20
2g.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Erovisiones de Octavio Paz en "La llama doble"

TESIS

que para obtener el título de

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS

presenta

JULIO PATRICIO EUFRACIO SOLANO

México D.F. 1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2578333

UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice:

1.0. Introducción:

1.1. "La poética-ensayística de Octavio Paz".

1.2. "Paz: el amoroso": Nacimiento de La llama doble.

1.3. "La tinta y el rasgo": La categoría conceptual poética.

2.0. La metáfora

2.1. "Metaforismo sexual y erótico": El erotismo como metáfora de la sexualidad.

2.2. "Imaginación y metáfora": La metáfora como recurso de la imaginación.

2.3. "'Más allá' de Pan": El metasignificado de la metáfora.

2.4. "Aprender o descubrir": El lenguaje erótico como aprendizaje o como descubrimiento.

3.0. Erovisión

3.1. "Erovisiones": El camino reflexivo de Paz hacia La llama doble.

3.2. "Eros y Psique: amor entre dioses y mortales": El mito en el erotismo.

4.0. El amor

4.1. "El amor cortés": Forma y fondo del amor provenzal.

4.2. "Poemario de amor": El temario amoroso de la poesía.

4.3. "Amópolis": El nuevo tipo de amor que nace con la ciudad.

4.4. "Objeto/sujeto": El cambio social amoroso de la mujer.

4.5. "PoemEros": Nuevo erotismo, nuevo amor, nueva poesía.

4.6. "Los límites difusos": Frontera entre el amor y el erotismo poéticos.

4.7 "Del erotismo al amor": Los elementos del amor, tercer nivel de la llama.

5.0. Pax dixit

5.1. "Los amores de Paz": Tipos de amor poético que analiza Octavio Paz.

5.2. "La cortesía": El amor de la corte.

5.3 "Maithuna": Elementos de la cortesía en un poema de Paz.

5.4. "La hija de Rappacini": Elementos de la cortesía en la pieza teatral de Paz.

6.0. Epílogo

6.1. "El amor en rima": El amor a la poesía.

1.0. Introducción

1.1. "La poética-ensayística de Octavio Paz".

Descubriendo a la poesía y su vehículo el poema, Octavio Paz escribe una frase que me parece afortunada: "La piedra triunfa en la escultura y se humilla en la escalera"[1]. Este triunfo Paz lo atribuye al acto poético. La humilde labor de la piedra de soportar los pasos en una escalera no contiene en sí la revelación poética. En cambio, la escultura, piedra igual que el escalón, tiene un valor agregado: el valor poético. El poema es *lenguaje erguido*[2], dirá.

Octavio Paz se asume ante todo poeta, pero miente; más bien, se engaña; mejor aún, se encubre, se emboza en esta aseveración para confundir y diluir en la máscara del poeta su rostro de ensayista polémico y dogmático, sabroso e irritante, *misérable* como lo definió en alguna ocasión Margo Glanz. Si es poeta desde siempre, también es ensayista desde siempre. Esto último no lo confiesa con la misma soltura que su ser poeta, pero sus escritos compilados en el libro Primeras letras[3] así lo atestiguan. No obstante, prefiere pasar por un poeta que acaso al descuido toma el camino de la

---

[1] El arco y la lira, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 22.
[2] Ibid, p. 35.
[3] Primeras letras (1931-1945), México, Vuelta, 1988.

prosa como un puente entre poema y poema. Algo así como una *complementariedad* de los contrarios: poema y ensayo. El uno, palabra erguida en la que su mayor desafío es la forma: la estética, el otro, también palabra erguida pero en la que su mayor desafío es el fondo: la ética. Lo cierto es que estos puentes ensayísticos son más que un tramado de piedras y tablas que unen dos orillas y, mucho más, que un desenfadado reflexionar para ocupar la mente mientras se pare un poema.

Sus ensayos son una compleja estructura, a decir de unos y una monumental farsa, a decir de otros. Un plagiario o un innovador según se sea crítico o cofrade, pues cultiva de ambos. Sin embargo, lo cierto es que Octavio Paz es ensayista al unísono que poeta. Es, Paz, un punto poemático y reflexivo donde se fusionan los contrarios. Tanto la *contrariedad* que contiene en sus sentimientos y obsesiones, como la que provoca entre sus contemporáneos -tanto contrarios de alabanza como de vituperio-, que produce con su arte y actitud.

En Paz la *contrariedad* es una obsesión por dilucidar sus obsesiones; mismas que aborda como contradicciones que se complementan. Paz se aproxima a sus obsesiones una y otra vez. Las toma y retoma en sus poemas y ensayos. Bien podrían enmarcárseles, aun a riesgo de ser esquemático, en algunos temas: *la soledad, la otredad, la identidad, la tradición, la*

ruptura, la poesía. Los temas son tratados en forma paralela, tanto en el verso como en la prosa. Esto es notorio con el concepto de la *otredad* que es abordado, entre otros sitios, en el poema "Piedra de sol"[4] y en el ensayo El arco y la lira:

Dice finalizando el poema:

> la vida no es de nadie, todos somos
> la vida -pan de sol para los otros,
> los otros todos que nosotros somos-,
> soy otro cuando soy, los actos míos
> son más míos si son también de todos,
> para que pueda ser he de ser de otro,
> salir de mí, buscarme entre los otros,
> los otros que no son yo si yo no existo,
> los otros que me dan plena existencia,
> no soy, no hay yo, siempre somos nosotros...[5]

A su vez, dirá en el ensayo:

> El pensamiento oriental no ha padecido (como el occidental) este horror a lo "otro", a lo que es y no es al mismo tiempo. El mundo occidental es del "esto o aquello"; el oriental, el del "esto y aquello" y aun el de "esto es aquello". Ya en el más antiguo Upanishad se afirma sin reticencias el principio de la identidad de los contrarios: "Tú eres mujer. Tú eres hombre... Tú eres el muchacho y también la doncella. Tú, como un viejo, te apoyas en un cayado... Tú eres el pájaro azul oscuro y el verde de ojos rojos... Tú eres las estaciones y los mares". Y estas afirmaciones las condensa el Upanishad Chandogya en la célebre fórmula: "Tú eres aquello".[6]

Las obsesiones de Paz tienen nombre y concepto: la soledad, por ejemplo, insalvable y recurrente en El laberinto

---

[4] "Piedra de sol" en Libertad bajo palabra, México, FCE, 1990.
[5] Op. cit. fragmento, p. 252.
[6] El arco y la lira, p. 102.

de la Soledad[7] existe desde su niñez según lo confiesa en Itinerario[8] cuando cuenta que uno de los tres momentos que lo marcaron es aquel en que, siendo tan sólo un "bulto infantil", se encuentra perdido "en un inmenso sofá circular de gastadas sedas, situado justo en el centro de la pieza" de la casa de su abuelo Irineo, en Mixcoac. La soledad, así contada, se antoja orgánica, elemental y desgarradora del inválido, indefenso, ser que somos cuando niños. Soledad a pesar de estar rodeado de la gente, los gritos y risas de una fiesta familiar donde se es el benjamín. Lo cito para mejor comprender este punto y de paso escuchar su prosa de poeta:

> Hay un ir y venir de gente que pasa al lado del bulto sin detenerse. El bulto llora. Desde hace siglos que llora y nadie lo oye. Él es el único que oye su llanto. Se ha extraviado en un mundo que es, a un tiempo, familiar, remoto, íntimo e indiferente. No es mundo hostil: es un mundo extraño, aunque familiar y cotidiano, como las guirnaldas de la pared impasible, como las risas del comedor. Instante interminable: oírse llorar enmedio de la sordera universal... No recuerdo más. Sin duda mi madre me calmó: la mujer es la puerta de reconciliación con el mundo. Pero la sensación no se ha borrado ni se borrará. No es una herida, es un hueco. Cuando pienso en mí, lo toco; al palparme, lo palpo. Ajeno siempre y siempre presente, nunca me deja, presencia sin cuerpo, mudo, invisible, perpetuo testigo de mi vida. No me habla pero yo, a veces, oigo lo que su silencio me dice: esa tarde comenzaste a ser tú mismo; al descubrirme, descubriste tu ausencia, tu hueco: te descubriste. Ya lo sabes: eres carencia y búsqueda.[9]

En este punto no importa si el hecho fue real, lo importante es que en este fragmento Paz nos descubre algunas

---

[7] El laberinto de la soledad, México, Cuadernos Americanos, 1949.
[8] Itinerario, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

de sus obsesiones: la soledad, el laberinto, la vacuidad, el silencio, la carencia y la búsqueda. Obsesiones que demandan una identificación; una identidad poética y ensayística que se resolverá casi siempre entre los contrarios que los forman: soledad/compañía (El laberinto de la soledad); vacuidad/plenitud (Conjunciones y disyunciones); silencio/sonido(El arco y la lira). Estos contrarios en su enfrentamiento se complementan y este complementar se constituye en una caracteriza fundamental de la estructura de sus ensayos.

En ocasiones los contrarios no son exactamente una *contrariedad* sino una *complementariedad*. Una suma de elementos de un sólo concepto. Como ejemplos notables, el sexo, erotismo y amor en La llama doble[10]; y el tratamiento del poema y la poesía en El arco y la lira y Los hijos del Limo[11]. En estos casos los contrarios son menos que eso y más bien un complemento. Pero un complemento que tiene cierto grado de *contrariedad*, pues no es lo mismo y, mejor aún, no se encuentran en el mismo nivel el sexo, el erotismo y el amor; ni tampoco el poema y la poesía. En este último caso, Paz mira al poema como una estructura, mientras que a la poesía como una revelación. Por ello, dirá que la poesía está

---

[9] Ibid, p. 14-15.
[10] La llama doble, en OC, v. X. México, Círculo de lectores/Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 211 352.
[11] Los hijos del limo, Colombia, La oveja negra, 1974.

en toda manifestación artística que comunica un sentimiento de plenitud, entendiendo por manifestación artística lo mismo un cuadro, que una escultura, que una sinfonía y, por supuesto, los versos poéticos, mientras que el poema puede ser, tan sólo, producto de una hábil versificación pero carente de revelación.

Los contrarios necesitan identificarse, es decir, proporcionar identidad el uno al otro con la existencia separada y, al mismo tiempo, paralela de ellos. La luz no puede existir sin la oscuridad; el silencio sin el sonido; la soledad sin la compañía. Esta característica, de mutua y necesaria identificación entre los contarios, la toma Paz y hace derroche de ella. ¿Qué si es o no "válida" esta forma de estructura reflexiva? ¿Qué si es demasiado simple? Quizá. En ese caso, de sus escritos y poemas, sólo nos quedaríamos con el tratamiento del idioma, y, curiosamente, es este punto -el tratamiento del idioma que hace Paz-, donde coinciden todos sus críticos, señalándola como su mejor cualidad. Su manjeo del idioma encanta -en sus dos acepciones de embrujo y agrado- a tirios y troyanos. No con ello pretendo justificar sus reiteraciones temáticas ya señaladas antes, o sus aparentes o reales *simplezas* en el tratamiento de algunos temas, pero ¿qué son la literatura, la poesía y la ensayística, además de lo que son: sentimiento y reflexión? Sin duda: idioma bien tratado. Por lo tanto, y sin por ello

coincidir o aceptar las tesis de Paz, resulta importante conocer, antes de abordar el libro La llama doble, en algunos pasajes de El arco y la lira, texto que se constituye como una propuesta doble, tanto poética como ensayística, que permite conocer ambas facetas del poeta.

Una poética ensayística

En 1956 aparece la primera edición de El arco y la lira. Octavio Paz cuenta con 42 años y un prestigio como poeta y ensayista. La década de los cincuentas marca en México un cambio fundamental: el país intenta una industrialización, el poder político es dejado por los militares a los civiles y la ciudad de México se deslumbra con un incipiente cosmopolitismo del que harán novela, entre otros, Carlos Fuentes. México vive un tiempo feliz que le durara escasamente una veintena de años. Hasta 1968, para ser precisos[12].

En este momento, los años 50-70, se produce una literatura que refleja la época y también el influjo de Paz en ella. Según afirma Armando Pereira, la literatura producida por la *Generación de Medio Siglo*[13], se nutre de la poética que Paz propone en El arco y la lira:

---

[12] Para abundar véase Pereira, Armando. "La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana" en Revista mexicana de literatura, Vol. 6, No. 1, 1995, p. 187-212.

[13] Que incluye entre otros a Juan García Ponce, Huberto Batis, Juan Vicente Melo Salvador Elizondo, Sergio Pitol e Inés Arredondo.

> Compartían (los miembros de la Generación de Medio Siglo) demasiadas cosas para mantenerse ajenos entre sí: no sólo una misma voluntad de escribir, sino también una concepción semejante de la literatura. En 1956 se había publicado un libro de ensayos de Octavio Paz que fue esencial para todos ellos: *El arco y la lira*. En este libro hay un capítulo en particular -"La revelación poética"- en el que Paz analiza una serie de conceptos ligados a la poesía -lo sagrado, la otra orilla, la parte nocturna del ser, la noción de cambio o de metamorfosis, la otredad, la extrañeza, el vértigo, la revelación, el rito, la reconciliación- que ellos inmediatamente hicieron suyos extendiéndolos al cuento y la novela, al grado de convertirlos en una especie de poética inicial del grupo".[14]

Pereira menciona que la *Generación de medio siglo* hace una "especie de poética" del libro de Paz. Por mi parte, creo que este libro es, por un lado, una propuesta poética y, por el otro, una propuesta ensayística.

En El arco y la lira Paz reflexiona sobre la poesía y el poema. De ahí que las conclusiones a que llega se constituyan como una propuesta poética. En ella destacan conceptos como ritmo, revelación poética e inspiración. Los veremos al detalle adelante por ello no me detengo mayormente.

