiendo una tensividad entre lo exteroceptivo y lo interoceptivo por medio de la poesía en el ensayo, creando un sistema armonioso.

El Ensayo en general es una provocación y Paz busca con su argumentación acrecentar dicha provocación, con juicios positivos sobre la adhesión a los argumentos que presentará a partir del segundo capítulo *Eros y psíquis*. En esta segunda parte del ensayo, aparece lo que Lukács señala sobre el ensayo que es visto como la representación de la vivencia sentimental de una experiencia intelectual, en el que se protagoniza dicha vivencia del acto de entender el mundo, haciéndose un teatro de la experiencia intelectual que se verá representada. Una representación ya no desde lo interoseptivo, sino desde lo exteroseptivo y la extensidad.

Durante mucho tiempo creí, siguiendo a Denis de Rougemont y a su célebre libro *L'Amour et l'Occident*, que este sentimiento era exclusivo de nuestra civilización y que había nacido en un lugar y en un período determinados: Provenza, entre los siglos XI y XII. Hoy me parece insostenible esta opinión. (Paz: 1993, p. 34)

En esta cita encontramos representada la experiencia intelectual que le ha llevado a ejercer un juicio que a su vez pretende ser tensivo al oponerse a la propuesta de Rougemont, aunque éste no haya querido decir que solo en Occidente existía el sentimiento amoroso, simplemente su libro estaba enfocado en Occidente. Sin embargo, Paz lo niega para señalar una grave omisión. Recordemos que este tipo de negaciones buscan generar una tensión y ganar la adhesión, aun cuando el lector no esté de acuerdo, mantiene es parte del diálogo que pretende con el otro.

Formas análogas a las de Occidente florecieron en el mundo islámico, en la India y en el Extremo Oriente... Las literaturas árabe y persa, ambas estrechamente asociadas a la vida de la corte, son muy ricas en poemas, historias y tratados sobre el amor. (Paz: 1993, p. 35)

De esta manera remarca la universalidad del sentimiento y su literatura, además de señalar el conocimiento sobre ella, lo cual reafirma su intelectualidad y su lenguaje hecho de otros lenguajes como dice en *El arco y la lira*: Las redes de pescar palabras, están hechas de palabras. "Aceptada la existencia en otras civilizaciones de varias ideologías del amor, agrego que hay diferencias fundamentales entre ellas y la de Occidente". (Paz: 1993, p. 37)

En la novela de Cao Xuequin, *El sueño del aposento rojo (Hung lou meng)*, la historia sucede en una mansión palaciega y el héroe y las dos heroínas pertenecen a la aristocracia. El libro está esmaltado de poemas y de reflexiones sobre el amor. (Paz: 1993, p. 36)

El ensayista, hace una observación minuciosa de estos otros procedimientos escriturarios, de los que echa mano para sus reflexiones y su propia escritura. La personalización de la mirada nos proporciona un acercamiento más próximo hacia aspectos vitales de su intimidad y de su profesión. La voz discursiva en primera persona del singular se encarga de llevar la praxis discursiva⁹⁰, de tal manera que va aproximando el discurso hacia un enfoque que mueve hacia la opinión del locutor y hacia la acción de discurrir sobre el tema: desde una mirada elocuente, elegante y perspicaz poniendo en práctica una especie de sacralización del amor. Su carácter poético permite que intervenga una sensibilidad conducida por el ensayista, por medio de las afirmaciones que va ejecutando de manera incesante una tras otra.

La realidad sensible siempre ha sido para mí una fuente de sorpresas. También de evidencias... La poesía nos hace tocar lo impalpable y escuchar la marea del silencio cubriendo un paisaje devastado por el insomnio. (Paz: 1993, p. 9)

La primera parte de esta cita enmarca el “yo digo” declarando el sujeto de la enunciación que sabe y que poco a poco se va trasladando a un “yo veo” subyacente, como lo muestra la oración, en la que el narrador asume en el enunciado la capacidad de dirigir la mirada. Como se puede observar, se marca un desplazamiento entre un saber otorgado por la realidad sensible y la manera particular en la que se percibe. En realidad este tipo de desplazamientos se manejan a lo largo del ensayo dando tensividad entre la percepción sensible y el saber en el que es difícil marcar las fronteras, aun cuando ambas puedan generar operaciones de diversa índole y que podrían pensarse como polos extremos entre la experiencia sensible y la experiencia inteligible, pero que ambas se conjuntan para provocar una

⁹⁰ Según Fontanille la “praxis enunciativa” es una meta-semántica de la enunciación, dicha praxis transforma con su competencia, las formas semio-narrativas en operaciones que dibujan su campo de ejercicio.

atracción. El lenguaje puesto en discurso muestra una amalgama entre lo sensible y lo inteligible.

De esta manera el sujeto que enuncia va marcando el desplazamiento de la mirada desde la realidad exterior de los objetos, para penetrar en una realidad psíquica, poniendo en escena las palabras, de tal manera que impacten afectivamente al espectador por medio de los sentidos. Es necesario hacer uso de ellos para poder percibir y tocar lo impalpable, escuchar la inaudible del silencio.

Por lo tanto, Paz pone en escena a la poesía como objeto, por medio del lenguaje, aquello que no está, que no se puede ver más que a partir de la mediación que hace la poesía, en conjunto con los sentidos y la imaginación.

En el siguiente ejemplo se puede observar cómo el sujeto une la dimensión perceptual con la verbal y así la mirada se va desplazando hacia lo que no está, hacia una ausencia que es cubierta sólo si el espectador, se posiciona cerca de la mirada del ensayista.

Lo mismo al soñar que en el acoplamiento, abrazamos fantasmas. Nuestra pareja tiene cuerpo, rostro y nombre pero su realidad real, precisamente en el momento más intenso del abrazo, se dispersa en una cascada de sensaciones que, a su vez, se disipan. Hay una pregunta que se hacen todos los enamorados y en ella se condensa el misterio erótico: ¿quién eres? Pregunta sin respuesta... (Paz: 1993, pp. 9-10)

El desplazamiento lineal de la mirada va generando la *ilusión* o la promesa de alcanzar la ausencia, de tocar lo impalpable y tocar lo imperceptible, para al final revelar la imposibilidad de resolver el secreto, pero manteniendo en pie, el misterio, gracias a los fantasmas que ofrecen satisfacer la carencia. El asalto de la imposibilidad de resolver el misterio, pone en escena el secreto, lanzando así los primeros visos seductores en el discurso por medio del lenguaje. La presencia del objeto seductor (el lenguaje poético) se evidencia en los intentos que hace el seducido por aprehender por medio de éste objeto, aquello que es imposible de aprehender. Empero, utiliza como un único recurso, una representación, una imagen que permite percibir por medio de los sentidos y la imaginación esa ausencia.

Observemos la provocación explícita para involucrar la mirada del otro, de quien está observando y recibe las preguntas, frente a la perplejidad del ensayista que está probando la comunicación con ese otro. Qué apelación más directa que la pregunta para que vaya realizando el mismo recorrido. Constantemente, el yo que está enunciando se intercambia por la del nosotros. “Ante los poemas herméticos nos preguntamos perplejos: ¿qué dicen? Si leemos un poema más simple, nuestra perplejidad desaparece, no nuestro asombro:...” (Paz: 1993, p. 12) Aquí vemos cómo el enunciador plantea una serie de situaciones hipotéticas que apelan a ser recibidas desde lo afectivo, sentimental y desde una estética, con lo cual se va conduciendo a la seducción. En su interpretación, se encuentra una mezcla de crítica, en estrecha relación con su manera de concebir la creación artística. Ambos aspectos, crítica y creación artística, parten de una visión personal, (del punto de vista) y de un trabajo previo de lectura e interpretación, en el que se han valorado tanto los temas tratados en el ensayo, como el efecto que podría provocar en el espectador. Es por eso que se plantea una reflexión, entorno a su particular manera de utilizar el lenguaje, que se hace autoreferencial, pues él mismo lo define no sólo desde su particular punto de vista, sino con el uso que hace de él, es decir, desde su puesta en escena y en práctica.

Aunque suene reiterativo mencionarlo, Paz, intratextualmente, actualiza sus propias teorías sobre la poesía y la literatura, en este ensayo, de ahí salen las afirmaciones que él se encarga de ir retomando de su obra anterior. Podría preguntarse cuál es la relevancia de la observación anterior, y esto tiene que ver con que las afirmaciones están ya de por sí cargadas de una aceptación o por lo menos de una recepción previa, que le permite desenvolverse con mayor agilidad dentro de este ensayo, sin tener que ir demostrando cabalmente cada una de ellas. Paz va hilando un sistema de redes que ya ha sido previamente trabajado por él mismo en cuanto a la poesía se trata, pero también en cuanto al uso que se ha realizado a lo largo del tiempo y el quehacer poético y literario, sobre el amor.

A partir del lenguaje y los conceptos que se van desglosando y poetizando en el discurso, se posibilita una dinamicidad entre los conceptos y las imágenes que

con el lenguaje poético se van provocando sobre ellos, a favor de otro objeto que subyace de fondo: el amor y el erotismo. El lenguaje poético es un estímulo progresivo que va eslabonando las imágenes que figurativizan el objeto intangible, hasta volverlo una representación interna, de quién avanza en el recorrido del discurso, en busca de la promesa.

El lenguaje poético direcciona la mirada que el ensayista ofrece en la cadena discursiva y devela un esfuerzo por la aprehensión del objeto, que se traslada al espectador. El objeto como lo observamos, se vuelve inalcanzable, es fantasma, es una ausencia que sólo se puede evocar por medio del lenguaje. Su uso, es a sabiendas un mero artífice de lo que puede representar del objeto deseado por un sujeto. Así, el punto de vista que se despliega, es un camino que se propone correr una cortinilla para que se asome el objeto, por las hendiduras del ensayo. De esta manera compromete al lector a mirar por esas hendiduras, en la promesa de encontrar el secreto del secreto, contagiándolo y generando lo que Fontanille designa como efecto-sujeto y efecto-objeto. Por lo que, el movimiento de la mirada que intenta aprehender el objeto, se desdobra en la captación del sujeto.

Nuestra pareja tiene cuerpo, rostro y nombre pero su realidad real, precisamente en el momento más intenso del abrazo, se dispersa en una cascada de sensaciones que a su vez, se disipan... ... Los sentidos son y no son de este mundo. Por ellos, la poesía traza un puente entre el *ver* y el *creer*. Por ese puente la imaginación cobra cuerpo y los cuerpos se vuelven imágenes. (Paz: 1993, pp. 9-10)

Es así como las afirmaciones que el ensayista va lanzando a lo largo su escrito mantienen una resonancia debido al artificio del lenguaje poético en los conceptos que se desarrollan. La fuerza del lenguaje usado en este ensayo se encuentra en el uso poético y además en su tono afirmativo, adquiriendo un valor *estético*. El ensayo está saturado de enunciados afirmativos con lo cual se logra el juego de las apariencias de los signos, que atrae y fascina al ensayista, en su resonancia poética. Por lo tanto, la reiteración de estos elementos de manera constante o “ritual”, apuntalan hacia el simulacro: convirtiéndose en una estrategia

que propicia el ambiente perfecto para la seducción. El simulacro,⁹¹ no implica que se implemente una falsedad, como tampoco el concepto de seducción es usado con una connotación negativa, la seducción que es desplegada en *La llama doble* es como dice Baudrillard:

...es inteligente, con una evidencia fulgurante – no tiene que demostrarse, no tiene que fundarse – está inmediatamente ahí, en la inversión de toda pretendida profundidad de la realidad, de toda psicología, de toda anatomía, de toda verdad, de todo poder. Sabe, es su secreto, que no hay anatomía, que no hay psicología, que todos los signos son reversibles. Nada le pertenece excepto las apariencias – todos los poderes le escapan, pero hace reversibles todos los signos. (Baudrillard: 1999, p. 17)

5.3.3.- La Palabra como artificio y su concretización en la escritura seductora.

El artificio es una estrategia utilizada en el lenguaje poético como lo vimos en el capítulo anterior y lo es también del lenguaje de la seducción. Quienes representan ese artificio dentro de *La llama doble*, son los signos (la palabra) y el cuerpo que no tienen que demostrar evidencias de lo que están representando, sino que se evoca una sensibilidad. Esta estrategia es de suma importancia dentro del ensayo porque mantiene el lenguaje de la seducción, que no está en el orden de lo real, sino del simulacro poético y sostiene el misterio y la promesa de resolverlo.

Para acercarnos a esta primera estrategia ya dentro del ensayo es preciso tomar en cuenta el plano de la percepción.⁹² La manera de abordar el mundo de los sentidos se esbozará porque Paz enuncia en el ensayo que ellos son una fuente importante para el conocimiento, para la escritura y para su propuesta teórica, así va delimitando el enunciador la perspectiva desde la cual se habrá de interpretar. Con

⁹¹ Baudrillard en su libro *sociedad y simulacro* explica que el simulacro no tiene que ver necesariamente con aquello que oculta la verdad, pues es la verdad la que oculta que no hay verdad, por lo tanto el simulacro se vuelve verdadero.

⁹² Greimas concibe la percepción como el lugar no lingüístico en el que se sitúa la aprehensión de la significación. Este concepto tiene referentes fenomenológicos e implica el reconocimiento de la captación “imperfecta” del fenómeno que tal filosofía postula. De modo que el lugar no lingüístico de Greimas da lugar a “la imperfección” de la captación perceptiva, avalando el concepto de “punto de vista” según Fontanille.

ella nos ofrece su experiencia del mundo exterior e interior, es decir, sus lecturas y conocimiento en general, así como las sensaciones y las pasiones (*amor y erotismo*). Porque las palabras afectan nuestras percepciones, emociones, actitudes y creencias.

La manera de expresarlas en el discurso, es por medio del lenguaje poético, por eso la preocupación dentro del ensayo y dentro de su propuesta escrituraria, por la palabra: como concepto que da inicio y del que parte toda comunicación, todo poema, toda literatura. La palabra es para Paz “un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior” (Paz: 1993, p. 36) “Contra el silencio y el bullicio invento / la palabra, libertad que se inventa y me / inventa cada día” (Paz (b): 1993, p. 10) Lemaitre dice que para Paz la palabra seguirá siendo para el poeta una criatura andrógina: mitad libertad y mitad prisión. En *Conjunciones y Disyunciones* Paz dice: “La reversibilidad implica que cada palabra o cosa puede convertirse en su contrario, y, después o simultáneamente, volver a ser ella misma...” (Paz: 1969, p. 70) Esta capacidad de volverse reversible lo convierte en un artificio y un simulacro: como lo propone Baudrillard. La palabra es entonces, el artificio que hace oscilar los contrarios, fijando su atención ya no sólo en el extremo de los polos, sino en la dialéctica y en el flujo que se da entre ellos. Es ahí donde se produce el encanto y la fascinación que Paz siente por las palabras, lo que le apasiona es *seducir a los mismos signos*.⁹³

Para Paz la palabra ejerce una atracción por la misma palabra, una a otra se buscan, se atraen y se complementan. El trabajo del poeta es poner una al lado de otra en el proceso de escritura, fascinándose por aquello que puede hacer con ellas. Es decir, con ellas intenta expresar sentimientos, experiencias, puntos de vista y por eso las maquilla hasta volverlas seres andróginos que se ajusten a lo que el poeta quiere comunicar aplicando lo que dijo Mark Twain “La diferencia entre la palabra adecuada y la equivocada es la misma que entre el rayo y la luciérnaga”

⁹³ Las cursivas son de Baudrillard.

Sin embargo estás palabras que se buscan dice Weinberg, con la modernidad han perdido ya la capacidad evocativa que tenían, abriéndose una brecha que sólo será salvable por medio de la imaginación. La palabra se pone ahora en movimiento por medio de la imaginación y está a su vez se expande en la interpretación y en el crítica a favor de la búsqueda del sentido, en el que se reabre la interpretación de conceptos y símbolos. Un ejemplo de esta búsqueda de las palabras cuyo lazo sea la imaginación, se pone de manifiesto en el ensayo de la siguiente manera.

Los sentidos son y no son de este mundo. Por ellos, la poesía traza un puente entre el *ver* y el *creer*. Por ese puente la imaginación cobra cuerpo y los cuerpos se vuelven imágenes". "El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. (Paz: 1993, p. 10)

Ante los avatares de la modernidad, la palabra se torna insuficiente si se considera que la poesía se ejerce en el dominio de lo indecible y que con ella se pretende expresar, eso que no se puede decir, como en una suerte de experiencia mística.

Palabras, ganancias de un cuarto de hora arrancado al árbol calcinado del lenguaje, entre los buenos días y las buenas noches, puertas de entrada y salida y entrada de un corredor que va de ninguna parte a ningún lado. (Paz: 1993, p. 215)

Ramón Xirauá comenta que en Paz, las palabras se vuelven abstracciones y generalidades, en cuanto la sociedad, el hábito y la costumbre las ha manipulado. Por ello, la transición entre la palabra, imagen, imaginación y ensayo siguen un movimiento dialéctico en el que uno y otro se alimentan mutuamente, como destaca Weinberg de Paz, el lenguaje en sus ensayos, se acaracola en sí mismo, pero no permanece fijo. "Cierto, la poesía está hecha de palabras enlazadas que despiden reflejos, visos y cambiantes:..."(Paz: 1993, p. 9)

La palabra para Paz adquiere vida "Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra, realidad que se inventa y me inventa cada día" dice en *Libertad bajo palabra*, pero más que inventar, la poesía descubre y sobre ella edifica el mundo, con la palabra se redescubre la realidad. En *La llama doble* crea ese mundo en

donde convive la palabra con el amor y el erotismo a través del lenguaje poético. Jakobson señala una capacidad del lenguaje llamada “función poética” en la que él mismo se repliega para atraer la atención sobre sí mismo, a la que cierto tipo de poesía o de poetas sienten una inevitable seducción por parte del lenguaje e intentan explicarlo o hablan de él, dentro de la misma poesía poniendo en movimiento los signos. Y dado que la palabra se busca a sí misma, se vuelve autoreferencial en el sentido que a partir de ellas se puede crear un sistema de signos que “representan” por medio del lenguaje.

Se ha mencionado ya, los trabajos que Paz realizó en torno al lenguaje, a la palabra y la metáfora, en varios de sus ensayos y poemas, ello demuestra la atracción y la seducción bajo la palabra: sobre todo en poesía, en donde los opuestos se reconcilian para formar imágenes y las palabras buscan encontrar su identidad original. Sin embargo, Aguilar Mora (1991) se pregunta ¿Cómo es posible encontrar lograr una identidad entre la palabra y el objeto? Y ¿cómo sería la representación de una imagen basada en un lenguaje plural, múltiple que no tiene identidad apresable? Por lo que, el sentido entonces se ve comprometido y genera más un sinsentido, porque los signos se revierten y su combinación en el discurso poético es la que puede lanzar destellos que hacen caer fascinados a quien las escribe o a quien las lee.

Es por tanto, la palabra un objeto que torna de ser un seducido a ser un seductor, en el juego del intercambio de roles, en el que el objeto se vuelve sujeto al ser el que se maquilla, el que hace reversible su propia significación, del que parte la seducción, encantando e ilusionando al que lo observa y convirtiéndolo en objeto.

Es seductor ser seducido, en consecuencia es el ser-seducido lo que es seductor. En otros términos, la persona seductora es aquella donde el ser seducido se encuentra a sí mismo. La persona seducida encuentra en la otra lo que la seduce, el único objeto de su fascinación, a saber su propio ser lleno de encanto y seducción, la imagen amable de sí mismo. (Baudrillard: 1999, p. 68)

La palabra se desdobra de como objeto que intercambia su papel entre seductor y seducido. Las palabras en el discurso representan la seducción y la *ilusión* a quién las mira. Baudrillard nos dice que una de las estrategias de la

seducción, es precisamente la de la *ilusión*. La palabra pone en juego el papel del sujeto y el objeto de la seducción. ¿Quién seduce? Nos preguntamos, en el caso del ensayista da un vuelco al papel del sujeto y para convertirse en objeto de la seducción. Se intercambian los papeles entre seductor y seducido, por un lado y se sincretiza el sujeto del *hacer*, con el del *ser* que menciona Filinich en *La trama de la seducción*, por medio del lenguaje poético y las pasiones que son manifestadas en el ensayo. Esto provoca que se encuentren capítulos en los que se acerca más a un discurso que busca los efectos de la sensibilización⁹⁴ y otros en los que se teatralizará la representación de otros discursos, para dar finalmente paso a los capítulos que se refieren a la actividad crítica interpretativa, de la ciencia vinculada con el *amor* y el *erotismo*. Es difícil deslindar estos elementos de cada uno de los capítulos, porque se va ejerciendo constantemente y dado que para Paz la crítica es un elemento fundamental dentro de su obra, él mismo dice:

En nuestra época la crítica funda la literatura. En cuanto que esta última se constituye como la crítica de la palabra y del mundo, como una *pregunta sobre sí misma, la crítica concibe a la literatura como un mundo de palabras*, como un universo verbal. La creación es crítica y la crítica, creación. (Paz: 1971, p. 44)

Adolfo Castañón dice en la revista *Letras libres* que Paz es un crítico que “crea y recrea” en *La llama doble* integra el quehacer crítico con el creativo. Su mirada ve y se ve a sí mismo, es por eso que el juego seductor entre las palabras/objeto y el seductor/seducido, es parangonable con lo que Ana Goutman (2006) propone sobre la teatralidad: ésta, como el resultado de una dinámica perceptiva entre la mirada que une al mirante/sujeto, con el objeto mirado, formando una unidad sujeto-objeto en la que éste último se concibe como ficción por el sujeto mirante. Dicha teatralidad es “la sobre posición de una ficción en una representación en el espacio de una alteridad que pone frente a frente a un mirante y a un mirado.” (Arana. 2007, p. 3) De esta manera, Paz se sitúa ante las palabras como un mirante, cómo un espectador que las observa puestas en acto por él mismo, en su propia

⁹⁴ “La sensibilización determina el proceso por el cual los semas exteroceptivos e interoceptivos se homogenizan por medio de la propioceptividad.” Aldama, Juan Alonso. *Tópicos del seminario, 20. Rituales y mitologías*. Puebla. Universidad Benemérita de Puebla, 2008. p. 187.

escritura, seduciéndose. El que enuncia, crea y se recrea al mismo tiempo en el acto escriturario.

En el juego de miradas del sujeto mirante, este se asoma sobre la realidad sensible y sobre el testimonio poético de los que se habla en el capítulo de “Los reinos de Pan”. Ambos son expresados por medio de la palabra y la naturaleza especular de la teatralidad que se desdobra en el juego de miradas. Encontraremos la percepción puesta en discurso como un objeto en el discurso, de tal manera que la mirada es un umbral que direcciona hacia lo sensible como un mecanismo que permite la creación.

Aludí a poesía como <el testimonio de los sentidos>. Testimonio verídico: sus imágenes son palpables, visibles y audibles. Ciertamente, la poesía está hecha de palabras enlazadas que despiden reflejos, visos y cambiantes: ¿lo que nos enseña son realidades o espejismos? (Paz: 1993, p. 9)

Los primeros enunciados afirman y relacionan el acto perceptivo con la sensación. Sin embargo, la pregunta es una especie de negación sobre lo anterior que vuelve a difuminar el primer esclarecimiento, creando más que una confusión, una necesidad de recurrir no sólo al nivel de los sentidos, sino que busca evocar una afirmación que pueda lograrse intelectualmente y que de cualquier manera mantiene la tensión por el enigma de la pregunta que se lanza como anzuelo por medio de una pregunta retórica⁹⁵.

Recordemos que el ensayo establece un estrecho vínculo entre la intervención de los sentidos, en el modo de percepción y la conciencia de estar bajo el influjo de la seducción del lenguaje poético, en el tratamiento artificial⁹⁶ de las palabras. En dicho tratamiento se realza la veracidad de la experiencia sensible y al mismo tiempo se pone en duda, al estar consiente de ser un espectador de la artificialidad en el uso de las palabras, con las que se manifiesta dicha experiencia sensible, volviéndose una situación teatral porque involucra un juego de miradas

⁹⁵ Según Adela Rolón, se llama pregunta retórica a la que no trata de averiguar sino de afirmar algo o la que da lugar a un asentimiento o negación y no a un aporte informativo, de apreciación, etc.

⁹⁶ El tratamiento artificial tiene que ver con el uso poético y literario, en el que se pierde la conexión con el referente directo.

entre el sujeto-objeto, éste último se vuelve el seductor, es decir, las palabras y su re-presentación, son las que provocan: explotando su capacidad para significar. La teatralidad de las palabras se construye de manera artificial y especular. Las palabras serían parafraseando a Baudrillard (1999) la fuerza inmanente de la seducción, porque le sustraen a todo a su verdad y la hace en el juego puro de las apariencias, y de desbaratan con ello en un abrir y cerrar de ojos todos los sistemas de sentido como lo vimos en la cita anterior, en la que se hace una oración afirmativa, para luego ponerlo en duda. Desde la propuesta de Baudrillard, el propósito es hacer girar las apariencias sobre ellas mismas, es hacer actuar al cuerpo como apariencia y no como profundidad de deseo. Si todas las apariencias son reversibles es porque sólo a ese nivel los sistemas son frágiles y vulnerables, creando una especie de ceguera que vuelve las apariencias verosímiles en la tensión entre afirmar y negar, pues las invierte por el simple juego de la estrategia de las apariencias y en función del lenguaje poético que enlaza la seducción y la esthesis.

De este modo, si se equipara la palabra va a ser el germen del lenguaje poético como un significante diría Baudrillard en el que ellas se seducen unas a otras rompiendo con el referente y polarizándolas. Entonces, las palabras se convierten en un juego de significantes que también llegan a contener insignificados que tensionan el discurso. Retomando la cita anterior (realidades o espejismos?)

Rimbaud dijo: *Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir*. Fusión de *ver* y *creer*. En la conjunción de estas dos palabras está el secreto de la poesía y el de sus testimonios: aquello que nos muestra el poema no lo vemos con nuestros ojos de carne sino con los del espíritu." (Paz: 1993, p. 9)

Los insignificantes no rompen la continuidad del discurso, porque ahí dónde se rompe el sentido, actúan las sensaciones y los sentimientos. Con ellos modela y genera la seducción hacia el ensayo. Por eso, Paz aplica esta cita a su mirada, mezclando la fusión del *ver* y el *creer* por medio de la poesía y de este modo genera también un misterio que se mantendrá con el uso poético del lenguaje. Además esto irá creando un espacio aparte, su espacio, en el que la definición de sus conceptos y su punto de vista, tendrán validez. Por lo tanto, cualquiera que ingrese a dicho

espacio habrá de aceptar o no el contrato de lectura, que el ensayo va estableciendo: en el caso de aceptarlo, será parte del juego de la seducción.

Nuevamente el ámbito de la percepción se pone en escena a partir de la cita anterior, incluye la experiencia sensible, del sujeto que está enunciando y la del *Otro*, Rimbaud, que está siendo aceptada y afectando a la subjetividad del primero, por medio de la intersubjetividad. Esto es, se toma en cuenta un distanciamiento entre lo que es visto, de quien lo ve, de tal suerte que en esta cita la mirada viene del otro. Por ende, la perspectiva se conforma de la percepción visual a la experiencia y en el que la vista del otro permite que el enunciador, se vea al mismo tiempo como un objeto de esa mirada. Antonio López Eire (2002) dice que el lenguaje es como un fármaco psicológico que sacude los sentimientos y produce un placer estético. Las palabras son el indicio o el potencial psicológico mediante el cual se va desplegando el hechizo poético que no tiene que ver con la verdad o la realidad del mundo, sino con el encanto. Aun cuando dichas palabras se enlacen sólo para el goce estético que se desprende del espíritu del que Paz está hablando. Gorgias asentaba que las palabras y el lenguaje sirven para persuadir y seducir a los oyentes. En este caso no es sólo para el que las lee, sino para aquel que con las palabras y con el lenguaje mismo en su construcción se deleita en el mismo proceso de escritura, volcando los papeles entre el seductor-sujeto por el de seducido-objeto.

Para Platón los objetos eróticos –sean el cuerpo o el alma del efebo– nunca son sujetos: tienen un cuerpo y no sienten, tienen un alma y se callan. Son realmente *objetos* y su función es la de ser escalas en el ascenso del filósofo hacia la contemplación de las esencias. (Paz: 1993, p. 47)

Por lo tanto, la propuesta escrituraria que se nos ofrece en el ensayo trabaja como se dijo ya, no sólo a nivel del “motivo preponderante,” sino con la forma en el que lo hace “motivos adyacentes”. Presenta una propuesta literaria y la ejemplifica. De manera que ella, comienza a funcionar como mecanismo de engranajes en el que los conceptos que se han ido proponiendo van enganchando unos con otros al compás de la forma. Así, la finalidad de exponer en el liminar y en el primer capítulo la importancia de la palabra poesía y del lenguaje, pasan posteriormente a formar parte de ese mecanismo, alcanzando la concretización de la propuesta paciana. En

cuanto al tema, hay una mediación entre el concepto de erotismo, no sólo como la antesala del amor, sino también lo es para el lenguaje que se vuelve un cuerpo. Por consiguiente, se reafirma el lenguaje poético como el actor/seductor que se encargará de mantener en tensión los elementos anteriormente descritos cuyo desempeño lo podemos observar más concretamente, por medio del uso de la metáfora, la imagen y la polaridad, que ayudaran a mantener el secreto y la promesa como estrategias, a lo largo del ensayo.

5.4.- El Misterio de la imagen

5.4.1.- La tensión entre la polaridad y la metáfora

En los capítulos anteriores se han explicado algunos elementos que coadyuvan a la seducción, sin embargo, dentro de ellas y por el uso del lenguaje poético es preciso abordar las tácticas retóricas como la polaridad, la metáfora y la imagen que ellas provocan y que mantienen el misterio en el ensayo. El término de táctica es retomado por Weinberg de:

Réda Besmaïa se refiere al ensayo como una “táctica sin estrategia”, esto es, como un proceso escritural libre y creativo, que se apoya en “tácticas” literarias y no busca ser comprendido como una “estrategia” que pretenda cambiar la realidad. (Weinberg: 2004, p. 54)

Sin embargo, Weinberg combina dicho término con el de estrategias y menciona que el ensayo va diseñando también sus “amigos”, sus “aliados” y “contrincantes” y por eso el ensayo se considera táctica y estrategia de un combate simbólico. En el ensayo de Paz se pueden observar que ambos conceptos están en juego. En estos términos Paz utiliza la metáfora y la polaridad como una táctica que Bensmaïa retoma del propio Montaigne de “*mot bastant*” “palabra suficiente” como aquella que permite sintetizar haces de significados que operan en distintos niveles del texto. El fin de las tácticas poéticas, es buscar la “esthesis”. Sin embargo, para llegar al goce es preciso diseñar una estrategia que permita seducir.

El amor no vence a la muerte: es una apuesta contra el tiempo y sus accidentes. Por el amor vislumbramos, en esta vida, a la otra vida [...] Freud se refiere al <sentimiento oceánico>, ese sentirse envuelto y mecido por la totalidad de la existencia [...] Al nacer, fuimos arrancados de la totalidad; en el amor todos nos hemos sentido regresar a la totalidad original. (Paz: 1993, p. 220)

El sistema de opuestos que se establece en el ensayo funciona semánticamente buscando percibir lo semejante dentro de lo desemejante y lo distante, alcanzando con ello, los fantasmas que simulan el goce. Así, el discurso plantea una estructura tensiva entre el tema *amor y erotismo* como “motivo preponderante” coextensivo a los “motivos adyacentes” como parte de la estructura del texto, por medio del tejido entre opuestos (tesis y antítesis) y metáforas que involucran el sentir y pensar. Esta característica se ha destacado en Paz en todas su obra. Su recurrencia hacia otras metáforas mantiene viva una tradición, pero realizando una apropiación creadora y crítica que modifica el sentido, con lo que se marca al mismo tiempo la ruptura. Sus reflexiones se alimentan de la tradición que no se ciñe únicamente a la Occidental, sino que la hace entrar en conflicto con la Oriental, provocando una serie de opuestos o paradojas que le dan fuerza al ensayo.

El fundamento que Paz utiliza para utilizar la polaridad, como una de las tácticas es difícil de rastrear, pues en el confluyen una serie de influencias, que se tornan complicadas de justificar rotundamente. Si bien puede ser abordado desde la lógica paradójica que predominó en el pensamiento Oriental, también en Occidente se encuentra la filosofía de Heráclito y posteriormente la dialéctica de Hegel, cada uno de estos caminos han ocupado largas disertaciones en otras investigaciones para indagar los dejos que hay en la obra de Paz.

Hay que destacar que a lo largo del discurso, no aparece una disociación tajante entre el dualismo mente y cuerpo, es decir, entre el sentir y el pensar que se propone en ciertas formas de filosofía, anterior a Descartes. Sin embargo, aunque es parte de la propuesta, la combinación es tratada como un dualismo como si fueran entes opuestos y el ensayista descubriera las bondades de la conjunción en donde al mismo tiempo, afirma la poesía como *la otra voz*. De esta forma se genera, la *ilusión* de un estado eufórico en el que se encuentran los contrastes y por lo tanto se

pueden polarizar y tensar para articular, este sistema de fuerzas. Resulta importante enfatizar que para dicho sistema de fuerzas en tensión, permea siempre entre ambos, una especie de catalizador, que los hará ponerse en movimiento de manera dialéctica. Dicho catalizador, va cambiando según los opuestos. Por ejemplo entre el sentir y el pensar, lo que se coloca en medio, es la poesía. Por ejemplo, el binomio poesía y erotismo están unidos por la imaginación, como:

...la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora (Paz: 1993, p. 10)

Así los opuestos se neutralizan, o dejan de considerarse como dos polos irreconciliables para verter toda su fuerza sobre un algo más, que comprende dos cosas al mismo tiempo. Dicho agente intermedio, condensa y sitúa al sujeto⁹⁷, en el sentir y en el pensar, pero más que nada en un estado *pasional-estético* como dice Luna (2005), presentándose una inclinación a disfrutar las imágenes más o menos vividas.

Aunque la polaridad se mantiene en el eje discursivo, es también intrínseco al eje estructurador del ensayo. La oposición de dos términos funciona como una escalera en la que hay que escoger un nuevo término para ascender o descender por ella. Un par de opuestos, son como un escalón que tendrá que ser escalado, para continuar en el discurso pasional, así, plantea que el erotismo es diferente del amor, pero es la antesala y este último es:

El amor es el camino, el ascenso, hacia esa hermosura: va del amor a un cuerpo solo al de dos o más; después, al de todas las formas hermosas y de ellas a las acciones virtuosas; de las acciones a las ideas y de las ideas a la absoluta hermosura. (Paz: 1993, p. 45)

La cita nos mantiene en el discurso pasional gracias a la gran riqueza figurativa que ofrece, pero también en el discurso racional, porque habla del diálogo entre Sócrates y Diotima proveniente del discurso filosófico en cuanto a la búsqueda y el deseo por el conocimiento, el amor y la felicidad. Paz usa este referente para dar

⁹⁷ Es el sujeto del que habla Greimas en *La dimensión pasional*.

fuerza a su argumento y para atraer al lector a este preconocido mundo de la filosofía y con el que invita al *otro* al o “conocimiento” o reconocimiento. Así, después de la cita anterior, Paz afirma:

La vida del amante de esta clase de hermosura es la más alta que puede vivirse pues en ella “los ojos del entendimiento comulgan con la hermosura y el hombre procrea no imágenes ni simulacros de belleza sino realidades hermosas”. Y éste es el camino de la inmortalidad. (Paz: 1993, p. 45)

Y se acerca a esta premisa completamente seducido por su belleza. Las afirmaciones se acoplan a la conveniencia del ensayista, pues cuando así le conviene dice de quién proviene el discurso y cuando no, simplemente lo mezcla con su interpretación, para luego negar como ya lo hemos visto la afirmación anterior.

Es claro que Diotima está hablando de algo muy distinto a lo que llamamos amor. Para nosotros la fidelidad es una de las condiciones de la relación amorosa. Diotima no sólo parece ignorarlo sino que ni siquiera se le ocurre pensar en los sentimientos de aquel o aquella que amamos: los ve como simples escalones en el ascenso hacia la contemplación. En realidad, para Platón el amor no es propiamente una relación: es una aventura solitaria. (Paz: 1993, p. 45)

La verdad o la falsedad de las afirmaciones se subyugan a la construcción, la tensión y el movimiento constante que nos hace afirmar y negar lo que el ensayista quiere, en aras del pacto establecido. Seguir este movimiento implica un desafío porque el observador tiene que ajustarse a este afirmar y negar, dejándose en manos del ensayista, buscar la verdad o la falsedad puede ser un ejercicio infinito dada la cantidad de discursos que son utilizados en el ensayo. Con ejemplos como éste se construye el ensayo, de tal suerte que es su forma de “argumentar” y también de formar una estética a partir de la belleza que de ellos se desprende. La incursión de las metáforas sugiere una creación que parte de la imaginación y adopta un tono, un ritmo que imprime una vivacidad y una dinámica como un planteamiento sobre su valor estético y emotivo. Pierre Ouellet (1992) dice: “el lugar de la sensibilidad es un lugar-frontera, que se sitúa entre el exterior y el interior del sujeto, el afuera exteroceptible y el adentro interoceptible”. Y las asociaciones que el ensayista realiza por medio de los opuestos o la metáfora para construir su mundo de conceptos como una prueba, se concibe en un encadenamiento sintagmático de tal manera que se impone: una orientación perceptiva, un ritmo que impactan el nivel

intelectivo, el sensible y emotivo con ello, logra cambiar la significación y salir de lenguaje común, para adentrarse en el lenguaje que se está proponiendo en esta tesis.