El libro también propone una ensayística; es decir, una forma de desarrollar el género: la espiral. Ignoro si es original o no, pero, sin duda, en la propuesta ensayística existe una intención estética precisa: mostrar todos los posibles ángulos del problema sin "pasarlos", sin dejarlos de lado, conservándolos a la vista con tan sólo mirar hacia arriba o abajo de la reflexión. Como en una escalera espiral

---

[14] Ibid, p. 200-201.

o, de caracol, como se le nombra en México, Paz desciende o asciende -según el ángulo del lector-, por una serpentina reflexiva que irremediablemente lo regresa al mismo sitio, si bien en distinto plano. Todo aquel que haya caminado por una de estas escaleras conoce la sensación de vértigo y confusión que se produce en ella, sobre todo si hay un tanto de bruma u oscuridad que no permita precisar cuánto se ha ascendido o descendido. Algo similar sucede con el ensayo de Paz El arco y la lira. La bruma está dada por el inmenso universo de su conceptos -la otredad, por ejemplo-, en los que las reflexiones del problema parecen repetirse hasta el infinito en todos sus planos posibles y haciendo con ello surgir la duda en el lector sobre si "esto" que está diciendo Paz ya lo ha leído (se lo ha leído) en alguna otra parte... ¿de este libro o de otro? La duda se ahonda por la repetición de conceptos que abarcan algo tan inmenso -por ejemplo: la *Poesía*-, y que nos provocan la sensación de que Paz está hablando sobre cosas inconmensurables, infinitas y volátiles, como la *poesía* cautiva en un cuadro, y, al mismo tiempo, (si esto es posible), de cosas tangibles como los colores y sombras del mismo cuadro. El libro de Jorge Aguilar Mora La divina pareja[15], en donde el autor se enfrasca en un análisis de los conceptos historia y mito, tradición y ruptura

[15] Aguilar Mora, Jorge. La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz, México, Era, 1991, 226 p.

tratadas por Paz, son un claro ejemplo de la polémica que despierta este manejo discursivo del ensayo.

Por eso, he llamado "ensayística poética" a la proposición, a las proposiciones, que contiene El arco y la lira. No solamente lo uno o lo otro, sino ambas: poética y ensayística.

Encuentro que la propuesta poética es reflexiva; es decir, se reflexiona en el texto sobre la poesía; en tanto que la propuesta ensayística es discursiva; es decir, se da en el discurso del texto. En la primera, el punto de partida analítico es ético, mientras que en la segunda es estético.

Señalé al inicio que me centraría en dos conceptos que encuentro en el libro; el uno: la poesía es un más allá, una otredad, y, el otro: el mundo es un equilibrio de los contrarios. Ambos conceptos son pilares de la propuesta poética ensayística de Paz.

El primero de ellos, Paz lo menciona abiertamente en variadas composiciones: 1) La poesía dice algo que está mas allá de las palabras: "El decir poético dice lo indecible" (p. 112); 2) Lo sobrenatural es un más allá donde se encuentra lo otro: "La experiencia de lo sobrenatural es la experiencia de lo Otro" (p. 129); 3) Aquel poema pleno de poesía es un algo más, un además: "El poema es poesía y,

además, otra cosa. Y este *además* no es algo postizo o añadido, sino un constituyente de su ser" (p. 185).

En el último fragmento citado se encuentran partes del otro concepto del que hablaré: los contrarios que se complementan para existir, o sea, el complemento de un *ente* integral, unido en y por sus contrarios: ser y no ser: "no es (este *además*)... sino un constituyente de su ser".

Otras formas de aludir a los contrarios son las siguientes: 1) Los contrarios se necesitan: "La experiencia de lo Otro culmina con la experiencia de la Unidad. Los dos movimientos contrarios se implican... Cesa la dualidad" (p. 133); 2) En la poesía se conjugan racionalidad e irracionalidad, ser y no ser: "En la creación poética pasa algo parecido (al amor): ausencia y presencia, silencio y palabra, vacío y plenitud son estados poéticos (...) Y en todos ellos los elementos racionales se dan al mismo tiempo que los irracionales..." (p. 141); "Todo es y no es" (p. 129).

Propuesta poética esencial

La propuesta poética central es: la poesía es *la forma de la vida*: "El poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal"(p. 13). "La poesía revela este mundo; crea otro"(p. 13), es decir, se

constituye en la forma de la vida que revela a este mundo y, por ello, al mundo de la otredad.

Esta propuesta de Paz presenta varias interpretaciones posibles: 1) la vida existe gracias a la poesía; 2) la poesía es la gran partitura universal; 3) la vida es poesía; 4) la poesía es la interpretación humana de la esencia de la vida; 5) la poesía es el camino hacia el más allá de la vida; 6) la poesía es el más allá de la vida.

En cada una de estas posibles interpretaciones destaca un elemento, un concepto, que relaciona vida y poesía; utilizo el mismo orden numérico:

1) La vida es consecuencia de la poesía. La poesía, aquí, se asume como el ente creador de la vida; una suerte de dios inicial al que todo lo vivo le debe su existencia. Los elementos que formarían a este dios serían, entre otros: la armonía, el ritmo, la imagen.

2) La vida está guiada por un plan poético plasmado en una partitura que ha de cumplirse con la conducción de un director que sería dios y unos ejecutantes que serían los hombres. Por su calidad de intérpretes y su naturaleza humana, los hombres podrían equivocar la interpretación de la partitura incurriendo en desviaciones o errores. En esta interpretación no queda claro el destino de la vida.

3) Vida y poesía son una sola cosa y se manifiestan juntas. No hay diferencia entre ambas.

4) La poesía es la clave para entender la vida. Aquí reaparecen los elementos de ritmo y armonía, pero nuevamente queda pendiente el destino.

5) Existe un más allá de este mundo y la poesía nos permite alcanzarlo. El influjo teológico es evidente en esta interpretación.

6) El más allá, en realidad, está aquí y se manifiesta en la poesía.

En el conjunto que forman las interpretaciones se advierten algunas constantes, de las cuales destaca: *se surge o se llega a la vida a través de la poesía*. Este planteamiento transforma a la poesía en una teología. Diría en *Poesía de soledad y poesía de comunión*: "Poesía, religión y sociedad forman una unidad viviente y creadora en los tiempos primitivos. El poeta era mago y sacerdote; y su palabra era divina"[16]. No resulta extraño, así, que los elementos que Paz atribuye a la poesía sean los mismos que sustentan las teologías: *palabra, inspiración, unión, revelación, gozo, más allá*. Con ello, Paz pretende devolver a la poesía una vigencia, hoy perdida, de elementalidad humana. Sin la poesía -nos dice-, al igual que sin la teología, los humanos seríamos -quizá lo somos ya- menos humanos. Y la persona humana es la base de nuestro desarrollo como especie. Si perdemos la poesía, como si perdemos la teología,

[16] Op. cit. p. 89.

terminaremos por dejar de ser humanos. No dejaremos de ser "seres" sino que dejaremos de serlo de manera "humana". Este planteamiento se halla en otros ensayos; dice en La llama doble:

> Los males que aquejan a las sociedades modernas son políticos y económicos pero asimismo son morales y espirituales. Unos y otros amenazan al fundamento de nuestras sociedades: la idea de *persona humana*. Esa idea ha sido la fuente de las libertades políticas e intelectuales; asimismo, la creadora de una de las invenciones humanas: el amor (...) El diálogo entre la ciencia, la filosofía y la poesía podría ser el preludio 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. (P. 340).

Si la poesía es la forma de la vida, ¿cómo se manifiesta? En el poema, por supuesto, pero también en toda actividad humana. Quizá inspirado en ello Vicente Quirarte me dijo un día, palabras más o menos: "En todo hay poesía. Hay poesía cuando lavamos el vaso en que bebimos y con ello le agradecemos el servicio que nos brindó".

Para Paz, la poesía no se circunscribe al poema, de hacerlo no lograría alcanzar su dimensión universal y la pretendida trascendencia humana que lo lleva a imaginarla como "caracol en donde resuena la música del mundo".

¿Qué más es la poesía?

En la primera línea de El arco y la lira dice: "La poesía es conocimiento, salvación, poder y abandono"[17]. Los

[17] Op. cit. p. 13.

tres primeros elementos coinciden nuevamente con la teología: dios es conocimiento, poder y salvación; sin embargo, ¿podemos imaginar al "abandono" como una cualidad divina? Difícilmente. Esta cualidad es exclusivamente humana y, más bien, es una cualidad que nos abre la posibilidad de alcanzar lo humano. Dios no *se* abandona, se destruiría, pero *sí* abandona, nos abandona, y, con ello, nos proporciona la posibilidad de la humanidad. La otra faceta del abandono: la unión, reunión, nos haría de nuevo dioses.

Abandonarse tiene dos caras: una ascendente y otra descendente. El abandono es una posibilidad exclusivamente humana; sólo nosotros podemos abandonarnos; es decir, renunciar, ceder, abdicar a nuestra condición animal humana para alcanzar la dimensión de persona humana; éste sería un abandono "ascendente". Por el contrario, también podemos renunciar a nuestra posibilidad de persona y quedarnos tan sólo con lo animal Éste sería un abandono "descendente".

En la primera forma de abandono, el "ascendente", nos lleva a la posibilidad de unión con lo original: la deidad. Este es el tipo de abandono al que se refiere Paz en la primera línea de El arco y la lira.

Se completa, así, la propuesta poética esencial del libro: *La poesía es la forma de la vida y se compone de conocimiento, salvación, poder y abandono.* La vida, como la

poesía, es un tramado de conocimiento, poder, salvación y abandono.

Paz lo define diciendo: "Para algunos el poema es la experiencia del abandono; para otros el del rigor. Los muchachos leen versos para ayudarse a expresar o conocer sus sentimientos, como si sólo en el poema las borrosas, presentidas facciones del amor, del heroísmo o de la sensualidad pudiesen contemplarse con nitidez. Cada lector busca algo en el poema. Y no es insólito que lo encuentre: ya lo llevaba dentro". (p. 24).

La espiral ensayística: circularidad y avance.

La espiral es una figura equilibrada entre el movimiento reiterativo atrapado en un círculo y la continuidad de una línea recta. Del círculo hereda el regreso al mismo punto; de la recta, el que ese regreso jamás se realice en el mismo plano. De esta forma, en la espiral se conjugan la circularidad y el avance. Utilizando la espiral como método analítico nos es posible ver al objeto estudiado en forma minuciosa, pues se rodea al objeto a través de sus diferentes niveles.

La espiral es el método que Paz utiliza en el ensayo poético El arco y la lira. Reitero que ignoro si esta propuesta es deliberada, pero para el caso poco importa, lo definitivo es que se encuentra ahí.

Se acepta, desde Montaigne, que una de las características del ensayo es la de abordar un elemento, o matiz de algún tema, más que con extensión, con profundidad. Esto hace pensar que un ensayista toma un punto y, según su interés y capacidad, transita por un sendero reflexivo que profundiza en la cuestión. La imagen que concibo de esta definición es la de un rayo láser que, al mismo tiempo que horada, ilumina un sendero lineal entre la superficie y el centro. Para el caso de la propuesta ensayística de Paz en El arco y la lira, también lo imagino como el transito de este rayo lumínico, pero que, en lugar de moverse en forma lineal, lo haría en forma espiral. En consecuencia, la visión e iluminación del sendero es reiterativa y minuciosa. El elemento materia del ensayo adquiere, por gracia de este abordaje "espiral", una corporalidad cuasi tridimensional, con la que se pretende explorarlo en todas sus facetas, planos y profundidades posibles.

Esta forma ensayística tiene ventajas y bemoles. De las primeras destaca el que casi podemos "palpar" el objeto de estudio; entre los segundos, que, por momentos, demanda un esfuerzo extra del lector para no empantanarse en las sutilezas, reiteraciones y aparentes o efectivas contradicciones del texto.

Imaginemos al tratamiento espiral del ensayo como una escalera de caracol que nos conduce de la superficie al centro de algo. En el primer momento, el ensayista se coloca sobre la gran superficie del tema y elige ya no sólo un punto, sino una zona ensayística; en el caso de El arco y la lira, de la gran superficie de la lengua, la zona es "poesía y poema".

Elegida la zona, Octavio Paz, traza la espiral sustentándola en tres preguntas (que a su vez forman las tres partes del libro): 1) ¿hay un decir poético -el poema- irreductible a todo otro decir?, 2) ¿qué dicen los poemas?, y 3) ¿cómo se comunica el decir poético?.

En este caso la "corporización" de la zona ensayística se logra por medio de preguntarse sobre los niveles de comunicación que contiene el lenguaje "poesía" y su vehículo, el "poema".

El primer nivel resultaría ser propiedad del lenguaje poético; el segundo, un nivel de posibilidad (pasivo) de intercambio de esa propiedad comunicativa, y, el tercero, un nivel de intercambio real (activo) de la propiedad comunicativa.

Siendo el punto de partida la poesía, la espiral reflexiva se inicia cuando el poeta se pregunta si el poema, en tanto poesía, existe. Acepta que es así y continúa la espiral preguntando para qué sirve, es decir, si el poema, en

tanto lenguaje, posee la capacidad principal del lenguaje que es comunicar. Acepta también esta cualidad y continúa la espiral preguntando si esa capacidad de comunicar puede expresarse en un idioma que trasmita los elementos de los lenguajes que contiene el poema. Ha pasado de un nivel de subjetividad a otro de objetividad.

Dice Paz que el poema es "lenguaje erguido", por ello, si lo miramos, tanto desde una perspectiva superior como de una inferior, lo distorsionaríamos. De ahí que la única posibilidad de mirarlo sin distorsiones es estando a su nivel y, más bien, a sus niveles: semántico, sintáctico, rítmico o de revelación. Pero estas cualidades, si bien forman al poema, no se hallan en el mismo plano, de ahí que sea necesario "rodear" al objeto poema para que no se escape a nuestro análisis ninguno de sus niveles o facetas.

En el primer momento, Paz se pregunta si existe un "decir", o sea, un nivel de comunicación exclusivo del poema, distinto y, tal vez, independiente de la acción comunicante del idioma. Si el poema posee esta característica comunicativa diferente del idioma "común" y cotidiano, es, por lo tanto, algo diferente y ese "algo" debe, para ser aprehensible, tener una forma. Esta "forma" se consigue cuando el poema se revela, primero a sí mismo, después al poeta y, por último, al lector/receptor.

La forma comunicativa del poema no puede atender a la "linealidad" del discurso común, pero tampoco puede salirse de ella, ¿cómo lograr entonces, en la linealidad del discurso, el giro hacia la espiral?

Una de las formas es por medio de la superposición de los planos significativos del lenguaje contenido en el discurso, que tienen la intención de quedarse en el territorio donde la prosa y el verso se confunden.