El proceso de perceptivización del discurso al convocar de manera conjunta la dimensión inteligible y la dimensión sensible del lenguaje, o sea el nivel semionarrativo y el nivel de la tensividad fórica, produce, necesariamente, una mayor concreción en las figuras del discurso que aquella que les ha sido otorgada por su propio proceso de instalación. (Ruiz: 1999, pp. 19-20)

Luisa Ruiz Moreno (1999) argumenta que un discurso en el que son perceptivizadas sus figuras, tiene una impronta afectivo-sensitiva y con ello, una mayor concreción a la inversa de aquellos discursos cuyas figuras solamente tengan una estructura que no guarde memoria de su esquema tensivo primigenio. Poner a prueba este sistema de argumentar es una especie de *ilusión* dialéctica en la que encontramos un simulacro de tesis, antítesis y por supuesto una síntesis. El sistema se asemeja al utilizado por Sócrates en el que afirma contundentemente algo, para después echarlo abajo según lo que quisiera demostrar, con ello sigue cubre la forma ensayística. Por otro lado, utiliza un sistema de polaridades como parte del uso poético del lenguaje, por lo tanto se vuelve más difícil todavía salir de la tensión del discurso que oscila entre polos, entre el amor y el erotismo, etc. “En el amor aparece el mal: es una seducción malsana que nos atrae y nos vence”. (Paz: 1993, p. 54)

... el erotismo es dador de vida y de muerte. Comienza a dibujarse ahora con mayor precisión la ambigüedad del erotismo: es represión y es licencia, sublimación y perversión. (Paz: 1993, p. 17)

El movimiento tensivo ofrece un simulacro de diálogo en el que diferentes discursos están interactuando con el que los lee. Este simulacro que se mueve entre los opuestos ofrece una dificultad por mantenerse en una posición fija, ya que el discurso lo va moviendo a veces entre los polos de un concepto, argumento o sentimiento. A decir de Eufasio, (2003) la polaridad y la correspondencia de los contrarios, imprime al discurso no sólo la polaridad conceptual que todo lo abarca y que además le confiere un ritmo de lectura que él llama bi-tonal puesto que se mantiene en los extremos de la escala: *do-si, blanco y negro*. Él destaca, que está

característica genera al lector una sensación de estar ante un péndulo que se mueve en un vaivén conceptual y dinámico entre los contrarios, por eso Paz puede decir que “Las fronteras entre erotismo y amor son movedizas...” (Paz: 1993, p. 50)

La polaridad se mantiene hasta el final del ensayo que además afirma que “Somos el teatro del abrazo de los opuestos y de su disolución, resueltos en una sola nota que nos es de afirmación ni de negación sino de aceptación.” (Paz: 1993, p. 220) Se puede observar entonces que la serie de conceptos que se suceden de manera afirmativa van asentando y tensando en un estilo sosegado, claro, en donde al mismo tiempo introduce una tonalidad nostálgica y dota al discurso de una afectividad que permite asentar dichas afirmaciones. Y en efecto, la sucesión de enunciados afirmativos ofrece el efecto positivo necesario para poner en juego la seducción de la que habla María Isabel Filinich (2004). Este discurso sentencioso genera una tensión entre la contemplación de dichos enunciados que puede ser algunas veces comprensiva, condescendientes o reprobatoria, es decir, que no se esté de acuerdo con sus juicios, pero dado que utiliza un lenguaje poético, si al lector no le gusta lo que dice, sí puede apreciar la manera en que lo dice, de tal manera que la mirada del que observa toma el sesgo poético por los tropos implicados y no tanto siguiendo estrictamente un juicio guiado por la razón. Los enunciados o sentencias que va acuñando el ensayista, están en un tiempo presente y declarativo, con el que construye su universo y el espacio de la seducción. Por ello, desde el primer capítulo establece este movimiento. De tal manera que si bien el ensayo se ofrece fragmentado y polarizado entre lo pasional y la razón, entre la poesía y la argumentación, lo privado y lo público, es una manera también de generar una unidad, siguiendo una lógica paradójica. La polaridad y la metáfora hasta están en el eje discursivo y en el eje estructurador del ensayo. Es una línea recta, que en un momento se torna circular para volver a un núcleo mitológico.

La disposición lineal es una característica básica del lenguaje; las palabras se enlazan unas a otra de modo que el habla puede compararse a una vena de agua corriendo. En el poema, la linealidad se tuerce, vuelve sobre sus pasos, serpea: la línea recta cesa de ser el arquetipo en favor del círculo y la espiral. (Paz: 1993, p. 11)

En el ensayo, la forma se vuelve el ejemplo de los conceptos y la propuesta. Por medio de la ejemplificación y la representación de lo que se concibe como lenguaje se seduce al otro porque obedece a las mismas leyes del discurso. De esta manera, se va probando lo definido, moviéndose todo el tiempo entre los opuestos y la metáfora. Las formas por su parte, van tomando la cara de artificios que son necesarios para comenzar una seducción que parte de la emoción del propio ensayista que se nutre de la potencialidad de las palabras para crear un texto seductor. Por otro lado, la metáfora como táctica, le imprime movimiento y tensión al ensayo por medio de la imagen, los paradigmas de las diferencias y de las semejanzas que desautomatizan el lenguaje común, para convertirlo en el lenguaje poético.⁹⁸ La propia definición del lenguaje genera movimiento porque se lleva a cabo una especie de desplazamiento desde... hacia..., es decir, nos da una información que implica cierta ambigüedad por las palabras que se transponen, cambiando su significado y que son utilizadas para crear una imagen. Paz utiliza el valor anfibológico de las palabras con un estilo elegante para elaborar sus metáforas e imágenes, selecciona las palabras de tal manera que busca impactar los sentidos a partir de elementos poéticos que podrían parecer contrarios, pero que él los vuelve incluyentes. Es así, que al momento de formar los enunciados, el sujeto y el predicado dejan de ser el *esto* y el *aquello*, para convertirse en el *esto también*⁹⁹ es *aquello*. El ejercicio que se ejerce elimina las comparaciones demasiado explícitas o cercanas. Se escogen palabras que se confronten y otras que comparen, para generar un dinamismo por medio de la paradoja. “Si el hombre es una criatura <ondulante>, el mar en donde se mece está movido por las olas caprichosas del erotismo.” (Paz: 1993, p. 15) En esta metáfora como en la mayoría de las que aparecen en el ensayo, seducen por el misterio que encierran, el lenguaje que no es explícito, que compara y sustituye, pero nos da información, y al mismo tiempo va creando un enigma, un misterio dentro de las mismas palabras que van conformando la seducción. Ricoeur (2001) en *La metáfora viva* explica la relación

⁹⁸ Esto se relaciona con la función poética jakobsoniana.

⁹⁹ El subrayado es mío.

entre la metáfora y el enigma. En el ensayo se utiliza la táctica de la metáfora, para unir y ver lo semejante aún en las cosas más opuestas. “El doble aspecto de Eros, luz y sombra, cristaliza en una imagen mil veces repetida por los poetas de la Antología Griega: la lámpara encendida en la oscuridad de la alcoba.” (Paz: 1993, p. 27)

De acuerdo con Harold Bloom (2011) las nuevas metáforas siempre parten de una previa. *La llama doble* parte de una metáfora previa expuesta en el poema *Carta de creencia* y representa una constante reinterpretación de metáforas pertenecientes a una tradición que han sido reutilizadas de manera explícita al recurrir a ellas, e implícita cuando el ensayista-poeta las ha modificado en búsqueda estética del ensayo. Por lo anterior, es importante resaltar la forma de construir el ensayo, porque con ello busca la aceptación y la legitimación de los conceptos planteados por el ensayista a lo largo del discurso: mediante la seducción que provoca el lenguaje poético con sus imágenes visuales. Así cada uno de sus enunciados mantiene prácticamente la misma forma, es decir; con los sentidos siempre activos, su propia experiencia en conjunción con la convención de otros discursos o imágenes y una negación. De esta manera, el ritmo entre estos elementos es constante, tensivo y enigmático: se renueva constantemente como un ritual, ocasionalmente es expresado en forma y contenido.

El acto en que culmina la experiencia erótica, el orgasmo, es indecible. Es una sensación que pasa de la extrema tensión al más completo abandono y de la concentración fija al olvido de sí; reunión de los opuestos, durante un segundo: la afirmación del yo y su disolución, la subida y la caída, el allá y el aquí, el tiempo y el no tiempo. La experiencia mística es igualmente indecible: instantánea fusión de los opuestos, la tensión y la distensión, la afirmación y la negación, el estar fuera de sí y el reunirse con uno mismo en el seno de una naturaleza reconciliada. (Paz: 1993, p. 110)

El ensayo se va moviendo por medio de las metáforas en las que se utiliza la contrariedad y la contradicción de las palabras para crear por medio de la imagen una implicación que representa una interioridad, a consecuencia de una exterioridad. A partir de conceptos opuestos genera la imagen de un nuevo concepto, formando una triada en el que uno de los conceptos pretende ser formado por los otros dos y

se mantiene fijo como palabra, más no como imagen pues con los opuestos que son manejados va cambiando como se muestra en el siguiente ejemplo.

...el erotismo es dador de vida y de muerte... ...es represión y es licencia, sublimación y perversión (Paz: 1993, p. 17).

Estas asociaciones de opuestos dan como resultado la afirmación de Baudrillard (1999) sobre la palabra, como un trazo que reúne como en sueños, cosas desunidas, o desune repentinamente cosas indivisas. Se reafirma nuevamente concepto de Paz en el que la “palabra” crea, por medio de la asociación natural, o convencional, entre el objeto y su significante. Sin embargo, muy pronto en el ensayo encontramos una disociación entre este uso convencional, para imponer el uso de las palabras dotadas de cierta potencialidad de significados, que se asocian a la realidad sensible de quien las utiliza, tanto para crear, como para recrear, por medio de la lectura.

La realidad sensible y la experiencia se vuelven lenguaje y se subraya desde el inicio como una explicación de cómo acercarse a un objeto y a este ensayo. Sin esta premisa y su aceptación el espacio de la seducción en el ensayo se vería interrumpido. Por ello, resalta la importancia de no perder de vista este elemento, pues será parte de la estrategia que utiliza Paz, para seducir al lector, por medio de los sentidos y las imágenes. “Los sentidos, sin perder sus poderes, se convierten en servidores de la imaginación y nos hacen oír lo inaudito y ver lo imperceptible” (Paz: 1993, p. 9) Por lo tanto, la metáfora y la polaridad son una táctica en la que por medio de la imagen encierra un misterio.

En “Los reinos de Pan”, primer capítulo del ensayo, las palabras dejan de ser sólo sonoras para volverse visuales a partir de la imagen. La metáfora preserva y desarrolla el poder creativo del lenguaje. Con estos elementos la prosa y la poesía forman en este ensayo un fluir circular; hay momentos en los que se detiene con las imágenes emanadas de la poética y otras veces avanza en el enlace de palabra con palabra. Por ello, las metáforas que en el ensayo aparecen son comparativas o contrastivas, pero en cualquiera de los casos se vuelven incluyentes, aun cuando generan una imagen que Paz en los tiempos de *El arco y la lira* consideraba única y

más tarde en *Los hijos del limo* se torna ambigua. Así los opuestos de alguna manera se neutralizan, o dejan de considerarse como dos polos irreconciliables para verter toda su fuerza sobre un algo más que comprende a el uno y el otro al mismo tiempo. Dicho agente intermedio, condensa y sitúa al sujeto¹⁰⁰, en el sentir y en el pensar.

5.4.2.- Representación de la ausencia por medio de lo presente: la imagen.

Recordemos que el primer capítulo del ensayo es de suma importancia porque la enunciación está dirigida a presentar de manera fenomenológica¹⁰¹ el modo de percepción en que el enunciador se apropia del conocimiento.¹⁰² Se realiza un desglose en orden jerárquico de los elementos que le ayudarán a construir el discurso comenzando por la realidad sensible, el lenguaje, la poesía, la palabra, la metáfora, el erotismo y el amor, esto es llevado a cabo a través de una sucesión y una superposición de imágenes provenientes de polaridades y metáforas. Con esto el ensayo *La llama doble* tensiona dos deseos: describir su propuesta teórica y al mismo tiempo, ponerla a prueba desde su experiencia poética. La representación que el ensayista lleva a cabo en el ensayo tiene un carácter dinámico y comienza precisamente con la realidad sensible como una primera forma de acercarse a un fenómeno desde el sentimiento de artisticidad y matizándolo con su propia experiencia estética para transformarla en una representación e interpretación poética, del fenómeno erótico y amoroso expuesto como un objeto que el otro puede conocer.

¹⁰⁰ Es el sujeto del que habla Greimas en *La dimensión pasional*.

¹⁰¹ Una fenomenología tratada desde la semiótica.

¹⁰² La manera de exponer el modo de percepción y de adquisición del conocimiento por parte del ensayista, es tratada como un fenómeno en el que el sujeto implicado como dice Jacques Fontanille, está dotado de un cuerpo que percibe contenidos significantes y proyecta valores, tratándose entonces, de un operador "encarnado", en donde se ha de considerar el cuerpo como figura o como "puesta en forma" del cuerpo de los actores.

En el ensayo se propone un mundo propio que funciona según los conceptos que van apareciendo. Tales conceptos son producto de la reflexión que ha llevado a cabo el ensayista de otras lecturas, como dice Weinberg es una interpretación de interpretaciones sobre el manera de concebir elementos de la literatura. Ellos son descritos porque forman parte de la propia *arts* poética que Paz mismo se ha encargado de definir en otros ensayos: retomándolos en el que nos ocupa, precisamente para crear ese mundo, ese espacio aparte, en el que se despliega la seducción por medio del lenguaje y las definiciones que éste plantea. “Y lo que habéis llamado mundo, tenéis que empezar por crearlo: vuestra razón, vuestra imaginación, vuestra voluntad, vuestro amor, deben convertirse en este mundo” (Nietzsche: 2003, p. 94)

Así el ensayo construye un microcosmos autosuficiente, que se nutre de la reflexión, la interpretación de otros discursos, de otras literaturas, para formar una totalidad autónoma, aunque unida por diferentes hilos con los que el ensayista reinventa/reinterpreta de manera incesante al *otro* para mostrarse también así mismo. “Es inherente a la forma del ensayo su propia relativización; el ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento.”¹⁰³ Empero, estos otros discursos se convierten en el fundamento y el correlato de su propia representación.

En “Los reinos de Pan”, primer capítulo del ensayo, las palabras dejan de ser sólo sonoras para volverse visuales poniendo en escena, la imagen, que como dice Mariano Picón Salas, (1955) tiende un extraño puente entre el mundo de las imágenes y el de los conceptos.

Lacan enseña que la imagen cumple la función de una “pantalla” porque al mostrar esconde al mismo tiempo hace surgir lo invisible que esconde. Su concepción del registro imaginario refiere al “lugar donde hay la presencia, en lo que se puede ver, de algo que no se puede ver. (Casasco: 1999, p. 98)

¹⁰³ Adorno, Theodor. *El ensayo como forma*. p. 27. Citado por Liliana Weinberg en http://www.ccydel.unam.mx/ensayo/primer.htm#_edn23

Así, los otros discursos tienen la función de representar imágenes que sirvan como un refuerzo o conclusión a su ensayar o a la creación de imágenes, por eso recurre a otros poemas. Generalmente la imagen de la que estamos hablando emana de la polaridad y la metáfora aplicadas al binomio poesía-erotismo. La imaginación es propuesta como catalizador: “El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora” (Paz: 1993, p. 10) Observamos nuevamente que los conceptos evocan la dimensión de los sentidos, por ello comienza haciendo preguntas retóricas y afirmando el aporte de la realidad sensible y el testimonio de los sentidos, como una manera de influir en la percepción del otro. Greimas dice que:

Es por la mediación del cuerpo recibiente que el mundo se transforma en sentido –en lengua–, que las figuras exteroceptivas se interiorizan y que, finalmente, resulta posible considerar la figuratividad como un modo de pensamiento del sujeto. (Greimas: 1994, p. 13)

En el ensayo encontramos esta figuratividad, en las imágenes que se vuelven palpables, visibles y audibles; a partir de la palabra, como una figura exteroceptiva que impacta al sujeto por la presencia de las imágenes y las emociones que provoca como resultado de la mirada propioceptiva del ensayista. Se dijo en capítulos anteriores que las palabras son el material con el que se hace poesía y de ahí su importancia en indagar, cómo es que se concibe “la palabra” para volverla el artificio y el signo que despiden *reflejos y visos cambiantes*. Paz se pregunta, si lo que nos enseñan son realidades o espejismos, porque las palabras son un juego de significantes que también llegan a contener *insignificados*. Y que a fin de cuentas se convierten en un signo formador de otros como la imagen que se desprende del lenguaje poético. Esto provoca un discurso en movimiento constante por medio de las imágenes y representaciones que son mostradas, con lo cual se vuelve muy atrayente.

Así por un lado, las palabras sirven son significantes que nos permiten comunicarnos, pero también sirven para formar imágenes apelando al nivel connotativo: del que habla Grijelmo y Ambrosio Javier Luna Reyes, para acceder a

su nivel emotivo y ambiguo, que se provoca al unirla con alguna otra. Recordemos que Paz utiliza en la polaridad y las metáforas, palabras que aparentemente están disociadas, para conseguir una imagen, nuevos significados y evocar sentimientos y sensaciones de aquello que no está pero que se hace presente. Esto es posible, precisamente por el potencial de significados que encierran las palabras al combinarse, que más que encerrarse, son liberadas a nuevas posibilidades que engendran el modo de existencia de la poesía de Paz que encontramos en el ensayo y con el que quiere ganar adhesión. De esta manera, en la explosión de nuevas posibilidades, es que las palabras pueden seducir, ya no por su convención, sino en la sorpresa que se opone a ellas y en lo que hacen sentir desde lo natural, lo más ligado al ser humano y a su entorno, a sus costumbres, según argumenta Grijelmo (2001). Sin embargo, aun cuando se explota la posibilidad de significar de las palabras, algunas veces la imagen se superpone sacrificando el significado, pero provocando nuevas representaciones por parte del ensayista y del que lo lee. De este modo como ya se ha mencionado, se vuelve un discurso en constante movimiento y por lo tanto seductor, pues como dice Baudrillard tanto seductor como seducido están buscando constantemente representar una mejor apuesta ante el otro para llevarlo a un espacio aparte, y el movimiento permite por lo menos mantener al otro en ese espacio.

La seducción parte de las connotaciones de los mensajes entre líneas más que de los enunciados que aprecian a simple vista. La seducción de las palabras no busca el sonido del significante, que llega directo a la mente racional, sino el significado del sonido, que percibe por los sentidos y termina, por tanto, en los sentimientos. (Grijelmo: 2001, p. 33)

Eros es solar y nocturno: todos lo sienten pero pocos lo ven. Fue una presencia invisible para su enamorada Psiquis por la misma razón que el sol es invisible en pleno día: por exceso de luz. El doble aspecto de Eros, luz y sombra, cristaliza en una imagen mil veces repetida por los poetas de la *Antología Griega*: la lámpara encendida en la oscuridad de la alcoba. (Paz: 1993, p. 27)

En esta cita, observamos primero que evoca una sensación mediada por su propia experiencia y por la de otros (que le da validez, al reafirmar su convicción) y a esto se la aúna que este tipo de enunciados son recurrentes en todo el discurso con lo que se va guiando muy de cerca al otro. La imagen que recoge y forma este

discurso seduce al lector en el acto de apartar y sesgar la mirada hacia donde el ensayista se propone, anteponiendo el mito y el juego tensivo entre los opuestos y el misterio de la misma imagen que evoca y que no revela en el momento, pero sí es una promesa de develar algo sobre el amor a partir de los otros discursos y del asombro que ellos provocan. Con estos discursos se crea un ritmo en el ensayar basándose en recursos artísticos que le son al mismo tiempo propios y ajenos. El ritmo, dice Paz:

El ritmo provoca una expectación, suscita una anhelar... engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga "algo". Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo... (Paz: 1994, p. 79)

En todo el ensayo, es posible encontrar una recurrencia y sucesión de opuestos y metáforas que se van concatenando sobre todo en los dos primeros capítulos de *La llama doble*. Las imágenes construyen un efecto de sentido y sirven como arpones con los que se va seduciendo, porque su sucesión genera una figuratividad constante que no permite salir del discurso, por el ritmo y la tensividad que se suceden continuamente. El sentido se conforma, según la postura de Greimas y Fontanille, (2002) desde la sensibilización pasional del discurso y su modalización narrativa. Así utiliza una imagen *mil veces repetida* en la que se evoca lo desconocido y los opuestos para mostrar lo que no está.

Si queremos conocer la faz luminosa del erotismo, su radiante aprobación de la vida, basta con mirar por un instante una de esas figurillas de fertilidad del neolítico: el tallo de arbusto joven, la redondez de las caderas, las manos que oprimen unos senos frutales, la sonrisa extática... Cuerpos como ríos poderosos o como montañas pacíficas, imágenes de una naturaleza al fin satisfecha, sorprendida en ese momento de acuerdo con el mundo y con nosotros mismos que sigue al goce sexual. (Paz: 1993, pp. 27-28)

La imagen transfigura la percepción de la sexualidad y del lenguaje, para así convertirse en una erótica y en una poética. La potencialidad de las palabras y la polaridad, permite en su conjunción crear las imágenes que nos son ya un significado, sino un espacio neutral en el que desaparece el mundo. La imagen regresa a un "fondo indiferente donde nada se afirma, tiende a la intimidad de lo que subsiste aún en el vacío: ésta es su verdad" (Blanchot: 1992, p. 243) Es el momento

en el que Paz considera que el lenguaje deja de deslizarse y se levanta y se mece sobre el vacío, para luego convertirse en: cubo, esfera, obelisco que se planta en el centro de la página, como una imagen. En ella los significados se congelan o se dispersan, se niegan. “Es sólo por medio de las imágenes que se puede acceder a los límites de lo indefinido, buscando íntimamente en nosotros mismos” (Blanchot: 1992, p. 243). Por esto, el ensayo se vuelve el espacio donde se configura el que escribe desde su interioridad: se escribe, así como el que lee y se lee al mismo tiempo de manera circular y que representa placer en este doble acto.

Paz dice que la poesía tuerce la linealidad de las palabras; aspira a ser, porque nace del interior, de los sentidos, que no intentan sólo comunicar, sino impactar al que la lee, por medio de las palabras que no son ya la representación directa del objeto y no ayuda a su comprensión, sino que tiende a sustraerlo, manteniéndolo en la movilidad de las semejanzas que se intuyen gracias a la dimensión de lo sensible y lo inteligible que aparece en el ensayo.

Por medio de las imágenes los significados de las palabras cambian y es posible acercar los opuestos, que rebasan el nivel de la significación para convertirse en una imagen que nace de la:

intimidad donde se afronta la contradicción de antagonismos que son inconciliables pero que, sin embargo, sólo tienen plenitud en la oposición que los opone, esta intimidad desgarrada es la obra, si al mismo tiempo es el “florecimiento” de lo que sin embargo se oculta y permanece cerrado: luz que brilla en la oscuridad, que brilla con esta oscuridad la oscuridad es claridad primera del florecimiento, pero que también desaparece en lo absolutamente oscuro, aquello cuya esencia es atraer, devorar y cerrarse sobre lo que quisiera revelarlo. (Paz: 1993, p. 214)

En esta cita vemos nuevamente cómo se reafirma el uso de la significación afectiva, sensible y pasional que según Fontanille (1962) es la más apta para la realización de la función semiótica. De esta manera el discurso va evocando poco a poco y consecutivamente: luz y oscuridad y lo que no está por medio de lo que se dice y aparece en el discurso. Presencia y ausencia aparecen y desaparecen constantemente en el ensayo gracias a la tensión que el lenguaje poético establece a través de: sus imágenes, la presencia del cuerpo y sus sensaciones.

Al abrazar la presencia, dejamos de verla y ella misma deja de ser presencia. Dispersión del cuerpo deseado: vemos sólo unos ojos que nos miran, una garganta iluminada por la luz de una lámpara y pronto vuelta a la noche, el brillo de un muslo, la sombra que desciende del ombligo al sexo. Cada uno de estos fragmentos vive por sí solo pero alude a la totalidad del cuerpo. Ese cuerpo que, de pronto, se ha vuelto infinito. El cuerpo de mi pareja deja de ser una forma y se convierte en una sustancia informe e inmensa en la que, al mismo tiempo, me pierdo y me recobro. Nos perdemos como personas y nos recobramos como sensaciones... No hay forma ni presencia: hay la ola que nos mece, la cabalgata por las llanuras de la noche... (Paz: 1993, p. 205)

El lector, percibe el ceremonial amoroso que está expuesto en el discurso como un proceso fantasmático que solo es perceptible desde lo sensible. Y, desde la imagen interior que reacciona a la presencia de la escritura que lo rodea por medio de un objeto fantasma que fue mirado previamente y con el que se hace presente aun los cuerpos que no están. La experiencia perceptiva y afectiva que proporciona la escritura es el soporte en el que se despliega el discurso pasional. El abrazo representa una opresión de la presencia e inmediatamente después se manifiesta una reminiscencia y una nostalgia. La dispersión es un temor y angustia por la ausencia, sin embargo se mantiene una esperanza *vuelta a la noche, me recobro* por lo tanto se establece también una tensión por el desplazamiento entre la presencia y la ausencia. El cuerpo a su vez satura la percepción y constituye la presencia. En esta cita como en muchas otras en el ensayo el rasgo más fuerte y constante es la dimensión sensible: este modo de percibir, transforma la significación y la estética del mismo. A partir de estas tensiones se logra la percepción de las sensaciones y las emociones que generan la imagen que el lector figurativiza y es llevado al espacio que el ensayista está creando y por lo tanto, es seducido.

Ante la polaridad que encontramos a lo largo del discurso Xirau (1970) argumenta que la imagen en la poética de Paz es esencialmente paradójica puesto que por medio de ella, se revela al mismo tiempo la unidad que somos y la contrariedad paradójica que igualmente somos. Es por esto, que los enunciados en los que aparece la polaridad, funcionan a través de las imágenes y también subsumen la ambigüedad y la esperanza en el discurso, a partir de la contraposición de los sentidos, que se desestabilizan la "verdad" platónica y la exactitud del discurso.

Por lo tanto sólo a partir de la imagen se modula la presencia y la ausencia, pero ni siquiera ésta puede ser apresada, puesto que por medio de los significados se caería en la incertidumbre, se remite entonces a la plasticidad de los significantes creando también insignificantes: que evocan estados de ánimo, como en los siguientes ejemplos.

El erotismo es una poética corporal. La poesía es una erótica verbal. Erotismo, metáfora de la sexualidad/reproducción – poesía metáfora del lenguaje/comunicación. El erotismo es ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. La imagen poética es abrazo de realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos; la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma en su modo de operación, es ya erotismo. (Paz: 1993)

La metáfora puede contener realidades opuestas que son trasfiguradas al confrontar una con otra y crear juntas un nuevo significado, así lo que se vuelve importante no es la credibilidad, sino la inmediatez que se obtiene al conjuntarlas. Las imágenes crean un artificio que no necesita ser comprobado porque al enfrentarnos a una metáfora, no nos preguntamos por el valor de verdad de un enunciado, no se tiene que descifrar o creer, lo que realmente importa es la imagen inmediata y los estados de ánimo que representa. Ante las metáforas el mismo ensayista irrumpe en la *esthesis* seducido. En el caso de Paz las palabras, el lenguaje y la escritura son su objeto de deseo y éstas como representan la “búsqueda” la esperanza y la promesa que seduce. Es así que el proceso de seducción parte de los elementos básicos de la comunicación, es decir, la palabra, el lenguaje y su puesta en escena en la escritura provocan *per se* una seducción. La teatralidad que pueden ejercer dichos elementos básicos, maquillados es el caldo de cultivo para que comience el despliegue de la seducción.

a) La imagen como productora de ilusiones

El ejercicio del ensayista en el acto de interpretar o presentar una visión del mundo no puede separarse de una carga ideológica, aun cuando se ponga un especial interés en la forma y se haga un uso estético del lenguaje que a la vez es argumentativo. Y en éste sentido el ensayo completo está creando a partir de la visión muy particular del ensayista, también una *ilusión* o una utopía del “amor” y el

“erotismo”. El carácter del ensayo, según Adorno, (1962) no solamente el de reproducir la ideología de una época, sino que precisamente, el ejercicio ensayístico debe ser crítico de dicha ideología.

En este ejercicio crítico junto con el punto de vista y la forma de poner escena: las imágenes por ejemplo que han sido explicadas anteriormente van mostrando una visión *ideal* del objeto que se está tratando. Con dichas imágenes se va conformando un discurso productor de ilusiones y de un goce estético.

Para Luna (2005) el discurso de la *ilusión* da cuenta de la existencia de sujetos que ejercen una manipulación de recursos expresivos con el fin de persuadir (crear convicciones emotivas con respecto a ciertas imágenes del mundo) a esos sujetos, como lo hemos visto con la imagen. La *ilusión* la encontramos en la puesta en escena y la articulación de los otros discursos y sus imágenes, que como ya se ha dicho se van sesgando hacia el espacio sensible en el que el ensayista va seduciendo. La *ilusión* es usada estratégicamente tensionando presencia y ausencia en el disfrute de la belleza y los estados armónicos de la felicidad provocada por las imágenes.

El amor es intensidad y por esto es una distensión del tiempo: estira los minutos y los alarga como siglos. El tiempo, que es medida isócrona, se vuelve discontinuo e inconmensurable. Pero después de cada uno de esos instantes sin medida, volvemos al tiempo y a su horario: no podemos escapar de la sucesión. El amor comienza con la mirada: miramos a la persona que queremos y ella nos mira. ¿Qué vemos? Todo y nada. No por mucho tiempo; al cabo de un momento, desviamos los ojos. De otro modo, ya lo dije, nos petrificaríamos. (Paz: 1993, p. 214)

En *La llama doble* constantemente se despierta el deseo de observar al otro, de encontrarse en él y de complementarse en la *ilusión* de ese lugar y tiempo que crea el espacio de la seducción. La mirada sugestionada nos hace ver a través de imágenes las palabras que son plasmadas en el ensayo y acceder a un estado fórico, gracias al *hacer saber* que es puesto en escena por el ensayista. Las siguientes líneas de la cita anterior lo demuestran.

En uno de sus poemas más complejos, Donne se refiere a esta situación. Arrobados, los amantes se miran interminablemente.

Wee, like sepulchral statues lay;
All day, the same our postures were,
And wee said nothing, all the day. (Paz: 1993, p. 215)

Recordemos que desde las primeras citas mostradas en esta investigación se muestra el uso de los sentidos y de la mirada que mira y que dirige el punto de vista en el que el ensayista hace aparecer y desaparecer al *otro*, lo convierte en realidad y en fantasma, gracias a su *saber*. Dicho saber, nos ofrece un recorrido por diversos discursos e imágenes poéticas que contribuyen a generar una *ilusión* sobre el tiempo y el espacio que se desprende de la lectura. Gracias al discurso de la *ilusión* se van creando convicciones emotivas sobre el amor y el erotismo que mantiene la atención del lector porque se acerca a una parte sensible, placentera y a un sistema de valores compartidos por las creencias del ensayista se encarga de mantener todo el tiempo. La *ilusión* termina cuando se desvía la mirada.

La complejidad de la vida-relato depende entonces del hecho de que la vida-relato es al mismo tiempo un *enunciado narrativo* y una *enunciación narrativa* y, sobre todo, que estos dos ejes de la vida-relato tienden a confundirse. (Parret: 1995, p. 133)

Paz escribe en sus meditaciones sobre la estética de Baudelaire lo siguiente:

Cada poema es una lectura de la realidad; esa lectura es una traducción; esa traducción es una escritura: un volver a cifrar la realidad que descifra. El poema es el doble del universo: una escritura secreta, un espacio cubierto de jeroglíficos. Escribir un poema es descifrar el universo para cifrarlo de nuevo. El juego de la analogía es infinito: el lector repite el gesto del poeta; la lectura es una traducción que convierte al poema en poeta en el poema del lector. (Paz: 1981, pp. 108-109)

Las “creencias” del poeta son expresadas constantemente en el ensayo y establecen una temporalidad, un ritmo y una fuerza de realización del discurso como un acto. Por ello, el discurso es una constante puesta en escena, un simulacro de esa realidad traducida por el poeta y de aquello que no está presente más que por medio de las imágenes, que direccionan constantemente hacia una tensión entre la ausencia y la presencia como una estrategia conveniente que refuerza la aceptación de la seducción. Es decir, la reiteración constante y la organización sobre la

dimensión sensible por medio del lenguaje poético permiten la buena disposición y la empatía del *otro* para el despliegue de la demostración y de la adhesión que necesita para que la seducción se lleve a cabo y que este *otro* mantenga su posición de seducido y por lo tanto un vínculo entre los participantes. Dicho vínculo permite también que la mirada del ensayista sea la que dirige la perspectiva y la iniciativa sobre la seducción que otorga un reconocimiento sobre el *saber/querer/desear* del ensayista, situándose en primer lugar en una relación subordinada. Empero, 2 de estas categorías son volitivas y no impuestas por lo que nos mantenemos en el ámbito de la seducción. “Tenemos que mirar, juntos, al mundo que nos rodea. Tenemos que ir más allá, al encuentro de lo desconocido.” (Paz: 1993, p. 215)

Lo desconocido al que se alude constantemente, mantiene el secreto y la promesa hasta el final del ensayo en el que sigue utilizando la imagen y las preguntas como medio de interpelación hacia el *otro* que mantiene el misterio, que como se verá en el capítulo siguiente son otra estrategia importante que la tensiona el ensayo.

¿Qué ve la pareja, en el espacio de un parpadeo? La identidad de la aparición y la desaparición, la verdad del cuerpo y del no-cuerpo, la visión de la presencia que se disuelve en un esplendor: vivacidad pura, latido del tiempo. (Paz: 1993, p. 221)

5.4.3.- El secreto y la promesa: de la argumentación a la seducción

La fuerza del ensayo reside por lo tanto, en esa hibridación entre la “argumentación” que supone el ensayo y la poesía: en el que las palabras cambian su manera de significar y la connotación,¹⁰⁴ se vuelca no sobre el referente, sino sobre la imagen. Una imagen que ha sido conceptualizada y puesta en escena por el ensayista como un mecanismo que por sí misma “posee un valor psicológico: las imágenes son productos imaginarios.” (Paz: 1994, p. 122) Él mismo advierte que con

¹⁰⁴ “Significado adicional, sentido secundario proveniente de asociaciones emocionales y valoraciones que acompañan, superpuestas del significado básico.” *Ibidem*, p. 106.

la palabra imagen se designa toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema y se pueden manifestar por medio de tácticas retóricas como la metáfora, las paradojas, símbolos, mitos, contrarios, etc., que tienen como objetivo preservar la pluralidad de significados, aunque las más de las veces sean contrarios o dispares pero que se reconcilian sin suprimirse uno al otro. En este sentido Paz retoma de la poética de Baudelaire lo siguiente:

Criticar es traducir. Traducir al lenguaje propio de uno mismo, y, para ello, recordar. [...] El buen crítico es el crítico-poeta, aquel que para cumplir su misión busca en sí mismo unos recursos puramente poéticos. Su deber es encontrar al poema un equivalente metafórico capaz de rivalizar con él. [...] Encontrar el equivalente metafórico de la obra de otro, es pues constituirse o descubrirse a sí mismo como esa equivalencia.¹⁰⁵

Prestemos atención en este proceso en el que las palabras en la poesía, no se reducen a lo que es, sino a lo que podría ser, como dice Paz, ellas en su uso poético, se distancian de toda operación unificadora a la que la ciencia las somete, operación que Paz califica de mutilamiento y empobrecimiento. La palabra es utilizada rebasando los significados del diccionario. Es por eso que en el ensayo se conjugan muy bien el uso poético de las palabras con el de la crítica y la interpretación, pues ninguna de ellas hace un uso referencial o denotativo,¹⁰⁶ como lo haría la ciencia, el uso que poesía y ensayo dan a las palabras está en el nivel connotativo. A este uso distinto de las palabras establecido ya entre lo denotativo y lo connotativo, en el ensayo se agrega una distinción más que resaltara el por qué utilizar la poesía dentro del ensayo. Es decir, al quebrantarse la referencialidad de la palabra, al romperse la identidad entre el nombre y lo nombrado y tras la quiebra del horizonte mítico que imaginamos como el mundo de los pocos conceptos y de los muchos símbolos, dice Weinberg, el ensayo trata de hacer inteligible al mundo desde la interpretación del ensayista y la hibridación propuesta. “Los significados se congelan o se dispersan; de una y otra manera, se niegan. Las palabras no dicen las mismas cosas que en la prosa; el poema no aspira ya a decir sino a ser.” (Paz: 1993,

¹⁰⁵ Citado en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/aguila39.pdf> el día 06/05/2010

¹⁰⁶ *Significante* que es inmediatamente referencial. Berinstáin, Elena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Purrúa, 2003. p. 106

p. 11) En esta cita observamos una afirmación que conlleva la acción de apartar, de atraer hacia lo que el ensayista quiere y desde donde él quiere. Ocultando o mostrando con el lenguaje poético y manteniendo al margen la argumentación. Así la palabra y el lenguaje, puede: ocultar, simular, provocar, apresar o dejar escapar, volver inasible y mantener el misterio y el secreto como lo menciona Casasco (2005).

Es a partir de la unión de los contrarios y las metáforas que surgen las imágenes del ensayo y que forman parte de una dialéctica en la que se salva el principio de contradicción que según Paz encontramos también en la realidad. "... el erotismo: es represión y es licencia, sublimación y perversión." (Paz: 1993, p. 17) El principio de contradicción que aparece en este ejemplo, subraya la interdependencia de los términos contrarios, no como un proceso en el que se eliminan, sino que se actualizan uno a otro manteniendo a final de cuentas un enigma que se resuelve en una imagen que aparece y desaparece en el ensayo mientras se tensan las emociones puestas en escena.

A pesar de todos los males y todas las desgracias, siempre buscamos querer y ser queridos. El amor es lo más cercano, en esta tierra, a la beatitud de los bienaventurados. Las imágenes de la edad de oro y del paraíso terrenal se confunden con las del amor correspondido: la pareja en el seno de una naturaleza reconciliada. A través de más de dos milenios, lo mismo en Occidente que en Oriente, la imaginación ha creado parejas ideales de amantes que son la cristalización de nuestros deseos, sueños, temores y obsesiones [...] esas parejas conocen una dicha sobrehumana pero también un final trágico... (Paz: 1993, p. 218)

El párrafo anterior se recurre a un ejercicio al cual Weinberg (2006) denomina "pensar lo pensado." En pocas palabras, *La llama doble* aparece una escritura de otras lecturas o la lectura de otras escrituras. Es decir, ha sido un trabajo de reflexión en el que se confronta las formas de representar el amor y el erotismo desde los discursos occidentales y orientales. Las parejas a las que se refiere la cita anterior, le sirven de argumento e interpelan al lector manteniendo la tensión por asociación entre el interior y el exterior a quien está dirigido, por ello, desde la emotividad se busca el contagio estético.