Ejemplo de ello lo encontramos en la primera página de la Introducción: "Poesía y poema". En ella, Paz realiza una enumeración de cualidades inherentes a la poesía que nos proporcionan el perímetro, las coordenadas en las que habita la poesía y en la que, la mayoría de sus frases, bien podían constituirse en versos[18]. La enumeración es larga y merecería su transcripción íntegra, pero para mostrar la superposición de planos utilizaré tan sólo algunos fragmentos:

> La poesía es conocimiento, salvación, poder y abandono (...) La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une (...) Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condenación del inconsciente.

[18] He acomodado algunas frases en forma de versos:

Poesía
Pan de los elegidos;
alimento maldito,
plegaria al vacío,
diálogo con la ausencia:
el tedio,
la angustia,
la desesperación la alimentan.

> Expresión histórica de razas, naciones, clases (...) Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no-dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en forma superior; lenguaje primitivo.[19]

La primera cualidad, el conocimiento, es un plano de la experiencia mientras que la salvación lo es del espíritu. Esta primera frase es explicativa y sabe a prosa. En cambio, "Oración, letanía, epifanía, presencia" posee una cadencia de rezo y remite hacia imágenes de distinto nivel al explicativo, posee, además, una aliteración de verso.

La carnalidad se encuentra en la inspiración/respiración y ejercicio muscular, y, en esta frase y por esta frase, es posible ver al poeta en la fatiga de penetrar en el nivel de la revelación poética. El plano de la Psiquis se alimenta de la desesperación y la angustia, mientras que el de la divinidad, de la oración y la letanía.

La segunda forma de corporización del discurso se logra por medio de la elección de las imágenes que develarán las afirmaciones que Octavio Paz propone. Al "explicar" algún punto de su propuesta, Paz elige palabras que "crean" una imagen corporal de lo que dicen:

> Un poema es una obra. La poesía se polariza, se congrega y aísla en un producto humano: cuadro canción, tragedia. Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es

---

[19] Idem.

> creación, poesía erguida. Sólo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente (...) El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Poema es una organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía. Forma y substancia son lo mismo.[20]

El discurso es la "construcción de un cuerpo", que le permite al lector palparlo.

La proposición ensayística de El arco y la lira (sobre todo si lo imaginamos como una primera parte de la reflexión sobre la poesía que se completa con Los hijos del limo y La otra voz), me produce la sensación de encontrarse más próxima al tratado que al ensayo clásico de Montaigne. Este efecto óptico de aproximación al tratado se consigue por la espiral del discurso. Al "rodear" el elemento ensayado, Paz le proporciona una corporalidad dimensional de tres planos. Ya no sólo es una línea reflexiva que pretende llegar hasta lo más profundo, sino que es una línea que considera al elemento estudiado como un cuerpo y, por lo tanto, debe rodearse para analizarlo en todas sus facetas y niveles. Es una intención reflexiva que pretende explorar no sólo los lados claros, sino también los oscuros del poema, para comprender su tridimensionalidad.

---

[20] Ibid, p. 14.

Hablé de aproximación al tratado, ¿dónde se ubicaría la frontera entre tratado y ensayo, en un trabajo de la naturaleza de El arco y la lira? Primero, en que conserva el espíritu del ensayo de ser una interpretación particular de un asunto, más que una recopilación de conocimientos sobre él:

> Escribir, quizá, no tiene más justificación que tratar de contestar a esa pregunta que un día nos hicimos y que, hasta no recibir respuesta, no cesa de aguijonearnos. No sé si la pregunta que ha dado origen a este libro les haya quitado el sueño a muchos; y es más dudoso aún que mi respuesta conquiste el asentimiento general. Pero si no estoy seguro del alcance y de la validez de mi contestación, sí lo estoy de su necesidad personal.[21]

Segundo, que no es un texto cerrado, puesto que, si bien resuelve las preguntas que lo sustentan (mencionadas por Paz en la Introducción "Poesía y poema"), no las agota; es decir, no puede cerrarlas. La confirmación de esta apertura del texto se encuentra en la confesión que hace sobre él en la edición de sus Obras Completas:

> Ahora, al preparar este volumen (I, La casa de la presencia), volví a releer El arco y la lira y sentí el impulso de cambiar y suprimir muchas opiniones demasiado categóricas y no pocos juicios sumarios. Resistí a la tentación: *peor es menearlo*.[22]

---

[21] Op. cit. p. 7.

[22] *Prólogo*, "La casa de la presencia", en OC, v. I, México, Círculo de lectores/Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 26. Las cursivas son suyas.

1.2. Paz: el amoroso

A *los amorosos*, dice Sabines: *les preocupa el amor*[23]. No sólo les *ocupa*, también y en forma primordial les *pre-ocupa*. En ese sentido Paz es un amoroso: un ocupado preocupado. De su ocupación amorosa Paz confiesa: "Hacia 1965 vivía yo en la India; las noches eran azules y eléctricas como las del poema que canta los amores de Krishna y Radha. Me enamoré". Pero su ocupación, al menos en este caso, siempre va aparejada de la preocupación y por enamorarse decide: "escribir un pequeño libro sobre el amor que, partiendo de la conexión íntima entre los tres dominios -el sexo, el erotismo y el amor-, fuese una exploración del sentimiento amoroso"[24]. Sabemos así que en Paz la ocupación del amor engendra una preocupación que a su vez procrea un libro. No obstante esta preocupación es anterior a su enamoramiento indio; cuando menos su preocupación sobre el erotismo, uno de los elementos que considera íntimamente ligados en esta trilogía. En 1961 publica sus primeras reflexiones sobre el erotismo tomando como pretexto la obra de Sade. No considera agotado el tema y la preocupación vive latente más de veinte años hasta que aflora en el libro La llama doble. El transcurrir de la vida no fue motivo para que su preocupación amorosa se silenciara, por el contrario, y así lo confiesa: "Pasaron los años. Seguí escribiendo poemas que, con frecuencia, eran poemas de amor.

---

[23] Sabines, Jaime "Los amorosos" en Nuevo recuento de poemas, México, Joaquín Mortiz, 1990, p. 30

En ellos aparecían, como frases musicales recurrentes -también como obsesiones-, imágenes que eran la cristalización de mis reflexiones". Pero ¿cuánto puede durar una preocupación? Confiando en su palabra y a pesar de los olvidos y breves claudicaciones, la preocupación en Paz duró casi un cuarto de siglo. Finalmente, persistió el deseo y OP parió el libro sobre el amor, el erotismo y el sexo.

1.3. La tinta y el rasgo

A lo largo del libro La llama doble, Paz transita (transgrede, quizá), por categorías conceptuales históricas, sociológicas, sicológicas y poéticas sin, al parecer, darse cuenta. Por ejemplo, ¿De qué enfoque conceptual habla cuando utiliza "objeto erótico" y "sujeto erótico? ¿Nos refiere alguna categorización "histórica", una "social", una "sicológica" o una "poética"? Este transitar-transgredir los conceptos desde una ciencia a un arte, le ha valido más de una severa crítica a su estructura ensayística. Trabajos como los de Raúl Bejar[25] sobre el Laberinto de la Soledad y de Jorge Aguilar Mora[26] sobre El arco y lira, son testimonio de ello. Por mi parte creo que Octavio Paz, siempre mirando desde su atalaya: la poesía, hecha mano de elementos analíticos de distintas disciplinas para estructurar

---

[24] Idem.
[25] Béjar Navarro, Raúl. El mexicano. Aspectos culturales y psicosociales, México, UNAM. 1994, p. 33-99.
[26] Op. cit.

"conceptualmente" sus ensayos. Toma conceptos -de aquí y de allá- que por si mismos tienen un sentido específico en su área y los "recrea" en sus textos. Esta "recreación" provoca diferentes reacciones. Para unos, al ser sacado de contexto, un concepto merma y, por lo tanto, resulta impropio para analizar; mientras que para otros, un concepto crece al trasladarlo de una disciplina a otra. Lo cierto es que el bagaje que contiene cada concepto de este tipo provoca reacciones encontradas en los lectores. Me cuento entre los que aprecian la "recreación" de los conceptos, si bien acepto que por momentos ésta produce confusiones y hasta dislates. En cuanto al enfoque conceptual que OP utiliza en La llama doble, lo asumo como primordialmente poético, es decir, que sus apreciaciones "históricas", "sicológicas" y "sociológicas" las deduce, en primera instancia, de los libros de poesía de la época, y no de los de historia o de cualquiera otra disciplina.

2. 0. La metáfora

2.1. Metaforismo sexual y erótico

Octavio Paz titula al primer capítulo de La llama doble: "Los reinos de Pan". Habla en él sobre los componentes sexuales: deseo y placer, el papel que juegan en la reproducción, así como su relación con el erotismo. Esta relación la mira como una metaforización: "El erotismo es una metáfora de la sexualidad animal"[27]. No hay duda de que esta aproximación al problema resulta atractiva, sin embargo, en el momento de analizar qué es una metáfora y si este concepto desahoga lo propuesto, se presentan algunos nubarrones.

Paz plantea que el erotismo es una metáfora de la sexualidad[28]; la fuerza de esta aseveración y también las dudas, se encuentran en el concepto metáfora. ¿Cómo podríamos entender al concepto metáfora para apreciar lo propuesto? En general se le acepta, no obstante su extendida utilización en el lenguaje, como un elemento exclusivo de la poesía. Así, el erotismo sería una especie de poética de la sexualidad. Sin duda, es bello, pero ¿podemos aceptar al erotismo como una metáfora poética de la sexualidad?

---

[27] Paz, Octavio. La Llama doble, OC , v. X, México, Círculo de lectores/Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 214

[28] OP utiliza el concepto "sexualidad" en lugar de "sexo". Esta característica ubica al ejercicio sexual en un nivel por encima del meramente animal. Hablar de "sexo" es hacerlo sobre un ejercicio de una sola dirección: del macho hacia a la hembra, una especie de posesión biológica autorizada por la conservación de la especie. En cambio, el concepto "sexualidad" involucra a la hembra, en este caso a la mujer, en el ejercicio. Deja de ser un receptora pasiva y partícipa. La "sexualidad" no sólo invita sino que demanda la participación de la hembra. La "sexualidad", a diferencia del "sexo", deja de ser un sendero de una sola vía, macho *hacia* hem-

Paz compara al erotismo con la poesía, una y otra vez, a lo largo de La llama doble y de otros libros. Sirve de ejemplo este fragmento: "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"[29]. Con este reiterar nos dice que, tanto el erotismo como la poesía, son un "más allá"; el uno, de la sexualidad y, la otra, del lenguaje, pero no explica mayormente en que consiste ese "más allá".

Al no haber explicación sobre ello el lector sólo tiene dos caminos, rechazarlo o aceptar que el concepto metáfora tiene aplicación para nombrar "un más allá" significante en otros campos y no solamente en el poético.

Cuando algo logra nuestra aceptación ya no lo enfrentamos, y ello se transforma en una verdad. La verdad en este caso es que, vox Paz, el erotismo es una metáfora de la sexualidad.

A Paz le gusta "metaforizar" poéticamente sus conceptos. Otro de estos ejemplos del uso del concepto metáfora se presenta cuando afirma en El arco y la lira: "El hombre es un ser que se ha separado del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear el lenguaje. Por la

---

bra, propiciando otras vías del ejercicio como: hembra *hacia* macho, e incluso, hembra *hacia* hembra y macho *hacia* macho. Por supuesto, que en el caso humano los elementos del sendero serían hombre y mujer.

[29] Ibid, p. 213.

palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo"[30]. Aquí, el "más allá" se obtiene por el lenguaje, pero tampoco sabemos qué es.

En La llama doble el concepto metáfora se aplica al erotismo y a la sexualidad. Paz recurre al panteón y leyendas griegas; Pan, Eros y Psique, primordialmente, para ilustrar su propuesta.

En este capítulo inicial de La llama doble, aparece Pan como soberano del reino de la sexualidad y un reino no se limita al rey y sus cortesanos, sino que en mayor medida depende de sus súbditos. En el reino de Pan, el rey es la sexualidad y sus súbditos los sexos. Es éste el reino de la conservación elemental de las especies, pues el sexo es el camino de la reproducción. En este reino la trascendencia tan sólo es de orden biológico. Es un reino sin metáfora, a menos que consideremos al binomio placer/deseo como una metáfora. ¿Lo son?

La reproducción, si bien elemental, dista mucho de ser simple. Lo elemental nunca lo es. Tan no es así que hay más de una forma de reproducirse. No obstante, existe un sólo camino en la reproducción: la unión complementaria de los gametos; de lo hembra y lo macho; de lo femenino y masculino.

---

[30] Paz, Octavio. El arco y la lira, México, Fondo de Cultura Económica., 1986, p. 34.

En los animales paridos el proceso de reproducción resulta asombroso y aún conserva, afortunadamente, zonas mágicas o divinas que la ciencia no ha contaminado. Unas de estas zonas es el deseo. Y, por supuesto, que se conocen los mecanismos hormonales que desencadenan los ciclos de celo; lo que se ignora y permanece como misterio gozoso es la esencia del deseo; es decir: ¿qué es desear?

Responder a la pregunta de por qué deseamos es sencillo: deseamos para reproducirnos. No obstante, responder *qué es* el deseo, no resulta en ninguna forma sencillo.

En su nivel elemental de sexualidad, la reproducción desencadena un juego de estímulo/recompensa, deseo/placer, con el que asegura la supervivencia. Esta llaneza del mecanismo no explica *qué son* ambos conceptos y por lo tanto persiste la duda si ambos son metáfora de algo más. Paz no lo aclara.

Por otro lado, no tenemos noticia de ningún ser, fuera de los humanos, que se desvele por comprender los componentes sexuales y eróticos: deseo y placer. Más aún, no todos los humanos se lo han preguntado. Sí lo han hecho las civilizaciones en su conjunto, pero no todos los individuos de una época o sociedad. De no ser por algunos hombres deseosos se les habría aceptado a ambos, deseo y placer, sin más preocupación.

Este desvelarse sobre el deseo y el placer ha sido, mayoritariamente, tarea de poetas. Un ejemplo:

> En las últimas esquinas
> toqué sus pechos dormidos,
> y se me abrieron de pronto
> como ramos de jacintos...
> Sus muslos se me escapaban
> como peces sorprendidos,
> la mitad llenos de lumbre,
> la mitad llenos de frío.
> Aquella noche corrí
> el mejor de los caminos,
> montado en potra de nácar
> sin bridas y sin estribos.[31]

Pero al preguntarse los poetas sobre el deseo y el placer ¿están pensando en la sexualidad o en algún "más allá"? ¿Sobre qué se pregunta Octavio Paz en el primer capítulo de La llama doble?