Esta forma de sostener el ensayo se aleja de la argumentación lógica, pero no se aleja del todo de la *dimensión del saber*, puesto que como menciona Rubén Medina¹⁰⁷ (2004), realiza un trabajo hermenéutico y epistemológico al usar referencias de: discursos filosóficos, literarios, científicos, etc. Utilizados en su provecho, para reafirmar gracias a la referencialidad, las imágenes y las emociones que se desprenden de estos discursos y que impactan al lector, como verdades¹⁰⁸. Así el ensayo cumple con sus requerimientos formales, pero disfrazados por el artificio del lenguaje poético. Por consiguiente, el uso de la *dimensión del saber*, potencializa una recepción vía racional y la aceptación de que serán debelados los misterios del amor y el erotismo abriendo una promesa.

Mientras que la *dimensión pasional*, se utiliza para acceder a la vía emotiva, de lo que resulta una confluencia entre *dimensiones* del discurso divergentes que causan una conmoción en el lector. Por lo tanto, así se explica que en todos los capítulos se hace presente el uso *pasional*, (emotivo, sensible) porque es la que produce la tensión constante y por ende se vuelve la más fuerte o predominante. De modo que el lector no tiene más que situarse en esta *dimensión* a la que se ha accedido de manera volitiva y no obligatoria, ni precedida por una persuasión que se desprendería del convencimiento por medio de la argumentación, ni tampoco a una imposición, sino que se sitúa a medio camino entre el convencimiento de por el uso del *saber* y la empatía: gracias a las imágenes, las emociones y sentimientos del lector que se ponen en juego.

Es entre el *saber* y la *pasión* en donde se sitúa la seducción, es decir, a medio camino entre los argumentos cuya dirección se encamina más hacia conmover al lector, que a convencerlo. Así que el discurso, gracias al uso del lenguaje poético mueve hacia las pasiones del *otro*, que acepta el pacto porque no puede refutar los argumentos puesto que no se sigue una lógica contra la que se le pueda atacar y sí

¹⁰⁷ Ensayo incluido en Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo.

¹⁰⁸ También Carlos Monsiváis acusa la crítica paciana de autoritaria, en la que siempre el ensayista de querer tener razón y la última palabra. *Revista Proceso*. Número 59, 19 de dic., 1977. P. 39.

lo atraen por lo menos de manera prioritaria el carácter emotivo y sensible, como lo observamos en la siguiente cita.

La palabra *pasión* significa sufrimiento y, por extensión, designa también al sentimiento amoroso. El amor es sufrimiento, padecimiento, porque es carencia y deseo de posesión de aquello que deseamos y no tenemos; a su vez, es dicha porque es posesión, aunque instantánea y siempre precaria. El *Diccionario de Autoridades* registra otra palabra hoy en desuso pero empleada por Petrarca: *comphatía*. Deberíamos reintroducirla en la lengua pues expresa con fuerza este sentimiento de amor transfigurado por la vejez o la enfermedad del ser amado. (Paz: 1993, p. 213)

La combinación entre lenguaje poético y el argumentativo *La llama doble*, marca una trayectoria distinta en el discurso que pasa de ser lineal y meramente argumentativo, para combinarse con la dimensión pasional. Weinberg dice que la combinación entre poesía y prosa es avance y retorno, progresión temporal y recurso al origen, fuerzas que se entrecruzan. Aunque la teoría del ensayo marca una estructura expositivo-argumentativa que implica una función persuasiva, en la que el destinador por medio de aserciones: intenta obtener un cambio en la percepción, es decir, el destinador desea que el destinatario crea que lo que está proponiendo es verdadero. Empero, la convicción es solo un primer paso para la persuasión, el lector encuentra esta percepción aceptable ya sea cognitiva o emotivamente las propuestas del ensayista. Esto es logrado de dos maneras en el ensayo: la primera se desprende de la atracción hacia el tema y después por la forma, en la que el lenguaje poético y los diferentes discursos que se exponen en el ensayo. Es decir, la seducción se logra unas veces por los medios utilizados, y otras por las facultadas a las que se dirige.

Por ello la importancia de la situación comunicativa que se va desarrollando con el ensayo, establece una determinada posición y también unas determinadas actitudes en relación con la manera en la que se construye el tema y cómo se comunica. En esta comunicación hay una selección previa de aquellas afirmaciones que van apareciendo, no sólo de manera explícita, sino también implícitamente por las convenciones textuales como el estilo. El discurso ensayístico, como ya se mencionaba, parece fragmentarse en dos bloques, el segundo de ellos muestra una relativa autonomía de las secuencias pasionales, en él las tensiones se atisban por

medio de los efectos de los argumentos o proposiciones dialécticas. En esta segunda parte el discurso ensayístico, se vuelca sobre el juicio no sólo como una herramienta, sino como una crítica de los juicios que se han realizado sobre el “amor” y el “erotismo” que se plantea desde una nueva perspectiva, para considerar el tema, tejiendo un entramado que se entrecruza con otros textos. Pero, aun cuando en la segunda parte del ensayo Paz pareciera que cambia la estrategia de la seducción que se venía proponiendo en las primeras páginas por medio de la poética, por recursos que tienen que ver más directamente con la retórica, la argumentación y por ende la manipulación y la persuasión, es solo parte del doble juego entre las dimensiones mencionadas.

En los seis capítulos subsiguientes a los “Reinos de Pan” Paz ofrece otra forma, es decir, de lo privado expuesto en el *Liminar* y “*Los reinos de Pan*”, se traslada al discurso público en un tipo historiografía sobre el amor, en este otro mecanismo por supuesto que hay un cambio en la situación perceptiva, que cambia el discurso: en la situación narrativa, produciendo lo que Fontanille llama:

Transición entre los puntos de vista” indicando que “cuando se cambia de situación narrativa o perceptiva no se pasa simplemente de un tipo o punto de vista a otro tipo, la transformación misma debe ser considerada significativa y, en ese caso, es preciso preguntarse lo que encubre el cambio de tipo (Fontanille: Julio 93-94, p. 45.)

Entonces cabe preguntarse, ¿Qué encubre este cambio? A partir del análisis que se ha venido desarrollando, es posible proponer que cada uno de los puntos de vista que en el discurso se están manifestando, responde a una determinada estrategia narrativa. Si bien se comienza apelando al punto de vista de los sentidos y la poesía, con las estrategias que se han ido esbozando, ahora la perspectiva se traslada a un recorrido, en el que el mito del amor se pone en escena a partir de otros discursos. El uso de los otros discursos, no sólo implica la presencia de otras voces y puntos de vista, sino también otros tiempos, que como en el caso de la metáfora, imprimen un movimiento, pero ahora de manera cronológica y lineal, que la parte poética había evitado, porque así funciona la poesía de Paz, en un movimiento que se “acaracola” o como diría Weinberg (2006) de Montaigne, se

“enrolla” y “desenrolla” continuamente, en una permanente dialéctica ente opacidad y transparencia. Sin embargo, en el cambio de la mirada es una *ilusión* que intenta mostrar ahora la linealidad argumentativa como parte de una nueva estrategia. Como consecuencia la mirada, se recorta en coordenadas específicas de un tiempo y un espacio, que servirán como marco para argumentar el punto de vista del amor y que le harán moverse, nuevamente entre los polos. Manteniendo la intensidad y la tensión, ahora desde el espacio público, pero sin dejar de recurrir a la imagen poética como la dadora de sentido, aun cuando este parezca romperse entre las polaridades y la multiplicidad de significados. Ante esto cómo podría entonces formarse el sentido.

Esta forma de sostener la argumentación, nos lleva directamente a la retórica y de las causas que provocan efectos de manipulación, pues el objetivo del que la usa es adquirir cierto poder para disponer de las palabras sin las cosas y al mismo tiempo disponer del *hacer* de los hombres por medio del efecto que causan las palabras. Estás son manipuladas en este ensayo por medio de lo que Greimas explica en *la comunicación-manipulación*, donde el destinatario ofrece juicios positivos, que recordemos es de donde se desprende la estrategia de la seducción. Por lo tanto si la seducción se desprende de la manipulación se recurre también a la *dimensión cognoscitiva*. Y la forma de abordarla en este ensayo es desde lo que se ha llamado los *otros discursos*¹⁰⁹ y que son los que ofrecerán, los dones positivos. Dichos dones es posible considerarlos como el sustento argumentativo que Paz va armando con el apoyo de la historia de la filosofía, literatura y la ciencia, con respecto del tema del amor, y cómo éste se ha desarrollado a lo largo del tiempo. Es decir, él apoya su idea o ideal del amor desde el mito, la poesía, la literatura y la filosofía. Tal forma de argumentación genera una serie de valores culturales ya preestablecidos, que de manera paulatina en el ensayo se aceptan como verdades por el simple hecho de que se han difundido a lo largo no sólo de la historia, sino de la manera en que la cultura va conformando esos valores y del impacto que causan

¹⁰⁹ Las cursivas son mías.

sus imágenes sobre el nivel emotivo. Tómese en cuenta que se está poniendo en juego el enlace entre la literatura de Oriente y Occidente por medio de la visión unificadora que Paz nos ofrece en éste ensayo y como menciona Jean Terrasse:

El ensayo pertenece incontestablemente a la literatura, si, como lo quiere Paul de Man, el lenguaje literario 'significa implícitamente o explícitamente su manera de ser retórica'. La retórica del ensayo hace participar al lector en una experiencia global en la cual la realidad es percibida como literaria; ella lo integra a un contexto a propósito del cual el autor ha decidido decir cualquier cosa, siempre estando él mismo comprometido con ella. (Terrasse: 1977, p. 139)

Es a partir del capítulo de "Eros y Psiquis" el ensayo que el discurso se torna expositivo-argumentativo o retórico-argumentativo como lo califica Mignolo (1974) y María Elena Cruz. En esta parte se presentan los argumentos o las pruebas del concepto de amor y erotismo que Paz está defendiendo, desde la linealidad del recorrido historiográfico, para finalizar con una conclusión que vuelve al ensayo una espiral, pues retoma la primera parte del ensayo en el que se plantea nuevamente el misterio sin resolver, ni aun con la promesa ofrecida por los argumentos. El cambio de estrategia que se utiliza durante casi todo el ensayo, se tensa entre la linealidad historiográfica con la *ilusión* de una retórica dialéctica puesto que la manera en la que se van desarrollando las posposiciones simula una tríada entre tesis, antítesis y síntesis ejemplificada a continuación en cuanto a las disertaciones que Paz ofrece sobre Platón y su filosofía.

Tesis Platón es el fundador de nuestra filosofía del amor... Su influencia dura todavía, sobre todo por su idea del alma; sin ella no existiría nuestra filosofía del amor o habría tenido una formulación muy distinta y difícil de imaginar... (Paz: 1993, p. 40)

Antítesis El amor de Platón no es el nuestro. Incluso puede decirse que la suya no es realmente una filosofía del amor sino una forma sublimada (y sublime) del erotismo. (*Ibidem*, p. 40) Debemos a Platón la idea del erotismo como un impulso vital que asciende, escalón por escalón, hacia la contemplación del sumo bien. (*Ibidem*, p. 23)

Síntesis Esta afirmación puede parecer temeraria. No lo es; para convencerse basta con leer los dos diálogos dedicados al amor, *Fedro* y *El Banquete*, especialmente el último, y compararlos con los otros grandes textos sobre el mismo tema que nos han dejado la filosofía y la poesía. (*Ibidem*, p. 40)

Observemos las proposiciones y la contradicción que encierran. En el capítulo de *La comunicación...* se estableció como la negación ayuda al sujeto de la enunciación a afirmarse y sesgar la perspectiva hacia su mirada. Por ello,

encontramos ejemplos como el anterior en el ensayo, porque generan un “simulacro tensivo”. Entonces, el ensayista afirma que los ejemplos que son utilizados en *El banquete* de Platón provienen de los mitos de Adán y Eva, El andrógino, “Pero que no son una filosofía y responden al misterio del amor con otro misterio.” (Paz: 1993, p. 41) Por lo tanto, su misma argumentación va creando misterios sobre misterios, para luego mostrar su postura y decir, casi de manera desdeñosa¹¹⁰: “Además, el mito del andrógino no toca ciertos aspectos de la relación amorosa que para mí son esenciales, como el del nudo entre libertad y predestinación o entre vida mortal e inmortalidad.” (*Ibíd*em, p. 40) Cuando se ha observado que utiliza el discurso Platónico como un sustento e incluso sigue algunas de sus formas a las que igual que Sócrates manipula. Así Paz manipula desde *el saber* y para impactar *el sentir*. “Platón se sirve con frecuencia de mitos antiguos (o inventados) expuestos por algún visitante ilustre.” (*Ibíd*em, p. 42)

Esta forma de argumentar ejemplifica la dialéctica tensiva entre la tesis, antítesis y síntesis justificable porque da continuidad y coherencia a las estrategias que se han venido utilizando desde el inicio del ensayo, es decir, sostiene la práctica llevada a cabo, de integrar propuestas insólitas y perturbantes, que aparecen en todo el recorrido historiográfico que propone en conjunción con sus propias definiciones. Es por esto, que en el ensayo de *La llama doble* el artificio de la palabra poética crea la *ilusión* perfecta sobre la propuesta de amor y el erotismo del que nos habla el ensayista desde su perspectiva referencial, aunque poética, en busca de una estética y una aceptación, de la que acusa nuevamente a Platón.

Al leer ciertas frases de *El banquete* es imposible no pensar, a pesar de la sublimidad de los conceptos, en un Don Juan filosófico. La diferencia es que la carrera del Burlador es hacia abajo y termina en el infierno mientras que la del amante platónico culmina en la contemplación de la idea. Don Juan es subversivo y, más que el amor a las mujeres, lo inspira el orgullo, la tentación de desafiar a Dios. Es la imagen invertida del eros platónico. (Paz: 1993, pp. 46-47)

¹¹⁰ No se olvide que el reconocimiento y el prestigio que tiene el ensayista, está ya consolidado como una autoridad, por lo que puede darse el lujo de hacer afirmaciones como lo se observa en la cita.

No pretendo hacer una comparación entre Paz, con Platón puesto que es arriesgado y se necesitaría un estudio que la justificara, sin embargo, si se puede observar un afán de imitación (apariencia) entre lo que el ensayista le critica al filósofo y lo que el mismo hace, como una manera de mostrar el marco en el que quiere insertarse y con el que buscaría generar la *ilusión*¹¹¹ de parecerse o como diría Mora (1991) retóricamente hermoso y convincente porque utiliza una serie de “lugares comunes que son naturalmente pedagógicos que le sirven para revestirse de una apariencia impactante” (Aguilar: 1991, p. 25) Reyes (2005) dice que la *ilusión* forma parte del juego de secretos y de apariencias. Ya se ha mencionado que ambos aspectos se ponen en movimiento en el ensayo. El secreto del secreto, termina por ser solo la *ilusión* de una promesa. Dicha *ilusión* aparece gracias a los argumentos dado que son proveedores de ocasiones de disfrute, es decir, ellos adquieren un gran valor estético, más no presentan una argumentación sostenida que resulte persuasiva, pero sí, seductora. Las palabras y el discurso se enfocan a impactar los sentidos más que a mostrar las pruebas que sostengan sus afirmaciones.

Las fronteras entre erotismo y amor son movedizas; sin embargo, no me parece arriesgado afirmar que la gran mayoría de los poemas griegos son más eróticos que amorosos. Esto también es aplicable a la *Antología Palatina*. Algunos de esos breves poemas son inolvidables: los de Meleagro, varios atribuidos a Platón, algunos de Filodemo y, ya en el período bizantino, los de Paulo el Silencioso. *En todos ellos vemos –y sobre todo oímos– al amante en sus diversos estados de ánimo –el deseo, el goce, la decepción, los celos, la dicha efímera– pero nunca al otro o a la otra ni a sus sentimientos y emociones...* (Luna: 2005, p. 75)

Observemos la introducción desde la *dimensión del saber*, pero con el énfasis sobre la *dimensión pasional* y el uso de los sentidos al que guían cada una de las palabras que se tornan armónicas y acompasadas, de tal manera que se va generando un estado eufórico y al mismo tiempo se va creando una emotividad que acompaña a los conceptos de *amor* y *erotismo*. Parret¹¹² sostiene que la *ilusión* puede ser caracterizada como el resultado de una direccionalidad y una tensión constante que tiene que ver con la mirada que se plasma. Recordemos que desde el

¹¹¹ Las cursivas son mías.

¹¹² Citado en Luna Reyes (2005)

Liminar y “*Los reinos de Pan*” la mirada se dirige hacia el lenguaje poético como: generador de imágenes que se tornan dinámicas por medio de la metáfora y la polaridad que aparecen sobrecargadas de afectividad. La afectividad es el resultado de las vivencias del sujeto de la enunciación puestas en el discurso y con ellas se va tensando el ensayo, entre la reflexión y la subjetividad que son propias del ensayo y la poesía imprimiendo un tempo y una tonicidad que generan la *ilusión* de un *estar – siendo*.

Perelman (1994) cita a Dumas quien por ejemplo, no descarta que en la persuasión se aduzcan afectivas y personales. Es así que Paz se sitúa en el discurso como ensayista y como actor de su propio discurso, al exponer su experiencia intelectual y sensible. Aprovecha “el centauro de los géneros”, del que hablaba Reyes, en el que es posible plasmar y hacer convivir, no sólo diferentes géneros, sino también diferentes temáticas desde la propia experiencia y la argumentación, gracias a su híbrides. En él se desdoblan sus preocupaciones sentimentales, literarias y críticas, actuando su visión del *amor* desde la postura del juego seductor y el artificio que imponen las palabras en la escritura. Por otro lado, dentro del recorrido del ensayo, el sujeto de la enunciación se representa como el Paz que ostenta una gran obra literaria y todo lo que representa fuera del discurso. Hace convivir el peso de lo que él como figura representa, es decir como formador y parte del canon literario mexicano, con la mirada que en este ensayo dirige el discurso dotándolo de fuerza. La importancia de evocar esa figura exterior al ensayo toma relevancia porque por un lado el ensayo es un discurso que va firmado y por otro, el seductor cobra fuerza cuando éste goza de un cierto reconocimiento y autoridad. Paz es un hito de la literatura mexicana, considerado uno de los más grandes escritores del siglo XX. El reconocimiento lo fue ganando a partir de sus obras, de las que es difícil encasillarlas en un solo estilo literario oscilante entre los polos de la tradición y la ruptura, que como veremos usa indudablemente en este ensayo.