OP se pregunta, básicamente, sobre el erotismo; pero para explicarlo debe comenzar refiriéndose a la sexualidad; elementalidad esta sin la que no podrían existir esos *algo más* que son para el poeta: erotismo y amor.

Al preguntarse qué es el erotismo, Paz contesta: "es una metáfora de la sexualidad humana"[32]. Y entiende como metáfora lo que: "designa algo que está mas allá de la realidad que lo origina, algo nuevo y distinto de los términos que lo componen"[33].

---

[31] García Lorca, Federico. "La casada infiel" en Poesía, La Habana, Pueblo y Educación, 1983, p. 294-295.
[32] Op. cit. p. 214.
[33] Idem.

En su contestación OP recurre a dos de los conceptos que utiliza en toda su obra ensayística: más allá y realidad. El erotismo explicado como *más allá* de la sexualidad no termina por aclararnos su naturaleza, pues el *más allá* no es un sitio "real" y, por ende, algo comprensible. El concepto *realidad* tampoco nos proporciona ubicación puesto que para Paz no existe una sola *realidad*. Para él la realidad se cimienta en dos acciones: ver y creer[34], y ambas poseen la gracia de presentarse en forma distinta en cada individuo, por lo que no es posible hablar de una única "visión y creencia" del mundo.

En El arco y la lira, Paz dice sobre la metáfora: "Lenguaje y mito son vastas metáforas de la realidad. La esencia del lenguaje es simbólica porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro, según ocurre con las metáforas". (p. 34).

Siguiendo a Paz, el lenguaje resulta ser una representación de la realidad; representación que también es una realidad en sí misma. O sea, que al "metaforizar" una realidad estamos transformándola en otra. Y esa otra, al igual que la que la origina, posee su propio código simbólico; su propio lenguaje. La metáfora, y más bien la acción de metaforizar, sería una suerte de puente que

[34] "Cierto, la poesía está hecha de palabras enlazadas que despiden reflejos, visos y cambiantes: ¿lo que nos enseña son realidades o espejismos? Rimbaud dijo: *Et j'ai quelquefois ce que l'homme a cru voir*. Fusión de *ver y creer*". Op., cit., p. 213.

transforma un lenguaje en otro; es decir, una realidad en otra realidad. Lenguajes y realidades en los que es posible reconocer ciertas similitudes y diferencias entre ellos. Para el caso de la sexualidad y el erotismo en Paz, éstos serían lenguajes similares que nos hablan de realidades que se asemejan, pero que no son sinónimas. En qué se asemejan y distinguen lo veremos adelante cuando abundemos sobre lo que dice Paz del erotismo en los subsecuentes capítulos de la La llama doble. Por el momento, queda claro que para OP: el erotismo es una metáfora de la sexualidad y que ambos, sexualidad y erotismo, son lenguajes y, por lo tanto, realidades "metaforizables".

¿Qué es, para otros autores, una metáfora?

2.2. Imaginación y metáfora

El Diccionario del Uso del Español[35] dice: "Metáfora: Tropo que consiste en usar las palabras con sentido distinto del que tienen propiamente, *pero que guardan con éste una relación descubierta por la imaginación*"[36].

En esencia los demás diccionarios son idénticos a la primera parte de esta definición: *tropo que consiste en usar las palabras con sentido distinto del original*. En una definición como ésta no es posible ubicar el sentido que Paz le atribuye al erotismo como metáfora de la sexualidad; sin

[35] Diccionario del Uso del Español, v. II., Madrid, Gredos, 1967, p. 402.

embargo, sí es posible en la definición del Diccionario del Uso del Español que rebasa el plano lingüístico al afirmar que la metáfora es una: "...relación (de sentido) descubierta por la imaginación". El atractivo y la fuerza propuestas en esta afirmación final de la definición se halla en que es sólo a través de la imaginación como se logra descubrir la relación de sentido entre palabra y metáfora. Aplicándolo a la propuesta metafórica de Paz, entre la sexualidad y el erotismo habría una relación de sentido que sólo es posible descubrir usando la imaginación. Efectivamente, cuando OP se refiere al erotismo como una metáfora de la sexualidad sólo nos deja un camino para comprender: el de la imaginación. Es decir, nos obliga a descubrir con la imaginación la relación de sentido entre Pan y Eros. Visto así, y sólo así, podría aceptarse la afirmación de Paz de que el erotismo es una metáfora de la sexualidad.

Al entrar en juego la imaginación pasamos del plano animal al humano, del *significado* al *metasignficado,* de la sexualidad al erotismo, como quiere Paz.

Sin embargo, persisten algunas dudas sobre el planteamiento de OP y la propuesta del diccionario.

Destaca aquella que señala que la metáfora es darle a los vocablos un *uso distinto* del contenido originalmente por las palabras. Para el caso del erotismo y la sexualidad en

---

[36] Las cursivas son mías.

Paz ¿cuál vendría a ser el "uso distinto"? Sin duda, el mismo que OP le atribuye al idioma y a la poesía: el fin que se persigue. En el poema, la metáfora pretende decir, mostrar algo distinto del sentido primario que posee la palabra. En el caso de lo dicho por Paz en este capítulo de La llama doble, el fin que pretende la sexualidad es la reproducción, la unión sexual en el sentido animal; mientras que el fin del erotismo es el placer, un placer que se consigue con algo más que la unión de los cuerpos: con la unión de las imaginaciones. Y desde luego, afirma Paz, que en la sexualidad existe el juego deseo/placer, pero en forma distinta del erotismo. En aquélla es una *consecuencia*, mientras que en éste es un *propósito*. En la una, el animal es recompensado por la naturaleza, mientras que, en el otro, el humano es recompensado por la humanidad de su pareja. En este caso, a la luz de la definición del diccionario existe congruencia en lo dicho por Paz

Por otro lado, es posible imaginar que los animales relacionan sexo y placer sin pensar en la reproducción y que ésta venga a ser tan sólo una consecuencia, pero para Paz es esta ignorancia de los resultados la diferencia entre sexualidad y erotismo. El erotismo en sí no logra la reproducción, ésta se consigue con la sexualidad. De tal suerte que los animales, al reproducirse, no *buscan* el deseo y el placer sino que más bien se los *encuentran*. No es así en

el caso del erotismo. Como no lo es en el de la poesía. Dice Paz, líneas adelante, erotismo y sexualidad, como poesía y versificación, se diferencian en la intención, en el sentido original de lo que se busca obtener.

Antes de pasar a otro punto señalaré que Paz llega a confundir en el discurso la intención de los conceptos por abuso. Es el caso de "metáfora", pues en el mismo capítulo y, es más, en la misma página donde define al erotismo como "metáfora de la sexualidad", también se atreve a decir: "En suma, la metáfora sexual, a través de sus infinitas variaciones, dice siempre *reproducción;* la metáfora erótica, indiferente a la perpetuación de la vida, pone entre paréntesis a la reproducción"[37].

¿Cómo podría ser la "realidad sexual" al mismo tiempo eso, una realidad y una metáfora? ¿Qué "más allá" de lo sexual referiría la "metáfora sexual"? No es posible ser realidad y metáfora al mismo tiempo. La contradicción resulta leve pues la definición de sexualidad como metáfora de la realidad no se ahonda ni vuelve a mencionarse, por lo que, inserta en el contexto del capítulo, creo que se trata de un dislate por abuso "metafórico". Veremos que Paz tiene algunas contradicciones en su exposición que en su momento señalaré, pero en este caso es sólo un exceso.

---

[37] Op. cit. p. 214. Las cursivas son suyas.

2.3. "Más allá" de Pan

Aceptando al erotismo como una metáfora de la sexualidad ¿cuál vendría a ser el "más allá", el *metasignificado* que propone? En otras palabras ¿qué nos descubre el erotismo que no tenga la sexualidad?

En ambos existen los elementos deseo/placer, en ambos también existen los cuerpos, finalmente, también existe una acción. Para Paz lo que los diferencia, el metasignificado, sería, por un lado, la intención, el fin último que se pretende en el erotismo: la consecución del placer por él mismo y no como recompensa de la reproducción. Ya he mencionado sobre esto y no es necesario abundar por el momento. La otra diferencia en el metasignificado, sería el uso de los elementos con que se expresa un lenguaje, en este caso, los símbolos que constituyen al lenguaje erótico y que también encontramos en el lenguaje sexual. Resulta imperioso hablar sobre ello.

¿Con cuáles elementos se consuma la sexualidad y con cuáles el erotismo? ¿Qué dice Paz al respecto?

Para él, la sexualidad es carnal y el erotismo anímico. Carne y alma respectivamente y, más bien, complemento de ambos en el caso del segundo. De nuevo Paz recurre a la similitud entre poesía y erotismo para explicar su propuesta, diciendo: "Poesía y erotismo nacen de los sentidos pero no

terminan en ellos. Al desplegarse, *inventan configuraciones imaginarias*: poemas y ceremonias"[38].

El erotismo, como el poema, es una invención que crea configuraciones imaginarias que se realizan a través de los sentidos. Es una intención creadora de imágenes que poseen un metasignificado. ¿Con qué se crean? Con los sentidos. ¿Cómo se imaginan? A través de ellos. Pero ¿qué es lo que se crean? Símbolos y signos, o sea, un lenguaje; en este caso, un lenguaje de metasignificados sexuales; de *metadeseo* y *metaplacer*.

Pero ¿realmente puede existir un "meta", "un más allá" de la sexualidad en el erotismo para que pueda aceptarse la proposición de Paz?

Veamos lo que dice Tudor Vianu en su libro Los problemas de la metáfora[39].

Comienza diciendo: "La metáfora es poesía en sí misma", continúa, "la metáfora es el resultado manifiesto de una comparación sobreentendida" y finaliza:

> 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[40].

Para este autor lo metafórico es aquello que resulta de comparar ambas partes -significado y metasignificado- de algo

---

[38] Op. cit. p. 215. Las cursivas son mías.
[39] Vianu, Tudor. Los problemas de la metáfora, Buenos Aires, EDUBA, 1971.

que se conoce. Esta comparación muestra las similitudes y las diferencias entre ellos. Llevado a la proposición de Paz, la metáfora en que se constituye el erotismo sería el resultado de comparar: sexualidad y erotismo, y en ella encontrar sus similitudes y diferencias.

¿Cuáles son las diferencias y similitudes que Paz encuentra en este capítulo entre una y otro?

Dice: "Aunque las maneras de acoplarse son muchas, el acto sexual dice siempre lo mismo: reproducción. El erotismo es sexo en acción pero, ya sea porque la desvía o la niega, suspende la finalidad de la función sexual" (p. 214). "El erotismo es invención, variación incesante; el sexo es siempre el mismo"(p. 216).

Es decir:

Primero: el sexo siempre es la repetición de un lenguaje. No debiera extrañarnos, todos los lenguajes son, en alguna forma, repetición; pero algunos, como el sexual, dice OP, es una repetición monótona, de un sólo tono: procreación.

Segundo: el erotismo, al fin lenguaje, es también una repetición pero multitonal. Casi podría decir que única en cada uno de sus tonos.

Tercero: la sexualidad es invariabilidad. Repetición monocorde.

Cuarto: el erotismo es invención sostenida.

---

[40] Ibid, p. 9 y ss.

Las constantes en esta enumeración son: lenguaje y repetición/variedad.

En la sexualidad los elementos con que se desarrolla el lenguaje que pretende la reproducción serían el cuerpo y, más preciso, los sexos, pero también los sentidos. En el erotismo, los elementos del lenguaje igualmente serían el cuerpo, los sexos y los sentidos. ¿Dónde radicaría entonces la diferencia entre erotismo y sexualidad? En el "uso distinto" que pretende un fin diferente y en la voluntad de usar, en forma diferente, sexos, cuerpo y sentidos.

Aceptando de nueva cuenta que el erotismo es un metasignificado de la sexualidad ¿pueden cuerpos, sexos y sentidos ser una realidad "más allá" al mismo tiempo que una realidad? Sólo es posible aceptar esto definiendo a la sexualidad como una realidad "real" y al erotismo como una realidad "virtual". La primera sería una acción que ocurre *con* los cuerpos en la que los sexos y sentidos se subordinan a aquél, mientras que la segunda sería una acción que sucede *en* los sentidos subordinando al cuerpo y los sexos. En la sexualidad, vendría a ser acción lo que en el erotismo sería imaginación y voluntad.

Regresando a Vianu pregunto con él, para cumplir con el ser metáfora ¿qué partes de la sexualidad sustituye el erotismo?

A la luz de lo expresado por Vianu, en este punto la proposición de Paz cojea porque él no imagina al erotismo como un sustituto de la sexualidad sino más bien como un refinamiento, una sublimación de aquella. El erotismo no sería un lenguaje que sustituye al de la sexualidad, sino *otro lenguaje* formado de similitudes y diferencias con lo sexual; un lenguaje cuya mayor virtud sería esa, que no sustituye sino que potencia a la sexualidad, pero entendido así ¿sería metáfora?

Cicerón dice en *De oratore*[41]: "La metáfora es un medio de sensibilización [...] a través de ella nuestro ojo interior llega a ver más claramente las cosas [...] y todos los sentidos las abarcan, entonces, en su realidad material".

De tal suerte, nuestro "ojo interior" necesitaría de un lenguaje único para, en su ejercicio, abarcar la totalidad significativa de las cosas. Quizá a eso se refería Paz al definir al erotismo como metáfora de la sexualidad, pero, no lo aclara.

2.4. Aprender o descubrir

Para OP poesía y erotismo son manifestaciones humanas cargadas de similitudes. La poesía permite nombrar la *otra* realidad del lenguaje. El erotismo compartiría esta

[41] Citado por Tudor Vianu, Op. cit., p. 62.

característica de nombrar la *otra* realidad de la sexualidad, mostrándonos una dimensión distinta de la elemental conservación de la especie; dimensión que se constituirá en un aprendizaje y éste en una cultura. Cultura que nos permitiría comprender el sentido del deseo y el placer provocados por una caricia que obliga al muslo, una parte del cuerpo usada para moverse, a tener la viveza temblorosa de un pez asustado, como quería Lorca. Escalofrío debido a la mano que lo roza *con una intención deliberada* de obtener y producir placer, de producir obteniendo, de obtener produciendo.