La literatura sobre el “amor cortés” es vastísima. Aquí tocaré sólo unos cuantos puntos que juzgo esenciales en relación con el objeto de estas reflexiones. En otros escritos he tratado este asunto así como otros dos conexos: el amor en la poesía de Dante y en la lírica del barroco hispano; en este ensayo no volveré sobre ello. (Paz: 1993, p. 76)

Y pone una nota a pie de página que remite a *La obra de Marcel Duchamp* *La obra de Marcel Duchamp* y *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Reafirmando nuevamente la autorreferencialidad y su propia producción como “teórico”, dentro del halo de prestigio, en el que su punto de vista adquiere un tono tanto sentencioso, como válido, de tal manera que tiene una fuerza que utiliza para seducir. Tomás Segovia dice que el escritor es un seductor que escribe para que lo quieran. De esta manera la manipulación que se ejerce en este ensayo, se decanta hacia la seducción y no hacia la persuasión como sería el común de los ensayos por su estructura formal. Dicha estructura, es reemplazada como ya se ha mostrado por el uso del lenguaje poético que mueve la *dimensión pasional* y por supuesto, los otros discursos: que a su vez contienen no solo referencias poéticas que impactan por sus imágenes que se acaracolan, sino también porque ellos incluyen mitos que simulan la línea recta y que en un momento se torna circular para volver a un núcleo mitológico y un ritual que se renueva constantemente.

5.5.- El mayor simulacro: La representación de lo mítico

El relato mítico es puesto en discurso dentro del ensayo, como un ritual que aparece en cada nueva reinterpretación que hace el ensayista de los mitos. Barthes (1984) asegura que el mito contemporáneo es discontinuo y es enunciado en conjunto de frases (estereotipos) y no como los grandes relatos estructurales, por lo que queda solamente, lo mítico. Y esas frases son las que aparecen y fragmentan el discurso de *La llama doble*, pero a su vez lo dotan de una completud mayor, puesto que se ponen en escena varios de los mitos más importantes sobre el *amor* y el *erotismo*, desde Oriente y Occidente. Empero, ¿cómo dan esa completud si son fragmentos los que aparecen en el ensayo? Es gracias a que permiten ejemplificar un fenómeno de la vida práctica y sensible de un sujeto. Así cada uno de los mitos va imbricando un pasado histórico que tiende a repetirse y a representarse

constantemente. En consecuencia el lector se encuentra ante una representación visual y musical de los mitos. De tal manera, que el ensayo abre el espacio para que se represente la experiencia vivida de una comunidad, permitiendo hablar a un período histórico. “Ortega y Gasset señaló alguna vez la presencia de ritmos vitales en las sociedades:...” (Paz: 1993, p. 154) Dichas experiencias o ritmos, surgen de las emociones e ideas públicas y privadas que producen evidencias sobre el tema en cuestión, mostrando una presencia temporal y espacial del objeto. Pero, que se vuelve también ausencia porque remite a un lugar y tiempo simbólicos que son actualizados por la imaginación y la propia formación de imágenes del lector.

...las ceremonias y juegos eróticos son innumerables y cambian continuamente por la acción constante del deseo, padre de la fantasía. El erotismo cambia con los climas y las geografías, con las sociedades y la historia, con los individuos... Si el hombre es una criatura ondulante, el mar donde se mece está movido por las olas caprichosas del erotismo. (Paz: 1993, p. 15)

...el amor aparece en otras civilizaciones: ¿el amar también es una herejía del budismo, el taoísmo, el visnuismo y el Islam? En cuanto al amor occidental: lo que los teólogos y sus seguidores modernos llaman la deificación de la mujer, fue en realidad un *reconocimiento*... El misterio de la condición humana reside en su libertad: es caída y es vuelo. Y en esto también reside la inmensa seducción que ejerce sobre nosotros el amor. (*Ibidem*, p. 95)

La ceremonia es un rito que al igual que la misa, necesitan de un espacio y una puesta en escena, en la que intervienen: palabras y gestos, para “hacer presente” un acontecimiento según argumenta Blanco (2008) y la cita anterior, nos invita a entrar en esa ceremonia, en el juego del deseo y la seducción a partir de la re-escritura de los mitos y nos dice explícitamente que ha sido seducido previamente por la escritura de otros que también ocultan y de-velan a partir de sus imágenes. Es preciso recordar que Paz es un escritor intelectual que se sitúa en un momento histórico en el que el modernismo y las vanguardias proporcionaron un nuevo auge a la creación literaria, y a la compleja red de planteamientos teóricos sobre las transformaciones del siglo XX como: la fragmentación en que se manifiesta la cultura moderna y contemporánea en los nuevos modos de dar cuenta de la sucesión temporal de la conciencia en las expresiones artísticas dice Ricardo Ferrada A (2004). A partir de las referencias que el ensayista utiliza, es posible entender la tradición de la ruptura de la que él habla y a la que le da cuerpo por medio de su obra y crítica literaria. En dicha tradición de la ruptura confluye herencia y

experiencia, historia literaria y creación original. Aunados a estos elementos, se encuentra el estructuralismo en el cual Paz incursiona directamente con un ensayo sobre Levi Strauss, dicho acercamiento tuvo efectos en la función estructuradora del lenguaje, la poesía, la literatura y el mito, poniendo en práctica dicha teoría en este ensayo. A partir de los mitos, se arma un bricolaje entre el discurso mítico-literario y el discurso histórico¹¹³ combinándose y escapando así a toda crítica que pudiera surgir de un análisis argumentativo, porque continuamente se las arregla, retocando los mitos con su lenguaje poético.

La continuidad de nuestra idea del amor todavía espera su historia; la variedad de formas en que se manifiesta, aguarda a una enciclopedia. Pero hay otro método más cerca de la geografía que de la historia y del catálogo: dibujar los límites entre el amor y las otras pasiones como aquel que esboza el contorno de una isla en un archipiélago. Esto es lo que me he propuesto en el curso de estas reflexiones. Dejo al historiador la inmensa tarea, más allá de mis fuerzas y de mi capacidad, de narrar la historia del amor y de sus metamorfosis; al sabio, una labor igualmente inmensa: la clasificación de las variantes físicas y psicológicas de esta pasión. Mi intención ha sido mucho más modesta. (Paz: 1993, p. 105)

La falsa modestia intenta cubrir las imprecisiones que pueda realizar en su historia y clasificación del amor, cuando reúne una serie de discursos desde diferentes ámbitos. Así excusaría la fragmentariedad en la que se devela “a medias” el objeto del que se está hablando. Y al mismo tiempo se oculta en el corte entre un mito y otro, al igual que entre sus propias contradicciones. Con ello, el movimiento entrecortado de los mitos impulsa al lector a seguir adelante en la búsqueda que de manera velada nos acerca más al ritmo y la musicalidad, que a una argumentación formal sobre el contenido. Calame (2008) afirma que el mito griego se revela como un poderosa vía de acción poética y musical. Sus formas son cadenciosas, por ello, mantienen el ritmo de los primeros capítulos en donde se usa el lenguaje poético

¹¹³ No se debe olvidar que Paz constantemente entrecruza en sus ensayos temas literarios con los históricos y por ello existen críticas como la de Aguilar Mora, (1991) en *La divina pareja. Historia y mito*. En la que señala que Paz confunde “la historia como un hecho y la historia como discurso, como representación” (Aguilar, 1991. p. 34) Así también que reutiliza los mitos y los relativiza en la oposición historia-mito, deformándolos a partir de sus imágenes poéticas para no tener que dar cuenta de un sustento histórico y lógico más que de manera estética que no comprometa la verdad, aun en la prosa.

para las definiciones que son planteadas, por lo que se mantiene la cadencia en todo el ensayo, dando congruencia con la “forma” que el ensayo propone.

Por otro lado, la estructura en la que están planteados los mitos simula un diálogo con el *otro*, en el que parecen combinarse los discursos, en un ir y venir que va llevando a parte en cada una de las imágenes que siempre están entre los opuestos y que provocan efectos seductores, como en el canto de las sirenas la fascinación.

Desde los tiempos más remotos las sociedades pasan por períodos de castidad o contingencia seguidos de otros de desenfreno. Un ejemplo inmediato: la cuaresma y el carnaval. La Antigüedad y el Oriente conocieron también este doble ritmo: la bacanal, la orgía, la penitencia pública de los aztecas, las procesiones cristianas de desagravio, el Ramadán de los musulmanes. (Paz: 1993, p. 18)

Se observa entonces, que a partir de los mitos, aparecen arquetipos o imágenes y deseos. Su escritura se vuelve un soporte para las emociones expuestas en cada uno de los ejemplos. Y representan una tentación porque en ellos se encierran elementos comunes y conocidos, desde el pasado mítico hasta el presente científico, dotándolo de movilidad temporal y espacial.

Me parece que los tiempos están maduros para iniciar una reflexión filosófica, basada en las experiencias de las ciencias contemporáneas, que nos ilumine acerca de las viejas y permanentes cuestiones que han encendido al entendimiento humano: el origen del universo y el de la vida, el lugar del hombre en el cosmos, las relaciones entre nuestra parte pensante y nuestra parte afectiva, el diálogo entre el cuerpo y el alma. Todos estos temas están en relación directa con el objeto de este libro: el amor y su lugar en el horizonte de la historia contemporánea. (Paz: 1993, p. 200)

Sin embargo, tiende a regresar a los mitos iniciales: aun cuando en las páginas iniciales haya acusado a los mitos de ser más un misterio que una filosofía, en las páginas finales expresa lo contrario y con ello mantiene los puntos suspensivos del ensayo que no termina en un punto final: regresa al comienzo y se mantiene en el mito y en el velo que este ofrece.

Hay una pareja que abarca a todas las parejas de los viejos Filemón y Baucis a los adolescentes Romeo y Julieta; su figura y su historia son las de la condición humana en todos los tiempos y lugares: Adán y Eva. Son la pareja primordial, la que contiene a todas. Aunque es un mito judeo-cristiano, tiene equivalentes o paralelos en los relatos de otras religiones. Adán y Eva son el comienzo y el fin de cada pareja. (Paz: 1993, p. 219)

La representación de los mitos ejerce una fascinación tanto por las imágenes como por los fantasmas que representan los deseos del otro, en el que puede presentarse una identificación y con ello dejarse seducir dejando al margen la argumentación. Con los mitos, se teje y se desteje sin cesar un velo en el que se muestra y se oculta al mismo tiempo. Es decir, en el ensayo se mencionan nombres e imágenes, pero no argumentos lo cual reafirma que se trata de seducción según Parret (1995). Pero sí genera ilusiones provocadas por sus propias contradicciones porque luego enuncia que “Entre todas las civilizaciones la de Occidente ha sido, para bien y para mal, la más dinámica y cambiante” (Paz: 1993, p. 135)

Por lo tanto, el discurso mítico es puesto en escena en el ensayo estableciendo una perspectiva móvil entre la filosofía, literatura y la ciencia que va desde lo sensible a lo inteligible que surge de los mitos. A decir de Eliade (1999) el mito es un acto de creación y recreación que implica movimiento, en el que se abstrae el tiempo cronológico para dar paso a la renovación constante de un ritual: conteniendo revelaciones pero también un misterio, como lo señalaba Paz a propósito de la explicación usada por Platón. Con esto se confirma el acercamiento a la forma utilizada por el filósofo y que sirve como estrategia para mantener el misterio que se renueva constantemente en el uso de los mitos que en *La llama doble* aparecen. Su imitación ofrece una escenografía previamente establecida que es acompañada de una mayor confianza y seguridad para el discurso. Cuesta (1964) señala a propósito del uso que Paz hace de la tradición, que ésta es una seducción y no un mérito.¹¹⁴

¹¹⁴ El propósito de esta investigación no es calificar o descalificar los procedimientos utilizados por el ensayista, sino mostrar cómo y por qué funcionan las estrategias que se presentan en su ensayar. Claro está, que la crítica que se ha hecho sobre él, que se mueve también en los opuestos, pero que ha servido de sustento para esta investigación.

Se refuerza entonces el énfasis por observar la “forma” en la que desde el punto de vista y la mirada hacia las imágenes que evocan los mitos, van conduciéndolo hacia la musicalidad, despertando el deseo de ser observado y escuchado, dando paso a que él mismo y el *otro* se conviertan en una *voyeur*, que pretende mirar y escuchar y su propia escritura y la de los otros discursos. Por lo tanto, el ensayista aprovecha estos elementos y se mueve entre el ritmo y la cadencia fónica de los mitos que regularmente se desarrollan en una especie de poema en prosa, con una sintaxis enunciativa; en la que cada uno de sus enunciados se van estructurando de manera afirmativa: mezclándose con la poética (sus imágenes) y la argumentación simulada, para dar paso a una dialéctica entre este ir y venir entre ambas. Así como el juego entre lo visible y lo invisible que proporciona la combinación y la hibridez del ensayo: que provoca un encantamiento¹¹⁵ y un goce para el seductor y el seducido. Es decir, los propios elementos del mito son una provocación para el ensayista que cae seducido ante sus encantos y que luego los utiliza para seducir con ellos al lector.

De esta manera mantiene: el movimiento, la tensión y da continuidad al discurso amoroso, en una representación del rito: recreando el motivo por el cual muchos poetas y escritores han dedicado una gran cantidad de poesías y discursos. En el ritual como afirma Quezada (2008) se asume como representación y teatralidad, de la representación-transformación, permitiendo estar-en-el-mito como se está-en-el-mundo.

La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal. Ambos están constituidos por una oposición complementaria... El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora. La imagen poética es abrazo de realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos; la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma, en su modo de operación, es ya erotismo... (Paz: 1993, p. 10)

Baudrillard (2006) también caracteriza la seducción como un ritual y una ceremonia en la que los signos gravitan unos alrededor de otros, reproduciéndose

¹¹⁵ Encantamiento en el sentido que viene del canto, de la musicalidad y el deseo de escuchar.

como por recurrencia magnética, así erotismo y poesía se atraen, dejan de ser elementos distintos transfigurando el sentido, en pos de la búsqueda estética. Y, tanto en la poesía como en el mito, se lleva a cabo la estrategia en la que se adorna a las palabras y de esta manera se sucede la seducción como dice Baudrillard: lo que seduce en el hombre no es la belleza natural, sino la belleza ritual, porque en el ritual se ponen en juego artificios que esconden un secreto: el de las metáforas y sus fantasmas.

El misterio de Odette es el de Albertina y el de Gilberta: el otro siempre se nos escapa. Proust analiza interminablemente su desdicha, desmenuza las mentiras de Odette y los subterfugios de Albertina pero se niega a reconocer la libertad del otro. El amor es deseo de posesión y es desprendimiento; en Proust sólo es lo primero y por esto su visión del amor es negativa... Catulo y lesbia son asociales; Swann y Odette, amorales. Ella no lo ama: lo usa... No obstante no puede separarse de ella... Está enamorado del sufrimiento... Vivimos con fantasmas y nosotros mismos somos fantasmas. (Paz: 1993, p. 59)

En el segundo capítulo retoma las nociones de Apuleyo en *El asno de oro* y el mito de *Eros y Psiquis* con el que lo nombra y nuevamente se simula una argumentación en torno al tema del amor: desde el mito de los griegos. Mito que tiene una previa carga a nivel mítico, filosófico y emotivo. Con él inicia su recorrido por la literatura, la poesía y la filosofía, que le sirve para sostener el ensayo. Así, nos hace asistir también al simulacro prístino de:

Una de las primeras apariciones del amor, en el sentido estricto de la palabra, es el cuento de Eros y Psiquis que inserta Apuleyo en uno de los libros más entretenidos de la Antigüedad grecorromana: *El asno de oro* (o *Las metamorfosis*). Eros, divinidad cruel y cuyas flechas no respetan ni a su madre ni al mismo Zeus, se enamora de una mortal, Psiquis. [...] No sé si los que se han ocupado de este asunto hayan reparado en lo que, para mí es la gran y verdadera novedad del cuento: Eros, es un dios, se enamora de una muchacha que es la personificación del alma, Psiquis. (Paz: 1993, p. 30)

Aquí se puede ver como la argumentación que sostenga su afirmación, no aparece. Aun cuando considera descubrir el hilo negro del cuento de Apuleyo, y más bien apela al beneficio de la imagen que lo dota de un efecto de verdad, al enlazarlo con otros discursos ofreciendo su "evidencia" a través de nombres que lo hacen tomar fuerza, porque pertenecen a una tradición literaria.

El cuento de Apuleyo anuncia una visión del amor destinada a cambiar, mil años después, la historia espiritual de Occidente... La transgresión, el castigo y la redención son elementos constitutivos de la concepción occidental del amor. Es el tema de Goethe en el *Segundo Fausto*, el de Wagner en *Tristán e Isolda* y el de *Aurelia* de Nerval... Tenemos otro texto que termina también con un regreso y que puede leerse como la contrapartida de la peregrinación de Psiquis. Me refiero a las últimas páginas del *Ulises* de Joyce... (Paz: 1993, p. 31)

Cita; escritores, personajes, su travesía y señala un elemento importante de uno de los personajes de Joyce:

Aunque Molly es una ignorante, sabe que ella no es nada sin el lenguaje, sin las metáforas sublimes o idiotas del deseo. Por esto se adorna con piropos, canciones y tonadas a la moda como si fuesen collares, aretes y pulseras. La poesía, la más alta y la más baja, es su espejo: al ver su imagen, se adentra en ella, se abisma en su ser y se convierte en un manantial. (Paz: 1993, p. 32)

Molly-Penélope-Venus son personajes de diferentes mitos y literaturas, pero que representan, la poesía que aparece también como “forma”. Es el manantial del que se sirve este ensayo, de ella nace y en ella se refleja desde la dimensión pasional. Por eso, no puede salir de este círculo y de su construcción simbólica de imágenes y fantasmas. Así, el ensayista sentencia “Unos son víctimas, durante el sueño, del abrazo quimérico de los íncubos y los súbcubos; otros están condenados, durante la vigilia, a atravesar los páramos y desiertos de la insensibilidad” (Paz: 1993, p. 19) Es decir, aquellos que no se sujeten al uso de la sensibilidad tienen una travesía mucho más dura, en esta imagen tan fuerte de páramos y desiertos.

Los mitos que retoma, tiene que ver con la relación con el *otro*, como el mito del andrógino original que explica dicha relación. Acude a la idea de que había tres sexos: el masculino, el femenino y los seres dobles, estos últimos amenazaban a los dioses, por lo que Zeus decidió dividirlos.

Desde entonces las mitades separadas andan en busca de su mitad complementaria. El mito del andrógino no sólo es profundo sino que despierta en nosotros resonancias también profundas: somos seres incompletos y el deseo amoroso es perpetua sed de “completud”. Sin el otro o la otra no seré yo mismo. Este mito y el de Eva que nace de la costilla de Adán son metáforas poéticas que, sin explicar realmente nada, dicen todo lo que hay que decir sobre el amor. Pero no son una filosofía y responden al misterio del amor con otro misterio. (Paz: 1993, p. 41)

En esta cita se recogen elementos importantes que dan cuenta nuevamente de las estrategias de la seducción. Por ejemplo: la relación con el otro de la que habla Filinich y el secreto o misterio del que habla Baudrillard, que aun cuando es develado sigue manteniendo la fuerza que permite que continúe el juego de la seducción, porque así como en el mito del andrógino se busca la completud. Ella se despliega a partir del discurso metafórico en el que se trae a cuenta la presencia del objeto. Y aunque no puede apresarla genera un imagen que sí puede ser actualizada y en la que cada uno de los seducidos agrega los elementos que le son atractivos para provocar una ilusión que se mezcle con la realidad, de la que sea imposible salir y con ello la imposibilidad de buscar argumentos.