Ortega y Gasset lo explica así:

> No sólo la necesitamos (a la metáfora) para hacer, mediante un nombre comprensible a los demás, nuestro pensamiento, sino que la necesitamos inevitablemente para pensar nosotros mismos ciertos objetos difíciles. Además de ser un medio de expresión, es la metáfora un medio esencial de intelección.[42]

"Expresión e intelección". Esto me lleva a preguntar si el erotismo es algo que se aprende o que se descubre. Si se aprende no todos lo conocerán. Si se descubre, tampoco lo conocerán todos, pero sí lo trasmitirán. Es decir, en el primer caso se perdería algún día si dejamos de cultivarlo. En el segundo, en cambio, nunca se perdería. La cuestión no es baladí puesto que Paz, al final del capítulo titulado *La plaza y la alcoba*, afirma que el amor se está perdiendo y nos

---

[42] Citado por Tudor Vianu, Op. cit., p. 36.

conmina a recuperarlo[43]. Y ¿cómo podría perderse lo innato? ¿Cómo podríamos perder la sexualidad? No lo imagino. Puede perderse una especie, pero mientras exista no sería posible que perdiera su sexualidad. No hay posibilidad de ello. Por lo tanto, Para Paz la sexualidad con fines reproductivos no necesita de la imaginación y la metáfora. En cambio, la sexualidad con fines eróticos *es* imaginación y metáfora.

Para ahondar en ello primero imaginemos al erotismo como algo aprendido. Visto así, no sería humano sino tan sólo de *algunos* humanos. El idioma español no es *humano* sino de los hispanohablantes. Es un código aprendido por éstos. Por momentos resulta excluyente para quien lo ignora, pero no es *definitivamente* excluyente, pues puede aprenderse. Igual sería para el erotismo en este caso. Es excluyente mientras no se aprende. Es decir, no es algo que se descubre sino que se aprende. Y ¿necesitaríamos de la metáfora para "aprender"? La sexualidad, según Paz, no es una metáfora y el erotismo sí, por lo tanto, la sexualidad no se aprende, se descubre y al hacerlo se ejerce. El erotismo se aprende, es decir, necesita de un periodo de iniciación.

---

[43] "Aunque el amor sigue siendo el tema de los poetas y novelistas del siglo XX, está herido en su centro: la noción de persona... (El amor) Nació en un rincón de Europa y, como el pensamiento y la ciencia de Occidente, se universalizó. Hoy amenaza con disolverse; sus enemigos no son los antiguos, la Iglesia y la moral de la abstinencia, sino la promiscuidad, que lo transforma en pasatiempo, y el dinero que lo convierte en servidumbre. Si nuestro mundo ha de recobrar la salud, la cura debe ser dual: la regeneración política incluye la resurrección del amor. Ambos, amor y política, dependen del renacimiento de la noción que ha sido el eje de nuestra civilización: la persona". Op. cit., p. 319.

Por otro lado, si el erotismo fuera innato no necesitaría aprenderse sino descubrirse. Estaría en todos lo humanos. ¿Es así? ¿Todos los humanos son eróticos?

Aceptando al erotismo como algo cubierto ¿cómo logramos descubrirlo?

Sólo es posible mediante haber sido iniciados en el lenguaje que lo compone. No es posible *descubrir* lo *encubierto* si no se posee la clave. Para Paz, la clave erótica es un lenguaje que, como todos, se aprende y también, como tal, constituye una visión parcial de la realidad. De ahí que el erotismo tenga más de una posible interpretación; es decir, sea variedad.

Lo que se aprende de un lenguaje son sus símbolos; el contenido significante que se encuentra atrapado en ellos.

Para el caso del erotismo, estos símbolos están cargados de una esperanza, a diferencia de los sexuales que contienen una certeza. Una esperanza de ser un más allá de la certeza sexual. Ese más allá, nunca explicado por Paz, sólo existe si los actores del lenguaje erótico lo creen posible; es decir, si lo esperan. Y ¿qué es lo que esperarían? El descubrimiento de esa parte de la realidad que siempre permanece oculta en los lenguajes.

El erotismo, para Paz, es una metáfora de la sexualidad. Una metáfora es aquello que designa un "mas allá" de las cosas, en este caso, de la sexualidad.

El erotismo se asemeja a la poesía y, al igual que ésta, es un lenguaje que se trasmite a través de los sentidos, pero que es necesario haber sido iniciado en él.

El erotismo es variedad y la sexualidad repetición. El erotismo es intención deliberada de deseo/placer en el que esta dualidad es convocada en forma consciente por el individuo, mientras que en la sexualidad el deseo/placer es un mecanismo de recompensa del que se vale la reproducción para conservar la especie, pero que no depende de la voluntad del individuo.

Finalmente, un componente esencial de la poesía, la metáfora, sirve para mostrar que la vida es una de las tantas manifestaciones de aquella; es decir, la poesía es la esencia de la vida.

3.0. Erovisión

3.1. Erovisiones

El libro La llama doble se plantea integral en el tema pero fraccionado en subtemas. El primer subtema, "Los reinos de Pan", ya fue tratado. Sólo agregaré unas cuantas notas sobre el título y los personajes que en él se insertan.

Según la Enciclopedia Mítica [44], Pan es hijo Hermes y Penépole y representa la divinidad griega de los pastores y rebaños de ovejas. También es el dios de la fertilidad y la carnalidad. Fue especialmente popular en Arcadia, la región montañosa de la Grecia antigua. Es pues, una divinidad de orientación plebeya, carnal; "sexualidad pura" dirá Paz refiriéndose al dios en el tercer capítulo de La Llama doble [45]. No es querido por los otros dioses.

Eros, por su parte, es el dios griego del amor y el deseo sexual y una divinidad más compleja y no siempre entendida igual por lo griegos en sus diferentes épocas. Su diferencia con Pan estriba en que no es el dios de la sexualidad sino del *deseo* sexual; deseo, componente primordial del erotismo. La mitología antigua lo sitúa como uno de los primeros y más antiguos dioses emergidos del Caos. Esto podría entenderse como que el desear, el deseo, sexual

---

[44] http://www pantheon.org/
[45] Op. cit. p. 241.

en este caso, es una de las primeras necesidades de los dioses y por ende de sus criaturas los humanos. La mitología reciente lo considera hijo de la sensual Afrodita y el combatiente Ares (¿amor y guerra?) y una de las divinidades más jóvenes. El hermano de Eros es Anteros, la divinidad del "amor recobrado". Anteros representa la reconciliación como retorno, o claudicación según se vea, ante la portentosa fuerza conjunta de odio/amor presente en todo enamoramiento y que Paz ejemplificará en el tercer capítulo de La Llama doble con el poema *La hechicera* de Teócrito. Continuando con Eros, éste se representa en los misterios dionisiácos como la más antigua de las divinidades y refiere a Protagonus "el primer nacido", aquel que nace del "huevo cósmico" Nyx: "el dios de la noche". De acuerdo con Platón, concluye la enciclopedia mítica, Eros es la personificación de la pureza, el bien y la belleza.

Finalmente en esta trilogía de personajes que Paz convoca al capítulo segundo de La llama doble, diré algunas palabras sobre el elemento femenino presente. Según el relato de Apuleyo[46], Psique o Psiquis es una mortal de tal belleza que despierta los celos de Afrodita, madre de Eros, incitándola con su hermosura mortal a desearle males y desgracias. Afrodita idea casar a Psique con un hombre que la haga desdichada y manda a su hijo a que con su saeta lo

[46] Apuleyo. El asno de oro, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

provoque. Eros se enamora de Psique y después de varias peripecias que incluyen la rabia, como dice Paz, de una suegra celosa, termina casándose con el dios del amor y el deseo. De su unión nacerá una hija a quien nombrarán: Placer.

En el relato mitológico de Eros y Psique, al que le agrega la presencia de Pan, Paz encuentra el referente para su reflexión: la pareja deseo/placer en los tres niveles de lo humano: el sexo, el erotismo y el amor. A éstos los mira entreverados, pero, para aprehender, el todo que significan debe detenerse en cada uno de ellos. No lo hace por separado sino enfrentándolos para, en el contrapunto, señalar las diferencias de jerarquía que les encuentra a cada uno respecto de los otros.

Su primera reflexión, como dije, la realiza en el texto titulado "Un mas allá erótico: Sade"[47]. El texto está fechado en París, enero de 1961. Paz cuenta con 47 años.

En el primer párrafo de este texto afirma lo que será una constante en su reflexión: el erotismo no es sexualidad pura y animal. La sexualidad es elemental carnalidad, en cambio, el erotismo es sublimación anímica[48]. El sexo es cuerpo y halla su contraste con el erotismo que es alma. Alma que apunta a algo aún mayor: al amor; máxima sublimación que

---

[47] Paz, Octavio "Un más allá erótico: Sade" en Pan, Eros y Psique, OC, v. X, México, Círculo de lectores/Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 43-67

[48] Op. cit. p. 43

no se queda en el nivel anímico sino que ha de alcanzar el espíritu; tema que será tratado al detalle hasta La llama doble.

Volviendo al texto primero sobre Sade, Paz continúa diciendo: la sexualidad es simpleza, instinto, mientras que el erotismo es complejidad[49]:

> La simplicidad le viene (a la sexualidad) de ser un acto impersonal; el individuo (animal) sirve a la especie por el camino más directo y eficaz. En cambio, en la sociedad humana el instinto se enfrenta a un complicado y sutil sistema de prohibiciones, reglas y estímulos, desde el tabú del incesto hasta los requisitos del contrato de los matrimonios o los ritos, no por voluntarios menos imperiosos, del amor libre. Entre el mundo animal y el humano, entre la naturaleza y la sociedad, hay un foso, una raya divisoria. La complejidad del acto erótico es una consecuencia de esta separación[50].

O sea, la sexualidad es impersonalidad que sirve a la especie; generalidad que se sustenta en un acto general: el de la conservación de una especie. En contraste, el erotismo es personal, individualidad que atiende a propósitos singulares en los que la reproducción no es el fin primordial y, en ocasiones, ni el secundario.

Adelante, Paz dirá que la sexualidad, en tanto que es instinto, no conoce control social; es decir, los instintos descontrolados no crean sociedades sino que las destruyen. El erotismo será pues el instrumento humano que procurará la benéfica canalización social del instinto sexual: "El

---

[49] Idem

erotismo es la forma de dominación social del instinto... Su complejidad -rito y ceremonia- procede de ser una función social... Freno y espuela de la sexualidad, su finalidad es doble: irrigar el cuerpo social sin exponerlo a los riesgos destructores de la inundación. El erotismo es una función social"[51].

Esta idea del erotismo como argamasa y tabique que evita el derrumbe de la sociedad resulta atractiva, pero puede provocar algún asombro momentáneo, ya que una de las funciones del erotismo es la de encender el deseo sexual y la sexualidad no es incluyente sino excluyente social. La propuesta se salva debido a que el erotismo pretende, sí, despertar el deseo, pero de uno a uno, es decir de una específica mujer a un específico hombre: deseo encendido entre tú y yo. Aún en las multitudinarias manifestaciones de erotismo (como los conciertos de música en estadios en los que todo el escenario y coreografía se basa en Eros), el éxito, la conexión entre el tú y el yo se consigue cuando el individuo anónimo de la masa siente que solamente es a él o a ella, a quién va dirigido todo ese explosivo derroche erótico.

Continúa Paz su reflexión diciendo que la idea de control social de lo erótico sobre lo sexual habla de una dominación del animal por el humano. Dominación que es

---

[50] Idem

humanización, de ahí que el erotismo sea facultad humana. Aquí el terreno pisado por Paz vuelve a hacerse incierto pues si el erotismo es solamente humano cómo podemos entender los ritos previos a la cópula que realizan algunos animales, llevados en ocasiones a verdaderos portentos como la danza realizada por las grullas. Es probable que para los humanos no resulten eróticos esos saltos y graznidos, pero sin duda que para las grullas significan algo más. Aquí la lectura encuentra un escollo que sólo salva la fe, puesto que si el lector no acepta la proposición de Paz en el sentido de que el erotismo es sólo humano, el texto decae. Por ello, para continuar con el análisis de la propuesta de OP resulta indispensable aceptar que el erotismo es terreno de exclusividad humana. Es decir, la afirmación se vuelve dogma.

Aceptando el dogma, paso adelante y encuentro a Paz diciendo que así como la sexualidad, en tanto acto orientado a la procreación, necesita del otro (nivel biológico), el erotismo necesita de la otredad (nivel anímico). La otredad, dice Paz, es a quién en última instancia va dirigido el erotismo. Esa otredad que no necesita de una presencia sino que se basta en la imaginación. Un imaginar que convoca o evoca un alma. Convocación/evocación que podría tener un cuerpo, sí, pero que no se limita a él pues el erotismo, si

---

[51] Op. cit. p 44

bien es cierto que se halla cargado de sexualidad, su finalidad apunta más allá de los cuerpos. Esto logra entenderse en la relación fanático/ídolo. El fanático crea un ídolo, es decir, una imagen singular, para su personal regocijo y adoración, de un individuo. El camino que lo lleva a ese imaginar, idolizar e idolatrar es el erotismo no la sexualidad. Más aún, en ese nivel no es indispensable la sexualidad y, acaso, hasta sería un estorbo para convocar al erotismo, pues el fanático adora de su ídolo lo que de éste se ha creado él en su imaginación y no que lo que realmente, en la cotidianidad del aburrimiento y el bostezo, es el hombre o mujer motivo de su idolización. Cómo olvidar las histerias y desmayos que los y las cantantes provocan en sus seguidoras y seguidores. Y nadie podía pensar que desean morir por su ídolo motivados únicamente por conseguir con ella o él tan sólo un coito con fines reproductivos. Se está dispuesto al sacrificio, el fanático lo está, por el placer no por la conservación de la especie, y el placer se obtiene en el nivel erótico; lo que se obtiene en el sexual es satisfacción. Éste es fugacidad de gozo mientras que aquél es perennidad de goce. De la sexualidad se recuerda el sabor mientras que del erotismo se conserva el *bouquet*.

Pasos adelante, aún en el texto sobre Sade, Paz toca un punto por demás atractivo: ¿por qué los hombres imitamos a

los animales en nuestros encuentros eróticos? En esta pregunta se incluyen además del concepto de imitación, el de representación. Representación en el significado de poseer a un otro. Una posesión que, sin llegar a la fusión que logran los chamanes, roza sus fronteras cuando el erotista reproduce no sólo ciertas actitudes de un animal sino también en el momento de la posesión se *siente* ese animal. Dos aseveraciones de Paz me sirven de pie al análisis: 1) "La imitación no pretende simplificar sino complicar el juego erótico y así acentuar su carácter de *representación*"[52], y 2) "El hombre imita la complejidad de la sexualidad animal y reproduce sus gestos graciosos, terribles o feroces porque desea regresar al estado natural"[53].