Es importante resaltar la mirada que Paz está dirigiendo hacia el mito anterior, puesto que, si bien toma referentes que provienen de la filosofía, resalta el hecho de que aquello que se dice de él, no es propiamente filosofía. Para protegerse de cualquier valoración sobre esta afirmación, nuevamente antepone la poesía y el encantamiento sobre el primer enunciado en cuanto al ritmo y al deseo que es expresado. El deseo de Narciso, Paz, *nosotros*¹¹⁶. Con ello, establece una discontinuidad en el enunciado: evitando la monotonía y con lo cual mantiene la tensión, a través de la simulación de tesis, antítesis y síntesis, pero que también borra la dimensión entre el mito y el *nosotros*. Esta estructura se sostiene nuevamente con los opuestos que se encuentran en los mitos y la literatura. Por ello, sostiene que el amor es poseedor del impulso de vida y el de muerte Eros y Tánatos, encontrándose de manera universal y aunque son elementos opuestos, son inclusivos, recordemos los poemas de Propertio, Cátulo, Nerval y López Velarde.

Por otro lado, recordemos que la seducción desde la perspectiva de Filinich, se distancia de la manipulación sustentada en la modalidad del /querer/ para vincularla con una dimensión que escapa a la experiencia inteligible de un sujeto movido por la razón y el juicio. Y si bien Paz retoma el discurso de la cita anterior, lo

¹¹⁶ Resalto con cursivas el *nosotros*, porque aparece en la cita anterior y es importante señalar la inclusión que se manifiesta hacia el *otro*.

hace agregando un juicio sobre él para continuar con la movilidad del ensayo y no se termine en las enunciaciones anteriores, puesto que al retomar la interpretación de Platón, no se asume el mismo punto de vista. "...el mito del andrógino no toca ciertos aspectos de la relación amorosa que para mí son esenciales, como el nudo entre libertad y predestinación o entre vida mortal e inmortalidad." (Paz: 1993, p. 41)

El origen del mito del andrógino, Paz lo reconoce en Platón, y en torno a él se van replegando y de él parte para reencontrar los arquetipos del mito en la literatura posterior.

Es una historia, dice Pierre Grimal, <directamente inspirada por el *Fedro*, de Platón: el versal (Venus), se eleva progresivamente, gracias al amor (Eros), de la condición mortal a la inmortalidad divina>. La presencia del alma en una historia de amor es, en efecto, un eco platónico y lo mismo debo decir de la búsqueda de la inmortalidad, conseguida por Psiquis al unirse con una divinidad. De todos modos se trata de una divinidad, conseguida por Psiquis al unirse con una divinidad. De todos modos, se trata de una inesperada transformación del platonismo: la historia es un cuento de amor realista (incluso hay una suegra cruel: Venus), no el relato de una aventura filosófica solitaria. (Paz: 1993, p. 30)

Las dos citas anteriores conforman la primera parte del segundo capítulo del ensayo titulado "Eros y Psiquis", en donde comienza la aventura "argumentativa" en la que la representación combina el lenguaje poético y pasional, con los otros discursos y mitos que sostienen el ensayo.

Ya en el capítulo anterior se presentó la importancia de hablar desde la filosofía, que implica cierto status de la que el texto se sirve, para mantener en su espacio aparte. Y por medio de fórmulas que han sido probadas y aprobadas (es decir, todos los textos que Paz ha escogido devienen de una tradición que los ha considerado como clásicos o de gran importancia) para la construcción de un discurso que genera una expectativa o *ilusión* en cuanto al tema del ensayo. La selección hecha por el ensayista sobre los otros discursos, nos remite a considerar la tradición estética, filosófica y crítica a la cual se inscribe este ensayo, es decir, con dicha selección estaría buscando también afiliarse y ser reconocido.

Por lo tanto, el mito, en el ensayo de *La llama doble* es representativa su utilización, ya que con él van tejiendo el ensayo, desde lo que Paz llama el mito

inicial, por lo menos en Occidente de *Eros y Psiquis*, porque con él inicia y va marcando un recorrido por las diferentes variaciones o discursos que de él se han escrito en la literatura, la filosofía, hasta llegar a compararlo con los avances de la ciencia y la fascinación que ejercen sobre el ensayista. Dicha fascinación actúa por contagio en el reflejo de las formas e imágenes que son utilizadas, como lo veremos en la última parte de esta investigación.

Una vez trazados los límites, a veces fluctuantes y otros imprecisos, entre el amor y los otros afectos, se puede dar otro paso y determinar sus elementos constitutivos. Me atrevo a llamarlos constitutivos porque son los mismos desde el principio: han sobrevivido a ocho siglos de historia. Al mismo tiempo, las relaciones entre ellos cambian sin cesar y producen nuevas combinaciones, a la manera de las partículas de la física moderna. (Paz: 1993, p. 116)

Los mitos son estructuras que repiten en la literatura porque ofrecen imágenes arquetípicamente universales, que dan cuenta de determinados comportamientos humanos. “Apenas enunciadas, siento la necesidad de rectificar y matizar mi conclusión: ninguno de esos cambios ha alterado, en su esencia, el arquetipo creado en el siglo XII” (Paz: 1993, p. 103) De esta manera el mito ofrece un extenso y continuo caudal del que los escritores de todos los tiempos se han servido para crear su literatura. Paz no se desliga de esta “forma” en su ensayo, mantiene viva la tradición que le ha precedido: la utiliza y la reorganiza en una nueva forma de representar el mito. Aunque en realidad ha sido ensayada a lo largo de toda su obra; en la que se encuentra presente el mito y el tema del amor como un elemento fórico. Con ello, su mirada se presenta móvil y no menos compleja al representar un ritual con respecto al mito del amor y sus cambios en el tiempo y espacio. Esta mirada móvil ejerce una tensión interna entre el objeto del que se está hablando y el sitio en el que se le busca, es decir; entre los mitos, los otros discursos, la poesía, para dar cuenta de él en otro sitio y en otra forma: el ensayo. Paz recurre constantemente a los mitos que en torno al amor se han ido formulando en diversas literaturas, filosofías que abarcan no sólo una visión Occidental, sino que son ampliadas por sus experiencias en la cultura y en la literatura Oriental. De tal manera que nos ofrece una amplia visión en cuanto al tema se refiere enunciando al mismo tiempo una tensión concentrada entre dos vectores fóricos que serían el de la

cultura Occidental y el de la Oriental. Aldama (2008) afirma que los mitos griegos por ejemplo, son una poderosa vía de acción poética y musical, en los que se mantienen una cohesión semántica y una lógica interna de ese “mundo posible” dependiendo fuerte y paradójicamente de la coherencia de las relaciones establecidas con el mundo natural y social externo en el momento de la creación, así como con los medios de la imaginación creadora y poética, por el rodeo de la expresión verbal y ritmada. Es por esto que en esta investigación se resalta la manera de *ver* el amor, pero principalmente la forma seductora en la que se ofrece en el ensayo. Así, la presencia de los vectores antes mencionados, establece una confrontación integradora que fortalece la credibilidad del ensayo, al mostrar una visión más global. La representación de dos culturas nuevamente incide no sólo en la capacidad de ampliar las disertaciones sobre el tema, sino que también denota una forma específica de escritura en el que el *esto* y el *aquello* no necesariamente tienen que ser algo diferente, sino que pueden ser inclusivos en la denominada polaridad, en la que se conjuntan los mitos de ambas partes.

El rito central del tantrismo es la copulación. Poseer un cuerpo y recorrer en él y con él todas las etapas del abrazo erótico, sin excluir a ninguno de sus extravíos o aberraciones, es repetir ritualmente el proceso cósmico de la creación, la destrucción y la recreación de los mundos. También es una manera de romper ese proceso y detener la rueda del tiempo y de las sucesivas reencarnaciones. (Paz: 1993, p. 208)

Se representan formas de vida diferentes, pero las hace convivir en el ensayo. Por citar solo un ejemplo: el dilema *mente-cuerpo* y *alma*. “Todas las civilizaciones han conocido el diálogo –hecho de conjunciones y disyunciones– entre cuerpo y el no-cuerpo (alma, psiquis, *atman* y otras denominaciones).” (Paz: 1993, p. 199) De manera que los mitos y la literatura sobre el amor y el erotismo construidos a lo largo del tiempo, son aprovechados por el ensayista para hacer una nueva representación de ellos y ponerlos en escena en este ensayo. Empero, no implica que se les considere una mera repetición, al contrario, una de las características del ensayo, es precisamente inquirir sobre la significación de dichos mitos, que no se repiten de manera mimética, sino que se construye una crítica en torno a ellos. Y la

crítica no quiere decir simplemente que se les refute, sino que evalúa la presencia de dichos mitos en la literatura y en la vida cotidiana.

Aunque las diferencias entre el platonismo y el tantrismo son muy hondas – corresponden a dos visiones del mundo y del hombre radicalmente opuestas– hay un punto de unión entre ellos: el otro desaparece. (Paz: 1993, p. 209)

Como se ha mostrado, la función de los mitos en *La llama doble* es exponencial, pues de ellos se utiliza un sustento para explicar el tema del *amor* y *erotismo* a lo largo de la historia del hombre. Aprovecha la fuerza que tienen esos mitos y discursos, por ser reconocidos y porque ofrecen una gama de posibilidades en la cuales cada uno de los seducidos, encuentra lo que le seduce, “En otros términos, la persona seductora es aquélla donde el ser seducido se encuentra a sí mismo”. (Baudrillard: 1999, p. 68) Esto provoca que los lectores que los conozcan, se inserten de inmediato en la trama y los que no, tengan la necesidad de acercarse. La escritura se ofrece para ser mirada, escuchada y sentida en primera instancia como un observador (voyeur) de la puesta en escena, pero que también interpela su participación cuando debe actualizar las imágenes, por lo que el ensayo no permite un estado pasivo por parte del *otro*. Y con ello, funde y homogeniza los discursos externos, con los internos, pasando de considerar el tema como objeto, para volverlo un “estado de ánimo”. Por medio de, la voz y la mirada de quien dirige los mitos y asume la responsabilidad de informar, pero sobre todo de conmover al *otro* a través de la propia fascinación de las imágenes visuales y musicales que el ensayista muestra hacia esos discursos y con los que quiere contagiar en la puesta que realiza, en la que tanto seductor como seducido son partícipes.

5.5.1.- La seducción y su reflejo

En el juego de reflejos, se encuentra la autoseducción y un enamoramiento hacia el cúmulo de discursos (mitos, poemas, filosofía, etc.). Cada uno de ellos representan y ofrecen su reflejo y el del ensayista que se escribe con un lenguaje poético, que permite mirar-se y escuchar-se, en las diferentes facetas de la imagen. Es una puesta en escena del ensayista que estimula la posibilidad de mirarse

mirando los mitos y crea el espacio de la seducción hasta fundirse y se confundirse entre el adentro y el afuera, el yo y el *otro*, en el que se absorben en el *Trompe-l'oeil*. Y, al mismo tiempo en el que se miran, se ofrecen diferentes escenarios. Permitiendo que la seducción que se ejerce no implique el cuestionamiento de ser verdad o mentira, porque lo que importa del discurso, es el reflejo de las imágenes presentadas y la actualización que cada lector realiza de esa *otredad*. En *Las peras del olmo* Paz dice: “El arte no es un espejo en el que nos contemplamos, sino un destino en el que nos realizamos” (Paz: 1982). La autoseducción se pone en escena por medio de la escritura que tiene varias marcas de autorreferencialidad, hacia sus propios ensayos y poemas previos. En la manera de, citarse a él mismo, se observa un enamoramiento así como con el que se habla al *otro*, al lector encarnado en sus propias palabras y con las cuales interpela y contagia para mantenerlo en el ensayo. Su secreto está en la imagen y en el reflejo. La mirada que ofrece coincide con la mirada del *otro* como en el reflejo de un espejo, y por ello busca representar el papel de:

La poesía, la más alta y la más baja, es su espejo: al ver su imagen, se adentra en ella, se abisma en su ser y se convierte en un manantial. Los espejos y su doble: las fuentes, aparecen en la historia de la poesía erótica como emblemas de caída y de resurrección. Como la mujer que en ellas se contempla, las fuentes son agua de perdición y agua de vida; verse en esas aguas, caer en ellas y salir a flote, es volver a nacer. (Paz: 1993, p. 32)

De modo que “I’ll be your mirror” no significaría “Yo seré tu reflejo” sino “yo seré tu ilusión y “El espejo del agua no es una superficie de reflexión, sino una superficie de absorción” (Baudrillard: 1999, p. 67). Por lo tanto, lo que seduce de los mitos es que en ellos se genera la ilusión y la posibilidad de encontrarse a sí mismos y su deseo. Hasta aquí la investigación muestra la estrategia utilizada en *La llama doble*, desde un acercamiento que ha pretendido dar una explicación al funcionamiento de cada una de ellas, pero sin haber sido del todo exhaustivo puesto que al separarlas se les puede más o menos caracterizar pero al conjuntarlas en el lenguaje, se vuelven simplemente encantadoras y seductoras.

VI.- Conjunciones

Teóricamente el ensayo es una explicación que muestra un punto de vista parcial y particular. Sin embargo, el ensayo de *La llama doble* intenta ampliar la perspectiva de un solo sujeto, que enuncia desde su intelectualidad, experiencia sensorial y corporal realizando una exploración interior como una primera forma de acercarse al objeto de la búsqueda, para luego ampliarla integrando otras experiencias y discursos en torno a la temática. Así la dimensión sensible utilizada en el ensayo, intenta acercarse al destinador, apelando a su actividad propioceptiva y sensible como una forma de anclar su atención: abordando en el discurso, la presencia de la subjetividad pasional y usando los sentidos como: ver, escuchar y sentir.

La confesión de las propias pasiones logra ganar la adhesión del otro gracias a las ilusiones que se generan en el ensayo que pretenden llegar a ser apropiadas por el otro. Al mismo tiempo el discurrir entre la percepción interna y la externa, se imprime un ritmo particular en el que se encadenan y superponen movimientos del sujeto que pueden ser contradictorios y absurdos pero que generan una tensión.

Paz describe el amor y el erotismo como una afección del hombre, y como tal, esta afección estará en cualquier latitud, aunado a que ambos sentimientos son una unidad en la que tienen cabida diferentes disciplinas como la literatura, la filosofía, la religión, la ciencia, etc. El ensayista los aprovecha, los conjunta y los embellece con la poetización de las palabras. Así el concepto del amor en sus interpretaciones y reinterpretaciones seduce por los ecos de otras metáforas e imágenes poéticas. El erotismo por su parte es corporal, se siente, se imagina y con él se disuelven las formas constituidas como dice Bataille (2002). Con ambos conceptos Paz pretende mostrarnos la unidad imposible, pero de la cual logra

generar una ilusión de completud recurriendo a la escritura fragmentaria en la que las metáforas y paradojas muestran que “esto es aquello”. De esta manera el lenguaje poético en el ensayo, logra unir los polos más distantes e irreconciliables. También los otros discursos que aparecen en el ensayo, como se demostró en el análisis, buscan la completud y forman parte del sustento argumentativo que exige el ensayo. Aunque cuando el ensayista pretende dar argumentos que sostengan su punto de vista, tiene que recurrir siempre a la imagen para fusionar los fragmentos de esos discursos. Es así que Paz utiliza la metáfora y el acercamiento entre el “esto es aquello”, como una forma de evadir un compromiso argumentativo que pretenda ser verdadero, para salirse por la tangente poética en la que la metáfora implica más un enigma que una certeza que pueda ser evidentemente comprobada y sostenida por medio de la argumentación. Sin embargo, la estatización lograda por esta conjunción de discursos y de imágenes resulta devastadora. El ensayista se reviste de intelectualidad, conocimiento universal y verdad y, aunque no sigue una argumentación formal y por tanto a una fuerza de persuasión, sí obedece a una racionalidad que fuerza a mirar y a escuchar, conduciendo así por medio del lenguaje poético y metafórico a la seducción.

En el ensayo se muestran tantos fragmentos, que si bien encierran verdades en su discurso original, en él son solo una apariencia que mantiene una promesa. Es decir, el discurso se ve plagado de tantas verdades que son tan independientes, que al conjuntarlas engendran un gran misterio y un vacío de sentido: pues no se les puede conjuntar a todas en una sola verdad, porque guardan sus respectivas distancias entre ellas. Por esto, la crítica que hace Mora en cuanto a la pérdida del sentido en los ensayos de Paz se cumple, si y sólo si, el discurso ensayístico se compara con el tratado o con una teoría propia de las disciplinas que en el ensayo se abarcan. Pero siendo un ensayo, no tendría por qué dar cuenta de una verdad en *strictu sensu* para con esas disciplinas, puesto que el compromiso del ensayo es presentar un *punto de vista* y al tiempo, un paseo por otras interpretaciones.

Los ecos de las reinterpretaciones no buscan más que la seducción, porque esa es la estrategia (seducir), y no se debe olvidar el sustrato poético del que se nutre y la intensión esteticista que guarda, busca la literariedad y las estrategias que en esta investigación se han analizado, están en función de ella. Por lo tanto las estrategias como el misterio creado por la paradoja y la metáfora con el artificio de las palabras podrían hacer pensar que hay una pérdida del sentido, como lo afirma Baudrillard en torno a la seducción. Sin embargo, el sentido surge de la representación expresada, es decir, de la *forma* y la estética que se genera en el ensayo a partir del conjunto de estrategias que fueron analizadas en esta investigación. La *forma* del ensayo es probablemente resultado de: las exigencias de su época, de su condición de poeta e intelectual, el mismo ensayista dice: “Para mí, la actividad intelectual ha sido paralela a mi actividad creadora”. En *La llama doble* se evade quizá el compromiso de verdad que implicaría el ejercicio ensayístico en el que la dimensión explicativa-argumentativa tiene primacía sobre la fictiva. Sin embargo, esto no quiere decir que se evada el compromiso que implica la poesía dentro del ensayo, y la conciencia de que el ensayo conlleva la firma de quien lo escribe. Simplemente es, que la condición de ensayista convive fuertemente con su propia crítica poética, en dónde la poesía no tiene un asidero ni científico ni filosófico, porque es creación e intuición, pero que sí aparece puesta en discurso.

Por lo tanto, ante la crítica con sobre la pérdida del sentido es posible decir que no se puede mancillar la exigencia de una escritura de valía estética, porque no está reñida con el rigor teórico y trata de hallar fundamentos en otras disciplinas, aunque sí ha de resaltarse que el ensayista-poeta antepone la imagen al argumento. Con el lenguaje poético, la metáfora y su imagen, se consigue la adhesión tanto en el plano racional como del emocional. Es así como se logra mantener el misterio durante todo el ensayo, por medio del fragmento que intenta mostrar un todo con la imagen que vela y devela al mismo tiempo. Entonces, los discursos que conviven en el ensayo son una provocación que escribe sobre lo que no es apresable, manteniendo un juego enigmático, que implica la tensión entre la presencia y la ausencia, lo visible y lo oculto.