En el primer fragmento se señala a la imitación como representación y ésta como posesión de un ser que no es el ser humano. En esta cita se concentra todo el conflicto de los humanos que, siendo animales, también son otra cosa. La polarización entre animal salvaje y animal civilizado adquiere toda su dimensión puesto que el hombre no puede desprenderse de su ser de animal biológico y tampoco logra, en cuanto animal civilizado, regresar al tiempo de esa inocencia y pureza animal originales. ¿Es el humano un animal representando serlo o el representante de un reino que no es el animal? Las coincidencias con los animales no le permiten

---

[52] Op. cit. p. 46

su total desapego ni sus diferencias le permiten ser totalmente independiente en un cuarto reino. Por ello, la representación es una de las condiciones humanas. Por supuesto, que la imitación/representación complica, es decir, enriquece todos los juegos humanos y no sólo el erótico, si bien es verdad que éste gana enormemente con la complicación. En esto Paz acierta sin duda.

En cambio, discrepo cuando dice Paz que el hombre imita la sexualidad animal porque quiere regresar al estado natural. Primero, porque el hombre no imita la sexualidad de los osos y leones, sino que incorpora el ser de los animales a su sexualidad. Aquí cabría la pregunta ¿cuándo una pareja de humanos reproduce las posiciones sexuales de los tigres está realizando algo que no podría realizar como humano sin la presencia del modelo de los tigres? Desde luego que no; los humanos pueden colocarse como los animales cuadrúpedos. Creo entonces que no es en este sentido lo que pretende decir Paz a pesar del dislate, sino más bien que algunas de las manifestaciones de comunicación gutural y corporal de los animales son tomadas por los humanos para incorporarlas en su repertorio erótico. Así, hay quien se siente tigre no sólo en su sexualidad sino en su erotismo y aún en su actitud general frente a la vida. Por supuesto, el tigre como metáfora, no

---

[53] Idem

como realidad -el mismo Paz dirá algo líneas adelante-, es decir, el tigre poderoso, dominador, sigiloso, etc.

Mi otra discrepancia está en la segunda afirmación de la cita: el hombre imita porque quiere regresar a su estado natural. No, el hombre no desea regresar a su estado natural sujetándose con ello a una especie de democracia animal en la que imperen tan sólo las normas que metafóricamente llamamos: ley de la jungla. El humano acepta la existencia de las demás criaturas pero no en igualdad con él. Les reconoce derechos y necesidades, pero animales, no humanas. Por tanto, creo que la representación/posesión de los atributos que los humanos hemos tomado de ciertos animales no pretenden una regresión, sino una sublimación como consecuencia de apropiarse de lo mejor de otros seres. El propio Paz, líneas adelante, rectifica la aseveración del regreso al estado natural y al hacerlo se contradice. Finalmente, este contradecir y, más bien, este rectificar deja la reflexión en el plano correcto. Lo cito para mejor comprender la rectificación: "El hombre quiere ser león sin dejar de ser hombre. Es decir: el hombre quiere ser hombre que se porta como león. La palabra *como* implica tanto la distancia entre los términos, *hombre y león*, como la voluntad de abolirlos. La palabra *como* es el juego erótico(...) El erotismo no es un simple imitación de la sexualidad: es su metáfora". El hombre pues, no desea regresar a su estado natural, no desea ser león salvaje, sino

león humano. Y lo humano no es naturaleza llana, sino natura modificada irremediablemente. Antoine de Saint-Exupéry lo dice bellamente cuando en El Principito, éste tiene que abandonar al zorro que ha domesticado a petición suya. El zorro le dice: "¡Ah, lloraré (por tu partida)!", a lo que el Principito responde: "Es tu culpa, yo no te deseaba ningún mal pero tú has querido que te domestique"[54].

Al definirlo como metáfora Paz nos dice que el erotismo es imaginación/representación. O sea, el erotismo es tomar un elemento de la comunicación y transformarlo en *metacomunicación*. ¿A quién va dirigida esta comunicación? Al yo erótico del otro. Si el otro no atrapa la señal no se completa el juego, dice Paz, pero ¿eso anula el erotismo del emisor? ¿El erotismo puede existir sin el otro? Paz afirma que no. Yo tengo mis dudas, si bien en principio acepto lo dicho por Paz. Mi duda surge porque es verdad que el juego erótico va dirigido a un otro, pero siempre se inicia en el emisor. Y ¿podemos afirmar que el sólo emitirlo no es erotismo? El erotismo, finalmente, se complementa en el otro, pero ¿en verdad no existe cuando el yo se contempla y se siente erótico? ¿No es erotismo el que una mujer o un hombre al ponerse determinado atuendo se sienten atractivos, eróticos, sin por ello pensar en que deban parecérselo al

[54] Saint-Exupéry, Antoine de. El Principito, México, Porrúa, 1994, p. 71-73

otro? Y el hombre o mujer que se contempla ¿realmente está pensando en un otro? Habría que ahondar sobre esto en algún otro texto.

3.2. Eros y Psique: amor entre dioses y mortales

Eros es un dios. No cualquier dios sino el hijo de Afrodita, la bella y Ares, divinidad de la guerra. Eros es hermoso y a un tiempo odiado y deseado. Todos, dioses y mortales, desean amar pero tienen que pagar las consecuencias de su amor y Eros les cumple el deseo y las penas de ello. Psique es mortal pero no plebeya, pues es la tercera hija de un rey. Es princesa y hermosa al grado de turbar a los dioses, Eros entre ellos, y encelar a las diosas, incluso a la bella Afrodita. El encuentro entre Eros y Psique, como las de todo amor épico, resulta inevitable, provocando que entre ambos arda la llama amorosa con furor, amenazándolos en su despliegue con abrasarlos. Son muchas las vicisitudes del amor entre Eros y Psique que incluyen: el misterio de sus encuentros, la ira de Afrodita, el riesgo de Eros de perecer y el desafío de la muerte que realiza Psique, pero, al final, triunfa el amor y hasta se consuma en matrimonio. A grandes trazos así es el contenido de la historia, según Apuleyo, y que Paz usa de referente en este capítulo de La llama doble. Por lo tanto, Octavio Paz ha dejado atrás la sexualidad y el erotismo y comienza hablar sobre el amor; el tercer nivel y

sublime de la tríada que se planteó abordar. Ya dijo en el capítulo *Los reinos de Pan* que la sexualidad es animal con intenciones de reproducción: la sexualidad, así, se da *entre macho y hembra*. En el mismo capítulo ha dicho del erotismo: "es ante todo y sobre todo *sed de otredad*".[55] Es decir, el erotismo se da *entre el tú y yo* complementario en que gravita toda conquista de la otredad. Del amor dirá: "El territorio del amor es un espacio imantado por el encuentro de *dos personas*"[56]. Es decir, el amor se logra entre dos seres individuales que ya no están en el nivel del animal: hembra y macho, ni el del erotismo: tú y yo, sino en el amoroso: José y María, Romeo y Julieta, Eros y Psique.

Esta pareja, Eros y Psique, es más rica en elementos que las otras que mencioné, quizá por ello la elige Octavio Paz. Veamos su riqueza.

Eros no es sólo el enamorado de Psique, como Romeo de Julieta, sino el mismísimo dios del amor, divinidad que en su enamoramiento se transforma en la viva encarnación de los placeres y sinsabores que él provoca en los hombres y dioses. Un áspid que no sólo se muerde la cola sino que ha terminado por engullirse completamente el mismo. Para decirlo muy mexicano: "Un machetazo a caballo de espadas".

---

[55] "Los reinos de Pan" en La llama doble. OC, v. X, México, Círculo de lectores/Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 220. Las cursivas son suyas

[56] Op. cit. p. 229. Las cursivas son mías.

Lo que destaca en este punto es la relación jerárquica en que Paz ha terminado por colocar a los componentes del amor: sexo-animal, erotismo-alma y amor-espíritu. Y digo *componentes* puesto que Paz así los considera: partes de un todo amoroso que sólo es posible de completar en su tríada por los hombres y no por las bestias.

Lo primero que señala sobre el amor, occidental en este caso, son sus elementos constituyentes: la transgresión, el castigo y la redención. En la historia de Eros y Psique, la transgresión se da en aquél cuando desobedece a su madre producto del deseo amoroso que le despierta Psique. Esta transgresión reta a la estructura vertical de toda sociedad; es decir, al ejercicio del poder en forma vertical. Asimismo, desplaza al poder de uno a otro: del subordinante al subordinado, del amo al esclavo, de la madre al hijo. El hijo, al final, resultará el poderoso; todo gracias al amor. Recordemos que la estructura social del poder siempre ha sido amenazada en la literatura por el amor: Romeo y Julieta desafían al poder vertical que se haya afincado por el odio. Esta transgresión la siente el subordinante, Afrodita en el caso de Apuleyo, y los Capuleto y los Montesco en el caso de Shakespeare, la siente el subordinante, repito, como una traición. De ahí la necesidad de un castigo y, después de sufrirse éste, de una redención. Para Eros y Psique el castigo es la posibilidad de morir: Eros, recordemos, cae

gravemente enfermo cuando la cera ardiendo que se desprende de la vela de Psique le llaga en el hombro. Psique, por su parte, desciende al mundo de los muertos y con ello tienta a la parca. Regresará triunfante trayendo consigo "el tesoro de la divina hermosura" abriendo con ello la posibilidad de la redención. Finalmente, tanto Eros como Psique, salvan la vida y se casan. Se consuma su redención. No todos tienen la misma suerte. Para Romeo y Julieta su redención es el sacrificio y sólo pueden aspirar a ser públicamente redimidos por sus familias ante lo irrevocable de su muerte.

La original transgresión del orden social por el amor sólo se restablece cuando éste ha triunfado. Pero ¿cuál es su triunfo? Cambiar de mano el poder. Poder, un elemento presente tanto en los encuentros de sexualidad, como de erotismo, como de amor. Poder que también obedece al nivel jerárquico. Así, el poder sexual pertenece al nivel de la carnalidad, al del cuerpo como poder y de éste, sin duda, los genitales se presentan como el lugar más poderoso. Por su parte, el poder erótico pertenece al nivel del alma y, por lo tanto, es deseo y placer. El erotismo vendría a constituirse en deseo que se enciende y se ejerce por la recompensa del placer. Por último, el poder espiritual, que pertenece a nivel del amor, sería: unión y trascendencia. El amor es aquello que busca, en la unión, la trascendencia.

Reproduzco una frase de Paz que resume lo reflexionado sobre los niveles y la relación de los individuos entre ellos: "El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a un alma"[57]. Yo agregaría: atracción que busca como fin último la unión espiritual y, en ésta, la trascendencia.

[57] Idem

4.0. El amor

4.1. El amor cortés

El amor presenta un fondo y una forma. El fondo es el deseo: deseo de amar, mientras que la forma es el modo: modo de amar. Esta ecuación Octavio Paz la sintetiza diciendo que "debe distinguirse entre el sentimiento amoroso y la idea del amor adoptada por una sociedad y una época"[58]. Sentimiento como fondo; idea como forma. Lo primero es inherente a todos los humanos de la historia, la segunda lo es a una determinada época y grupo social. La poesía es una transcripción de esa forma de amar, pero, en ocasiones, continúa diciendo Paz: "la reflexión sobre el amor se convierte en una ideología; entonces estamos frente a un modo de vida, un arte de vivir y morir. Ante una ética, una estética y una etiqueta: una *cortesía*, para emplear el término medieval"[59].

Los sentimientos se tienen por naturaleza mientras que las ideas se adquieren; es decir, se aprenden. El amor cortés -y el hippie y el rural y el urbano- son algo aprendido; un aprendizaje que iguala al pupilo con el maestro, al individuo con el conjunto. Recordemos que todo aprendizaje tiene un código y un rito; o sea, un *saber* y un *hacer*. Un saber y hacer que redunda en un reconocimiento del individuo por el conjunto: una aceptación, integración y permanencia de la

parte en el todo. Éste es el terreno del amor que más nos angustia y preocupa como individuos y como sociedad: ¿en qué forma, a través de qué medios lo aprendo y, una vez logrado esto, cómo lo ejerzo y practico?

Para reflexionar sobre el saber y hacer el amor, Paz elige una forma de larga y grande presencia en la literatura y la poesía: el amor cortés; la cortesía. Lo define en forma bella: "Es (la cortesía) el privilegio de lo que podría llamarse una aristocracia del corazón. No una aristocracia fundada en la sangre y los privilegios de la herencia sino en ciertas cualidades del espíritu"[60]. "Una aristocracia del corazón", sin duda una acertada descripción. No el amor desgarbado del plebeyo de espíritu, sino el amor de los espíritus refinados. La fineza en el amar, el *savoir-faire du aimer*.

Y ¿cuál es el amor cortés? ¿Cuáles sus normas y perímetros? En el *Sainete primero de palacio* de la obra Los empeños de una casa [61] Sor Juana nos lo dice con hermosura y conocimiento de causa pues ella fue una poeta cortesana. Recordemos que en el sainete, el Alcalde de Terrero hace salir a la luz a los entes de palacio: el Amor, el Respeto, el Obsequio, la Fineza y la Esperanza (ya en esta enumeración

---

[58] Idem
[59] Op. cit. p. 230
[60] Idem
[61] Cruz, Sor Juana Inés de la. "Sainete primero de palacio" en Los empeños de una casa, OC, México, Porrúa, 1985, p. 653 y ss.

de los entes se vislumbran los elementos que regían la cortesía). Pues bien, el Alcalde le entregará un premio al mejor de los entes y cada uno dirá sus prendas para merecerlo: El Amor, al justificar su presencia en palacio, dice: "Porque en Palacio quien no es amante es grosero"; es decir, quien no cumple con las normas del amor cortés es grosero, áspero, no refinado. Por su parte, Fineza describe sus atributos y con ello completa la idea de Amor sobre la cortesía:

> **Fineza:** "La Fineza soy;
> ved si con razón pretendo. (el premio)
>
> **Alcalde:** ¿Y en qué, el merecer fundáis?
>
> **Fineza;** ¿En qué? En lo fino, lo atento,
> en lo humilde, en lo obsequioso,
> en el cuidado, el desvelo,
> y en amar por sólo amar.

El amor cortés es, así, aquel que atendiendo a los atributos de Amor y Fineza, logra ser aceptado en la corte; selecto círculo de allegados al Señor del Palacio. El amor cortés es una elevación del espíritu que pretende alejarse de la animalidad. El camino que encuentra y cultiva es el erotismo. Refinamiento del ser que superando la carne apunta al alma. Encuentro entre el tú y yo que los distingue de la masa incolora y anodina de la plebe.

En las siguientes páginas del capítulo, Paz revela una situación que a su juicio nos aproxima y, no obstante ello,

nos diferencia a los hombres de ambos hemisferios: el amor cortés -dice- se cultiva en Oriente al igual que en Occidente, pero presenta diferencias esenciales:

> La (diferencia) 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. En Platón el pensamiento sobre el amor es inseparable de su filosofía; y en esta última abundan la críticas a los mitos y las prácticas religiosas (por ejemplo, a la plegarias y al sacrificio como medios para obtener favores de los dioses) El caso más elocuente es el del amor cortés, que fue visto por la Iglesia no solo con inquietud sino con reprobación. Nada de esto se encuentra en la tradición oriental.[62]

Esta distinción que Paz hace sobre la cortesía haría pensar en una distinción esencial entre Oriente y Occidente: el influjo de la religión en cada uno de ellos. Por supuesto que existe el influjo, pero si aceptamos la proposición de Paz, la religión y mejor dicho, las religiones y sus salvaguardas, son el elemento definitivo, de mayor peso, para entender las distinciones entre uno y otro hemisferios. Aquí Paz nuevamente acierta. La distinción primordial entre uno y otro hemisferio estaría que en las cortes orientales la religión y, específicamente, el sacerdocio, nunca perdió su influjo, en contraste con las occidentales donde no existió una sumisión absoluta de aquellas al clero. Encabalgando esto con lo dicho líneas adelante por Paz respecto a que algunas

---

[62] Op. cit. p. 232.

de las obras orientales fueron criticadas por sus obscenidades y no por sus ideas, se concluiría que el amor cortés en Oriente se pensó como una desviación hacia prácticas sexuales y eróticas que, más que desafiar a la sociedad en su estructura ideológica, la desafiaban en su estructura estética. Allí el amor cortés no era una amenaza ideológica sino estética. La razón de esta diferencia Paz la sitúa en la concepción que de la libertad se desarrolla en cada hemisferio y con ella la concepción de un alma individual. Oriente no imagina al alma como un ente individual y esto, sin duda, es de gran importancia en Occidente. Sólo en la individualización del alma podrían existir conceptos como el libre albedrío y la gracia divina. También, sólo en el ejercicio de la libertad, el cortesano puede *ser* y *hacer* sin miedos al infierno.

El surgimiento de la libertad como derecho en el ejercicio del amor es algo que se ha impuestó en nuestros días. No es tan absoluta su aceptación puesto que aún en los occidentales el destino y el designio divino juegan un papel importante en la concepción de sus vidas. En México, por supuesto, esta concepción aún tiene fuerza, misma que se sintetiza en refranes de origen hispano y por ende con esa óptica de la religión, como: "matrimonio y mortaja del cielo baja", y en el hecho de que se considere *cuestión de suerte* la buena elección de la pareja. Esta concepción va

debilitándose y ya hay quien piensa que no fue mala fortuna sino mala elección el amor que vive. No es baladí la diferencia pues mala fortuna es destino, mientras que mala elección es libertad.

Paz cierra este capítulo con el análisis de un fragmento, la conversación de Sócrates con Diotime o Diotima, del diálogo conocido como *El banquete o del amor* de los Diálogos[63] de Platón.

Veamos primero lo que en el Banquete se dice para de ahí compararlo con lo que Paz asevera.

En el banquete alusivo del título, Sócrates, reflexionando sobre el amor, sustenta su reflexión con una conversación que tiene con una sabia mujer llamada Diotima. Ésta explica a Sócrates que el Amor es un demonio. Es demonio porque éstos son los intermediarios entre los dioses y los hombres (resulta curioso que sean los demonios quienes realizan esta actividad en Grecia y que en el catolicismo y otras religiones les toca cumplir a los ángeles). Ante la duda de Sócrates sobre la condición de demonio del Amor, Diotima concluye que si el Amor no es dios y tampoco es hombre, tan sólo le queda la condición intermedia entre ambos: la de demonio. Diotima continúa diciendo que el Amor es hijo de Poros, la Pobreza y Penia, la Abundancia y, por lo

[63] Platón. Diálogos, México, Espasa-Calpe, 1990, (Austral, 44), p. 121-131.

tanto, posee ambas cualidades: es pobreza y abundancia sin ser ninguna de las dos en absoluto. Esta dicotomía se extiende a otros atributos y así, Amor, también es y, mejor dicho, *no es* ni mortal ni inmortal, ni pobre ni rico. Es fugaz y posee en síntesis los atributos que Paz coloca en la poesía.

Para entender por qué se ama, Diotima dice a Sócrates: "el Amor ama lo que es bello... y el que ama lo bello ¿qué es lo que ama? El poseerlo", responde Sócrates[64].

Si atendemos a este diálogo concluiremos que el Amor, el amar, es el deseo de poseer lo bello, lo bueno, lo inmortal para en su posesión ser dichosos. El diálogo tiene más que esto, pero este simplísimo esquema es suficiente para abordar lo que Paz dirá.

¿Coincide Paz con Diotima y Sócrates en que el Amor es: deseo de posesión para en ella ser dichosos?

Paz duda sobre la naturaleza de lo dicho por Sócrates y Diotima cuando pregunta: ¿Diotima habló realmente del amor?[65] No, afirma, pero aclara: no del amor como lo conocemos desde Provenza. Ahonda diciendo: "Este amor (el de Provenza), aunque existía en forma difusa como sentimiento, no fue conocido por la Grecia antigua ni como idea ni como mito"[66]. Es decir, el amor cortés no existió en Grecia. Momentos antes

---

[64] Op. cit. p. 124.
[65] Op. cit. 237.
[66] Idem

en su texto Paz afirmaba: de lo que hablaron Diotima y Sócrates es del erotismo. Esta afirmación tiene al menos dos interpretaciones. La primera: Diotima y Sócrates no hablaron del amor porque el amor, como Paz lo entiende, no existía en la Grecia de esa época. Y la segunda: si el amor no existió entre lo griegos, es un sentimiento que evoluciona y por lo tanto dentro de un tiempo podría declinar el modo como hoy lo conocemos y aceptamos. En ambas interpretaciones existen elementos para discutir. En la primera, si el amor no fue conocido por los griegos podría pensarse que no alcanzaron la espiritualidad como se logró desde Provenza hasta nuestros días. Es decir, los griegos se quedaron en el nivel del alma, del erotismo, sin llegar al nivel del espíritu. La segunda interpretación tiene elementos aún más inquietantes, en uno de ellos se trasluce que si alcanzar el amor, o sea el llegar a la espiritualidad, es producto de una evolución, siempre existirá el riesgo de una involución y, debido a ella, retroceder al nivel erótico y de ahí al sexual; en otro de sus elementos se mira a la evolución como posibilidad, posibilidad de alcanzar un plano superior al espíritu que sería... ¿cuál? ¿Existe un plano superior al espíritu o, como en Sísifo, el final del camino es la caída y vuelta a comenzar? Ambas posibilidades nos remiten a las reflexiones que sobre la trascendencia realizan las religiones: la una, como evolución hacía una mayor y mejor espiritualidad que nos

habla de un Cielo, un Nirvana, donde la fusión con el espíritu perfecto que es Dios se realizará por siempre jamás; en la otra, la caída obliga a un reinicio carnal del alma que debe mejorar en sus reencarnaciones hasta obtener la unión permanente con el espíritu divino.

Lo cierto es que siento temeraria y endeble la afirmación de Paz negando la posibilidad de que los griegos conocieran el amor y, más aún, porque sólo lo basa en el diálogo entre Sócrates y Diotima. Por supuesto, que los griegos no conocieron el amor cortés; no tendrían que conocerlo en esa particular forma, hecho que, por lo demás, no afirma que hayan desconocido el amor, pues el mismo Paz acepta, líneas atrás, la existencia en otras civilizaciones de varias ideologías sobre el amor[67]. Aún más, afirma que "la idea o filosofía del amor es histórica y brota sólo allí donde concurren ciertas circunstancias sociales, intelectuales y morales"[68]. Es decir, el concepto amor es testimonio de una particular forma social, intelectual y moral de vivir una época. Esta afirmación del propio Paz pone en tela de juicio aquello que concluye, basado en el diálogo de Diotima y Sócrates, sobre que los griegos conocieron el erotismo y no así el amor. Paz se da cuenta de inmediato sobre lo dramático de esta afirmación y necesita matizarla,

---

[67] Op. cit. p. 232
[68] Op. cit. p. 237.

por ello, coloca la siguiente línea: "Repito: hablo del amor tal como lo conocemos desde Provenza"[69].

En lo que sí coincide Paz con Sócrates y Diotima es que el amor es deseo de posesión y, mejor dicho, de unión. Unión que se logra cuando en los tres planos: sexual, erótico y amoroso, *tú* me posees y *yo* te poseo, y de ahí se alcanza la dicha en el complemento, en la aprehensión fugaz de la otredad. Lo resume al hablar del mito del andrógino: "(éste mito) no sólo es profundo sino que despierta en nosotros resonancias también profundas: somos seres incompletos y el deseo amoroso es perpetua sed de compleción. Sin el *otro* o la *otra* no seré yo mismo"[70].

4. 2. *Poemario* de amor

El temario de la poesía privilegia al amor, no sé si porque lo aceptamos como algo común entre los humanos; lo cierto es que los poetas regresan una y otra vez a él. Octavio Paz no es la excepción y lo trata tanto en sus poemas como en este ensayo. En los dos primeros capítulos de la Llama doble, Paz habla sobre la sexualidad y el erotismo como componentes del amor humano. Es decir, que su interés final del libro es hablar sobre el amor. No sobre cualquier clase de amor, sino sobre aquel que se describe en la poesía. Cuando de amar se trata, OP cree y confía en el amor poético.

---

[69] Idem.

De ahí que sus deducciones sobre la forma de amar sean tomadas de los poemas. Paz cree que el mundo existe por la poesía y, por lo tanto, lo que en ésta se relata explica la conducta humana amorosa. Esta forma de mirar provoca que al crear el marco conceptual donde ha de moverse, Paz recurra y convoque a poetas y poemas para analizar al amor. ¿Existiría otra forma de analizar al amor que no fuera a través de la poesía?

La afirmación fundamental de OP en esta parte del libro es que en Occidente se creó una nueva forma de amor. Este nuevo amor debe su existencia a tres hechos fundamentales; primero, la existencia de las ciudades; segundo, el cambio de la condición de la mujer que pasa de ser "objeto erótico" a "sujeto erótico" y, tercero, que la poesía registra y difunde este nuevo amor.

4.3. Amópolis

El título del tercer capítulo, *Prehistoria del amor*, nos revela que Octavio Paz piensa que el amor, como todo lo humano, tiene una historia y, más aún, en Occidente, también posee una "prehistoria". Dice OP: "Para encontrar prefiguraciones y premoniciones de lo que sería el amor entre nosotros hay que ir a Alejandría y a Roma. *El amor nace en la*

---

[70] Op. cit. p. 234.

gran ciudad"[71]. OP destaca en este fragmento que al desarrollarse la *polis* en *cosmópolis* el amor nace; el amor como lo conocemos hoy día. ¿Tiene razón?

Para Paz en este momento la humanidad ha dejado de ser únicamente rural y la ciudad cobra importancia política, económica y social. A partir de este instante, los valores y hábitos humanos cambiarán descubriendo recovecos del alma y el cuerpo que habían permanecido soterrados en las épocas pasadas. Paz afirma que: "El amor nace en la gran ciudad", pero yo creo que más bien se despliega y atreve a mostrarse en todas sus posibilidades. Los citadinos modifican su "ser natural" en la urbe y esta modificación les permite "descubrir" la variedad posible del amor en esa "naturaleza" diferente que es la ciudad.

Si el amor nace con la ciudad ¿acaso no existió en los momentos netamente rurales de la humanidad? La respuesta no resulta tan sencilla como podría imaginarse a primera vista, puesto que el amor, como actualmente lo conocemos, contiene elementos que es difícil imaginar que existieran en otras épocas. Uno de estos elementos es la libertad de elección que pone presente y porvenir en manos de los hombres mismos y no ya del Destino o de Dios. En los tiempos en que la libertad no era un elemento de peso, no es posible que existiera algo tan libre como el amor de nuestra época.

---

[71] Op. cit. p 240. Las cursivas son mías.

Lo que Paz señala en este momento del libro es que en la ciudad nace el *tipo* de amor que aún hoy practicamos. Aquel que al paso del tiempo dará pie al amor cortés. Un amor sexual y erótico impregnado del *ser humano* que en la ciudades se ha desarrollado. La propuesta de Paz no es equivocada, puesto que se finca en la realidad social de la multiplicación y creciente influjo de las ciudades en el mundo. Hoy, aunque volviéramos nuestros ojos (como está sucediendo) hacia la "naturaleza", no regresaríamos a estadios *pre-citadinos* en los que hombres y mujeres renunciaran a los niveles alcanzados de respeto y libertad amorosa. ¿Acaso alguien podía imaginar o, peor, pretender que la mujer regresara a su condición pasiva de objeto erótico? Entiendo que en el decurso histórico los humanos somos capaces de rectificar nuestra conducta, pero no de recobrar algo que se haya perdido con la equivocación. En este caso, no logro imaginar a la humanidad futura, como una Eva y un Adán amorosos, regresando al paraíso pre-citadino que perdieron al tener conciencia de su condición amatoria humana y mortal. ¿Quién podría no desear el placer intencional cuando ya lo ha experimentado?