En el ensayo se muestra un Paz que escribe desde su experiencia poética, que es como un velo que a veces ve sombras y otras realidades, abrazando el enigma. Como dice Guillermo Sheridan (1997) Paz “es un escritor que intenta, ha intentado e intentará siempre ser un poeta.” Esta condición, lo mantiene el enigma metáfora tras metáfora, así la coherencia del ensayo se inventa y se sostiene en la imagen, más no en la argumentación, porque como el mismo Paz lo decía “El poeta es el inventor de su propia existencia, de su propia figura, de su propia imagen.” Paz, más que argumentar lo que hace es una exégesis de la poética del amor y por eso retoma discursos que son reconocidos por una tradición literaria; éste es un recurso propio con el que se lleva aparte, es decir, es un estrategia más de la seducción. Y con la metáfora se hace presente, aquello que está ausente, pero la imagen es instantánea, sólo se logra en el momento de la lectura y vuelve a desaparecer, manteniendo así la tensión con el *otro* que lee.

Por otro lado, *La Llama doble* genera la *ilusión* de ser un discurso universal puesto que por medio de los fragmentos que propone logra una afortunada síntesis de diferentes corrientes y disciplinas del pensamiento, pero expresadas desde su propia mirada: la poética. Su ensayar encuentra en el lenguaje poético la ocasión para representar más un enigma que una certeza, un viaje de lo conocido a lo desconocido, partiendo del primer mito que se conoce en la historiografía de Occidente para finalizar en la primera pareja que represente el *amor* en la Biblia (Adán y Eva).

El lenguaje poético en el ensayo da como resultado una escritura fracturada no sólo en el nivel del discurso que presenta otros discursos, sino sobre todo del sentido. Empero en el ensayo se logra conjugar de una manera eficaz y eficiente, la distancia entre un discurso pasional dirigido a la dimensión del sentir, para acercarlo a un discurso argumentativo con las características que ya se han mencionado y que forma parte de la dimensión del saber. Los elementos de cada discurso se reclaman el uno al otro en una especie de trama comprensiva generando una estructura reticular, en el que cada una de las estrategias utilizadas; en la poética o la argumentación, lanzan destellos prolongados a los temas que forman parte de la

trama y que se ponen en escena provocando en conjunto la seducción y la persuasión que se entrevera en este ensayo. Y del que se desprende una riqueza no sólo en el acto de juzgar, sino en el proceso mismo del juicio: que es enriquecido, por la experiencia poética del ensayista y por la actitud crítica hacia el “amor y el erotismo”.

La propuesta ensayística se convierte al mismo tiempo en la actuación de su propia propuesta teórica. Con la poesía se enfatiza el *ser siendo* del ensayo por medio de la *puesta en escena* de los conceptos que son definidos crítica y poéticamente en él como el lenguaje. Con dichos conceptos definidos y representados hace que el lector se adentre, concentre y confíe en el mundo de los sentidos, para crear y convertir las sensaciones en una puesta en discurso, es decir el amor no es sólo un sentimiento que se siente, sino que también se escribe, así Paz nos da cuenta de él a través de los recursos poéticos como una especie de psicagogía. Y por el otro lado, su reinterpretación nos muestra un interesante recorrido por otras disciplinas, discursos e interpretaciones que enriquecen y despiertan una curiosidad que invita a buscar esos otros discursos, con lo cual la participación del seducido se pone en práctica y se envuelve en la seducción.

La conjunción de los elementos anteriores nos hace concluir que el lenguaje de la seducción que se presenta en el ensayo es el lugar de: la fragmentación, del misterio de la imagen poética en el que las palabras se maquillan para deslumbrar. Es también, el espacio de la representación del yo que piensa, que siente, que ama y que busca contagiar al otro y que al mismo tiempo se busca en el otro, intercambiando los roles entre el sujeto y el objeto.

La combinación entre los recursos poéticos, argumentativos y las estrategias de la seducción dentro del ensayo, incitan al lector a utilizar recursos de captación y con ello hacerse partícipes, no solo del pacto de lectura que requeriría cualquier ensayo, sino que también entran en el juego de la seducción en el momento en que se establece y se desdobra el intercambio entre sujeto y objeto o destinador y destinatario.

El lenguaje poético se convierte entonces, en el lenguaje de la seducción y el que introduce a la modalidad pasional permitiéndole eludir el rigor de la argumentación lógica de verdad o falsedad. De este modo las preguntas, los deseos y las creencias no son analizables dentro de los parámetros verdadero o falso aunque con esto no se quiere decir que no implique modos lógicos de razonar dentro del ensayo. Sino que dan pie a otro tiempo de enunciados en los que no se compromete la verdad o la falsedad, simplemente se tensa la multiplicidad de verdades que generan en su conjunto una *ilusión*. La manera de exponer esas verdades que en el análisis se han llamado como aforismos en un “yo digo que es así” por parte de quien firma el ensayo le imprimen una fuerza que influye tanto en el estado de ánimo como en el intelectual. De esta manera, se establece un juego con el otro, con el destinatario que acepta esta emotividad sin preguntarse desde un análisis lógico por la verdad de dichas afirmaciones. En estas circunstancias se lleva a cabo la seducción por medio del lenguaje en *La llama doble, amor y erotismo*.

Finalmente, la estetización del lenguaje es el resorte que dispara el encantamiento a través de las palabras que apelan a la esthesis en el discurso. Gracias a la poetización del lenguaje se desencadenan un placer estético que despierta a las emociones y por lo tanto, hechiza al lector.

VII.- Bibliografía

7.1.- Bibliografía citada

Adorno, Theodor W., 1962. *El ensayo como forma*. Notas de literatura. Barcelona: Ariel.

Aguilar Mora, Jorge. 1991. *La divina pareja. Historia y mito. Valoración e interpretación de la obra ensayística de Octavio Paz*. México: COLMEX.

Alzraki, Jaime. *Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar*. Revista de la Universidad de México, nueva época, vol. XXXVIII, núm. 17 (sep. 1982), p. 20.

Arana, G. Thamer. 2007. *El concepto de teatralidad*. Universidad de Antioquia. Revista Artes N° 13 vol. 7, enero-junio.

Arenas Cruz, Ma. Elena. 1997. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha.

Barthes, Roland. 1977. *Introducción al análisis estructural del relato*. Editor de América Latina. Buenos Aires, p. 9 y 10.

Barthes, Roland. 1984. *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Ed. Paidós.

Barthes, Roland. 1992. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Ed. Paidós. Madrid.

Bataille, George. 2002. *El erotismo*. Madrid: Tusquets.

Bataille, Georges. 2001. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Sexta Edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Baudrillard, Jean. 1999. *De la seducción*. Buenos Aires: Altaya.

Baudrillard, Jean. 2000. *Las estrategias fatales*. Sexta edición. Barcelona: Anagrama.

- Benjamin, W. (1955) *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*, prol., trad. Y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972.
- Beristáin, Elena. 2003. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa.
- Blanchot, Maurice. 1992. *El espacio literario*. España: Paidós.
- Bloom, Harold. 2011. *El canon occidental*. Sexta edición. Barcelona: Anagrama.
- Brown, Gerardo. 1968. *Introducción al Ensayo Hispanoamericano*. E.U.A: Las Américas publishing CO.
- Cabrera, Patricia, et all. 2004. *Pensamiento, cultura y literatura en América Latina*. México, D.F: UNAM.
- Calame et. All. 2008 *Tópicos del seminario, 20. Rituales y mitologías*. Puebla: Universidad Benemérita de Puebla.
- Casasco, et all. 1999 .*Tópicos del seminario, 2. El texto, testigo de la mirada.* Puebla: UAP.
- Casasco, et all. 1999b .*Tópicos del seminario, 2. La percepción puesta en discurso*. Puebla: UAP.
- Casasco, et all. 2005 .*Tópicos del seminario, 2. El canto de las sirenas y las voces del recuerdo*. Puebla: UAP.
- Castillo, María Esther. 2009. *La seducción originaria*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Cuesta, Jorge. 1964. *Poemas y ensayos*. México: UNAM.
- De Toro, Fernando. 1979. *El laberinto de la soledad y la forma del ensayo*. Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 343-345 (enero-marzo)
- Durand, Gilbert. 1993. *De la mitocrítica al mitoanálisis, figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos.
- Eliade, Mircea, 1999. *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós, S.A..
- Eufasio, Patricio. 2003. *Octavio Paz, ensayo y ensayística*. México, D.F: Colegio de Puebla.
- Fabrizi, Paolo. 1995. *Tácticas de los signos*. Barcelona: Gedisa.
- Fernández Sergio. 1996. *Ensayos selectos*. México, D.F: UNAM.

Ferrada, Ricardo. 2004. *Construcción de una identidad crítica latinoamericana: Octavio Paz o la ideología del texto. Literatura y lingüística número 015*. Santiago de Chile: Universidad Católica Cardenal Raúl Silva Henríquez.

Filinch, María Isabel. 1997. *La voz y la mirada*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Filinich, Ma. Isabel. 2004. *La trama de la seducción*. Publicado en la revista *Topos & tropos*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.

Fontanille, Jacques. 1962. *El retorno al punto de vista, Morphé*. Puebla. UAP, Julio 93-94. Francois, José. *El ojo-cámara, entre film y novela*. Bueno Aires: Catálogos, p. 32.

Fontanille, Jacques. 1978. *Le savoir partagé. Semiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*. Paris /Amsterdaam/Philadelphí: Hadès-Benjamins.

Francois, José. 1962. *El ojo-cámara, entre film y novela*. Bueno Aires: Catálogos., p. 32.

Gadamer, George. 1986. *Arte y Verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.

García Monsiváis, Blanca. *El ensayo mexicano en el s. XX. Reyes, Novo, Paz. Desarrollo, direcciones y formas*, México: FCE.

García, Manuel. 1980. *Lecciones preliminares de Filosofía*. México: Purrúa, S.A.

Geirola, Gustavo. 2000. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine: Ediciones de Gestos.

Goutman, Ana. 2006. *Teorías Teatrales*. Revista de teoría y crítica teatral. México: Telefondo, publicada en julio.

Greimas, A. J, et all. 2006. *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Ed. Gredos.

Greimas, A.J. et. All. 2002. *Semiótica de las pasiones de los estados de las cosas a los estados de ánimo* México: Siglo XXI.

Grijelmo, Álex. 2001. *La seducción de las palabras*. Madrid: Taurus.

Guillermina Casasco. 1999. *Tópicos del seminario*, 2. “El texto, testigo de la mirada.” Puebla :Universidad Benemérita de Puebla.

Ibn Hazm. 1998. *El collar de la paloma*. Alianza Editorial.

Jaimes, Héctor. 2004. *La dimensión estética del ensayo*. México: Siglo XXI.

López Eire, Antonio. 2002. *Retórica clásica y teoría literaria moderna*. Madrid: Arco Libros

Lukács, Georg, 1985. El alma y las formas. Teoría de la novela. Trad. de Manuel Sacristán. México: Grijalbo.

Luna Reyes, Ambrosio J. 2005. *Ilusión, Seducción, Persuasión*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Tópicos del seminario, julio-diciembre, número 014. p. 87 – 109.

Martínez, Hebert. 1995. *La crítica literaria como conversación*. Colorado: Revista Confluencia N° 15.

Martínez, José Luis. 1992. *Clásicos de la literatura Mexicana*. Ensayos, siglos XIX y XX. Segunda edición. México: Fondo de Cultura Económica: 1985,

Medina, Rubén. 1999. *Autor, autoridad y autorización: escritura y poética de Octavio Paz*. México: Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

Mignolo, Walter D. 1984. *Textos, Modelos y Metáforas*. Veracruz: Universidad Veracruzana. México.

Murillo, G. Margarita. 1987. *Polaridad – Unidad, caminos hacia Octavio Paz*. México: UNAM.

Nietzsche, Frederic. 1973. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Ed. Alianza.

Ouellet, Pierre. 1992. *Signification et sensation, Nouveaux Actes Sémiotiques*. N° 20, PULIM, Limoges.

Ouellet, Pierre. 2004. *Semiótica y estética. La mirada del otro*. Puebla: Benemérita Universidad de Puebla: Relatora, Blanca Alberta Rodríguez.

Parret, H. 1995. *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires: Edicial.

Parret, Herman. 1987. *La énonciation et sa mise en discours*. Cruzeiro Semiótico, N° 6.

Paz, Octavio. 1972. *Cuadrivio*. 3ª. México: Joaquín Mortiz, p. 200

Paz, Octavio. 1981. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

Paz, Octavio. 1982. *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral.

Paz, Octavio. 1989. *Coloquio: El ensayo como creación poética en Octavio Paz, Semana de autor*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, p. 90.

Paz, Octavio. 1993. *La llama doble, amor y erotismo*. México, D.F: Seix Barral.

Paz, Octavio. 1993b. *Libertad bajo palabra, obra poética (1935-1957)*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

Paz, Octavio. 1994. *El arco y la lira*. México D.F: FCE.

Paz, Octavio. 1995. *La casa de la presencia, poesía e historia*. México, D.F: FCE.

Paz, Octavio. 1998. *José Ortega y Gasset el cómo y el para qué en hombres de su siglo*. México: Seix Barral, p. 98.

Percia, Marcelo. 2001. *El ensayo como clínica de la subjetividad*. Buenos Aires: Lugar Editorial S.A.

Perelman, Ch. 1994. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.

Picón-Salas, Mariano. 1955. *Y va de ensayo. Crisis, cambio tradición*. "Ensayos sobre la forma de nuestra cultura". Madrid- Caracas: Edime., p. 143- 145. en http://www.ccydel.unam.mx/ensayo/primer.htm#_edn16

Prieto, Stambaugh. 2009. *¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance*. Publicado en *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, Domingo Adame (ed.), México: Universidad Veracruzana – Facultad de teatro. pp 116-143. Consultado en la red el mes de Agosto de 2011.

http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/250/teatralidadperformance_aprieto.pdf

Quezada Macchiavello, Oscar. 2008. *Tópicos del seminario*. Julio diciembre, número 020. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, p.18.

Rama, Ángel. 1986. *La novela en América Latina*. Veracruz: Universidad Veracruzana.

Revista Proceso. 1977. Número 59, 19 de dic., P. 39.

Reyes, Alfonso. 1941. *Pasado inmediato. En conferencias del ateneo de la Juventud*. 2000 p. 207

Ricoeur, Paul. 2001. *La metáfora viva*. Segunda edición. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Rolón, Adela. *Estrategias de Manipulación y Persuasión*. Ed. FFHA, Universidad Nacional de San Juan. Consultado en http://books.google.com.mx/books?id=gtPDacEm_ZwC&pg=PA55&lpg=PA55&dq=juicios+positivos+seducci%C3%B3n&source=bl&ots=CM3xKghiLs&sig=y0h-4FCQ3lDdT2Cx9jK-TCerlk&hl=es&ei=E8yqTorXK9KNsAL4pLSaDw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&sqi=2&ved=0CBkQ6AEwAA#v=onepage&q=juicios%20positivos%20seducci%C3%B3n&f=false 2011

Ruiz Moreno, Luisa. 1999. *Tópicos del seminario 2. La percepción puesta en discurso*. "Procesos de perceptivización". Puebla: Universidad Benemérita de Puebla. p. 19-20.

Salgado. G. Dante A. 2005. *La poética del amor en el ensayo de Octavio Paz*. México, D.F: UNAM.

Segovia, Tomas. 1973. *Poetry and Poetics in Octavio Paz*. Oklahoma: University of Oklahoma.

Segovia, Tomas. 1988. *Ensayos I (actitudes, contracorrientes)*. México, D.F: UAM.

Sheridan, Guillermo. 1997. *Una apuesta Vital*. México, Revista Vuelta. Vol. 21.

Solano, Patricio Eufrazio. 2003. *Octavio Paz ensayo y ensayística*. Puebla: Colegio de Puebla.

Sucre, Guillermo. (1985) *La máscara, la transparencia*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

Terrasse, Jean. 1977 .*Rhétorique de l'essai littéraire*. Montréal: Les Presses de l'Université du Québec.

Vásquez Rocca, Adolfo. *Baudrillard - Alteridad, seducción, simulacro y Estética de la Seducción*.
<http://www.psykeba.com.ar/articulos/AVRbaudrillard.htm> consultado febrero 2011.

Villegas, Juan. 1996. *De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria*. Publicado en Gestos, número 21. pp. 7-15

Weinberg, Liliana. 2001. *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México, D.F: UNAM.

Weinberg, Liliana. 2004. *Umbrales del ensayo*. México D.F: UNAM.

Weinberg, Liliana. 2007. *Pensar el ensayo*. México D.F: S. XXI.

Wilson, Jason. 1980. *Octavio Paz un estudio de su poesía*. Colombia: Pluma.

Xirau Ramón. 1970. *Octavio Paz el sentido de la palabra*. México, D.F: Joaquín Motriz.

Zambrano, María. 2002. *Filosofía y poesía*. Tercera reimpresión. México, D.F: Fondo de Cultura Económica,

7.2.- Bibliografía consultada

Alazraki, Jaime. 1982. *Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortazar*. Revista Iberoamericana, núms. 118-119 (Enero-Junio,)

Aullón de Haro, Pedro. 1992. *Teoría del ensayo, como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*. Madrid: Verbum.

Bataille, Georges. 2001. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Argentina: Adriana Hidalgo.

Chumacero, Alí. 1999. *El sentido de la poesía y otros ensayos*. México: Biblioteca del ISSTE.

Fernández, Sergio. 1996. *Ensayos selectos*. México, D.F: UNAM.

Lakoff, George. 1980. *Metáforas de la vida cotidiana*. Quinta edición. Madrid: Catedra.

Landa José. 1997. *Para pensar la crítica de poesía en América Latina*. México, D.F: UNAM.

Michelstaedter, Carlo. 2009. *La persuasión y la retórica*. Méxcio, D.F: Sexto piso.

Miranda, Roberto Santiago. 1989. *El pensamiento oriental en la obra de Octavio Paz*. Ed. University microfilms, internacional Harvard University.

Oviedo, José Miguel. 1991. *Breve Historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid: Ed. Alianza.

Rastier, Francois. 1996. *Semántica interpretativa*. México, D.F: Siglo XXI.

Rincón, Carlos. 2008. *La palabra como provocación. Magia, versos y filosofemas*. Barcelona: Anthropos.

Wilson, Jason. 1980. *Octavio Paz un estudio de su poesía*. Colombia: Pluma.

Xiráu Ramón. 2001. *Entre la poesía y el conocimiento*. México, D.F: FCE.

De Toro, Fernando. 1979. *El laberinto de la soledad y la forma del ensayo*. Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 343-345 (enero-marzo)

Verani, Hugo. 1983. *Octavio Paz: Bibliografía crítica*. México, D.F: UNAM.

Barthes, Roland. 1987. *El grado cero de la escritura*. “¿Por dónde comenzar? México, D.F: Siglo XXI.

Beristáin, Helena et all. 2000. *Filosofía, retórica e interpretación*. México, D.F: UNAM.

Espar, Teresa. 1997. *La semiótica y el discurso literario latinoamericano*. Venezuela: Monte Ávila Editores latinoamericana.

Lauserg, Heinrich. 1999. *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos.

Litrak, Lily. 1979. *Erotismo de fin de siglo*. Barcelona: Ed. Antoni Bosh.

López Luce, Baralty. 1995. *Erotismo en letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*. México, D.F: COLMEX.