Para Paz resulta fundamental, en el cambio amoroso, el desarrollo de la ciudad, pues propiciará una recomposición conceptual y social de los humanos. Su consecuencia más

importante sería el cambio de condición de la mujer, que Paz explica como un giro desde ser objeto a ser sujeto amoroso: "El <<objeto erótico>> comenzó a transformarse en sujeto", dice[72]. Pero ¿era suficiente con este cambio para que el amor se transformara en forma tan radical? Paz encuentra otro elemento, quizá más poderoso, para que la transformación se completara: la poesía, ya que a través de ésta -de su creación y divulgación en alguna medida-, el amor citadino multiplicó sus adeptos. Al respecto dirá: "La relación entre amor y poesía no es menos sino más íntima"[73], que la existente entre ésta y el erotismo. Pero, no obstante esta aseveración, la poesía que Paz refiere y analiza en el capítulo *Prehistoria del amor* es en su mayor parte: erótico-amorosa, más que amor-amorosa. ¿Qué sucede entonces?

Primero analizaré la propuesta del "cambio" de la condición de las mujeres para de ahí aproximarme al fenómeno poético erótico-amoroso que Paz desarrolla.

4.4. Objeto/Sujeto

Resulta claro lo que Paz entiende como "cambio" de la mujer de "objeto erótico" en "sujeto erótico"[74]. En el primer

---

[72] Op. cit. p. 243.
[73] Op. cit. p. 239.
[74] Hablo de la "mujer objeto/sujeto" pues Paz la toma como referente, pero sin duda que esta conciencia del erotismo, de *nuestro* erotismo, podría aplicarse a los varones, en quienes su entender lo erótico se ha modifi-

concepto la mujer no es totalmente dueña de su erotismo, sino tan sólo su *portadora*. En el segundo, no sólo es la portadora sino también, y en forma destacada, la *ejecutora* del erotismo. En el uno no existe la voluntad erótica de la mujer, mientras que en el otro ésta es la condición primordial. Son dos momentos del erotismo que llamaré: *inconsciente* y *consciente*. En el inconsciente la mujer ejercería su erotismo sin reparar en él. Un notable ejemplo literario de este tipo de erotismo lo encontramos en *Remedios la bella* de Cien años de soledad, donde esta mujer, sin ella percatarse, embelesa a los hombres de Macondo al grado de provocar más de una muerte. Tan inconsciente está de su erotismo y belleza, que se pasea desnuda por la casa en presencia de familiares o visitantes, permitiendo también que aquellos que, acto seguido, han de morir la vean mientras se baña.

En el segundo tipo, el erotismo *consciente*, la mujer conoce sus efectos y lo utiliza deliberadamente; tanto en su goce como en el de los demás; es decir, la mujer se *erotiza* y *erotiza* a su amante. Este tipo de erotismo constituye la mayor parte de los poemas referidos por Paz.

Debo aclarar que me resulta difícil imaginar a la mujer siendo, en algún momento, un ser absoluta y totalmente ignorante de la fuerza y poder que le confieren lo que en

---

cado desde el extremo de los desbordamientos de fuerza hasta matices menos espectaculares y acaso más

algún momento se llamó "sus encantos", es decir, su posibilidad de "encantar" a los demás con su cuerpo y actitud erótica. Creo que Paz así lo siente también ya que, desde el momento que necesita calificar al "objeto femenino" como "erótico", está aceptando la existencia de un grado consciente de "voluntad encantadora" en la mujer. Que el erotismo se despliega completamente en el momento en que la mujer se transforma en "sujeto", ni duda cabe, pero imaginar que es hasta este momento del cambio hacia la naturaleza citadina cuando surge la condición erótica en la mujer, repito, me resulta difícil de aceptar.

El cambio femenino que OP señala se basa en la premisa de que la mujer era, cuando "objeto", inconsciente de su erotismo y al transformarse en "sujeto" ocurre la concientización de su capacidad erótica que, desde ese instante, se sujeta a su voluntad; es decir, en ese momento de evolución citadina la mujer *descubre* su erotismo y, a partir de él, se inicia una nueva forma *bidireccional*, de *doble vía* (del hombre hacia la mujer y, sobre todo, de la mujer hacia el hombre), de entender y ejercer el lenguaje erótico. Este nuevo entendimiento y ejercicio erótico es lo que constituye la diferencia entre el antes y el después del "cambio" de naturaleza rural a citadina.

---

efectivos como el tener una figura estilizada y elegante.

La "naturaleza citadina" induce cambios conductuales que modifican las jerarquías de una sociedad. La proximidad física y de trato de los hombres y mujeres de una ciudad, sus actividades y horarios de labor y sus ocios, todo ello influye en el cambio de las conductas. No es de extrañar que la condición femenina haya evolucionado de "objeto" a "sujeto erótico"; por supuesto, que este cambio no fue total y elegantemente aceptado por todos, pero existió y con ello la posibilidad de otro tipo de amor; tanto en la sociedad como en la poesía. ¡Qué gran oportunidad poética de cantar a una mujer diferente y con ella a un hombre y un amor distintos!

Como bien lo señala OP, los poemas de Safo son un portentoso ejemplo de esta nueva poesía que destaca algunas de las consecuencias del "cambio". La más notable es, sin duda, la conciencia asumida por esta poeta del "cambio"; conciencia que le permite cantar las cuitas de una clase de amor distinto: el lesbio, dentro de una sociedad donde campeaba lo heterosexual y el homosexualismo, conocido y aceptado, era masculino en su mayoría. Los poemas de Safo deben haber levantado un enorme revuelo entre la población en general, al mismo tiempo que una esperanza y un sensación de libertad espiritual para todos aquellos que, conscientes del cambio, desplegaban su amor sin cortapisas.

Este ejemplo (Safo) elegido por Paz, nos permite preguntarnos sobre cuáles fueron los resultados del "cambio"

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

femenino de objeto a sujeto erótico. Sin duda, el más relevante, la condición misma de la mujer: deja de ser pasiva para ser activa, y esta actividad se constituye en el *súmmum* del desafió amoroso, erótico y social que arroja. Ha dejado de esperar a que el varón le revele su erotismo y comenzará, de motu propio, a esgrimirlo. Ha conquistado la voluntad y, con ella, la posibilidad dejar de ser solo objeto. Ahora podrá ser *el sujeto activo* y no únicamente el pasivo[75]. Cuando la mujer se asume como "sujeto erótico" toma el control de su deseo y puede provocar, a voluntad, el deseo masculino. En este momento la posibilidad de seducción consciente ha dejado de ser un arma exclusivamente masculina. Esto acarreará inmensas consecuencias sociales, ya que a partir de ese instante la mujer puede *dirigir, apuntar, desplegar* su erotismo en el sentido que quiera. La mujer "objeto", transformada en mujer "sujeto", dejará solamente de *reproducir el erotismo* para comenzar a *producirlo*. A partir de ese día, las jerarquías y los niveles sociales han quedado en desventaja frente a la fuerza de un guiño de Eros.

4.5. *PoemEros*

Cantar el amor desde la nueva condición social, la citadina, provoca a los poetas de la época. En el momento

---

[75] En los encuentros eróticos existe un momento en que uno de los sujetos "activa" la utilización de ese lenguaje. En ese instante, acaso fugaz, el sujeto iniciador (hombre o mujer) toma el control del encuentro. Antes de que la mujer tomara conciencia de ser sujeto erótico, este instante le estaba vedado.

cuando surge un mundo y unos hombres diferentes, el amor deja de ser un sentimiento floral y campesino transformándose en uno marmóreo y amurallado (asfáltico y hacinado, podríamos decir en la actualidad). Ha dejado los espacios abiertos y los espíritus de los montes para solazarse entre los laberínticos cuartos de tabique llenos de humores estancados donde las compañías y las soledades producen nuevos hábitos y manías, nuevas formas de amar, nuevos seres a quien amar; un nuevo erotismo y un nuevo amor que incitan una nueva poesía.

Esta poesía cantará dos tipos y, mejor dicho, dos direcciones del sendero "erotismo-amor". Uno, el sentido y la intención que va del erotismo *hacia* el amor(aquel que parte de lo erótico y que podría culminar en el amor) y, otro, el que va del amor *hacia* el erotismo; del erotismo que es consecuencia del amor.

En el primer sendero poético, del erotismo hacia el amor, la voluntad que predomina es la erótica y el "sujeto" (la mujer en este caso), lo utiliza en algunas ocasiones como medio para llegar al amor y, en otras, únicamente como fin. Esta poesía, este amor poético, resulta una novedad, pues su marcada condición erótica revela que las relaciones humanas no pretenden básicamente el amor (ni tampoco sólo la sexualidad), sino que por momentos le basta con el erotismo. Por otro lado, en el caso de llegar al amor a través de este sendero, se interpretaría como "consecuencia" del "nivel

erótico" cumpliéndose con ello la proposición de "llama"[76] que OP atribuye a los tres niveles del amor y en la cual el erotismo (la "llama roja") "sostiene" o "precede" al amor, pero obligaría a que el amor se conquistara siempre a través del erotismo.

El segundo caso, del amor hacia el erotismo, sería la poesía del "amor a primera vista". Lo que primero sienten los "amantes" es eso: amor por su amante. Romeo "ama" primero a Julieta y de ese amor procede su "deseo erótico" por ella. Aquí el sujeto es "amoroso"; primero es *sujeto amoroso* y consecuentemente *sujeto erótico*. En este caso, sólo se llegaría al erotismo a través del amor. El amor sería, así, la condición primera del erotismo y con ello la "llama" se invertiría.

En el capítulo *Prehistoria del amor*, OP habla sobre la poesía de los dos tipos, la que va del erotismo hacia el amor y la que parte del amor hacia el erotismo; si bien, son mayores sus referencias al primer tipo.

A la luz de lo dicho por Paz en este capítulo, podría pensarse que, una vez asumida por la mujer su condición de "sujeto erótico", se relegó al amor-amoroso a ocupar el sitio de consecuencia del erotismo. En el caso de la poesía, sería

---

[76] "Según el *Diccionario de autoridades* la llama es <<la parte más sutil del fuego, que se eleva y levanta a lo alto de la 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". Op. cit., p 212.

algo así como una *pérdida de inocencia poética amorosa* que se recuperará hasta Shakespeare y Lope de Vega[77].

Lo que del erotismo cantan los poetas en ese tiempo donde campeó la poesía orientada en el sentido erótico-amoroso, y hoy conocemos, es, dice Paz, por un lado, los elementos que lo forman: el deseo, el goce, la decepción, la dicha efímera; y, por el otro, una situación de confesión poética que sólo incluye el punto de vista, los sufrimientos y dichas del poeta-relator y nunca los de su amante. Escuchamos al *yo* y jamás al *otro* o la *otra*.

En la poesía de la época *prehistórica amorosa* se destacan las sensaciones, lo tangible del erotismo-amor, la dualidad sentimental de Eros (que Platón ya nos advierte en *El Banquete)*: riqueza y pobreza, seguridad y zozobra, plenitud y vacuidad; y también, *la poesía del yo*, el sentimiento en primera persona, la abierta confesión del egocentrismo que demanda la existencia del mundo a partir de la individualidad y que culminará en la entronización del pronombre que caracteriza a la poesía de ese momento: yo.

Paz sitúa el surgimiento de esta forma poética con el poema *La hechicera* de Teócrito:

---

[77] "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... En todos ellos vemos -y sobre todo oímos- al amante en sus diversos estados -el deseo, el goce, la decepción, los celos, la dicha efímera- pero nunca al *otro* o a la *otra* ni a sus sentimiento y emociones. Tampoco hay diálogos de amor -en el sentido de Shakespeare y de Lope de Vega- en el teatro griego". Op. cit., p. 240.

> Fue escrito en el primer cuarto del siglo III a.C. y hoy, más de dos mil años después(...) conserva intacta su carga pasional. El poema es un largo monólogo de Simetha, amante abandonada de Delphis(...) Cada uno de los sortilegios (que Simetha ejecuta) está marcado por un punzante estribillo: *pájaro mágico, devuélveme a mi amante, tráelo a mi casa*(...) Mientras Simetha recita sus sortilegios, se le escapan confesiones y quejas: está poseída por el deseo y el fuego que enciende para quemar a su amante es el fuego en que ella misma se quema. Rencor y amor, todo junto(...) Es la primera vez que en la literatura aparece -descrito con tal violencia y energía- uno de los grandes misterios humanos: la mezcla inextricable de odio y amor, despecho y deseo.[78]

Destacan en este pasaje los elementos: carga pasional, el *yo* de Simetha del estribillo y la dualidad sentimental del amor. ¿Son elementos del sendero erotismo-amor o del contrario?

Al asumirse como "sujeto erótico" la mujer adquiere la fuerza y el domino del *yo*. Puede decir entonces: Soy la encarnación del erotismo que me posibilita a un nuevo tipo de amor. La conversión de objeto a sujeto eleva al yo-erótico sobre el yo-amoroso, pues el primero *desea tener*, mientras que el segundo *desea dar*. Sin embargo, en este poema existe el tercer elemento de la "llama", la sexualidad, por lo que es necesario preguntarse si *La hechicera* es un poema que habla sobre el erotismo, sobre la sexualidad o sobre el amor. OP no lo aclara y, por el contrario, termina colocando un velo más que confunde las siluetas sexualidad-erotismo-amor, al decir: "El furor amoroso de Simetha parece inspirado por

---

[78] Ibid, p. 240-241.

Pan, el dios sexual de pezuñas de macho cabrío, cuya carrera hace temblar al bosque y cuyo hálito sacude los follajes y provoca el delirio de las hembras. Sexualidad pura"[79].

El conflicto puede dilucidarse al preguntar: ¿cuál es la *intención* y no sólo el *contenido* del poema *La hechicera*? ¿A cuál de los niveles apunta la poesía de este tipo, al erótico, al sexual o al amoroso? Solamente puede hacerlo al erótico, pues éste es un lenguaje que sucede *en* y *con* la imaginación, mientras que el lenguaje sexual sucede *en* y *con* lo corporal, y ¿quién podría "sexualizar" con un relato? En cambio ¿quien no logra "erotizar" con alguno? La condición *erótica* de un poema siempre apunta a la imaginación obligando con ello a una interpretación igualmente *erótica* de él. Esta interpretación sería el resultado de una traducción de las imágenes eróticas del poema. La poesía no puede ser sexual, siempre es erótica. La poesía no puede cumplir con la función sexual y sí con la función erótica de despertar el deseo, mío y tuyo, a través de un lenguaje que no es común.

En el caso de este poema *La hechicera*, tampoco se cumple con la condición *amorosa*, que pertenece al nivel del espíritu. No es posible *enamorarse* de la protagonista, a lo más podría tenérsele compasión. Sin embargo, quedaría por analizar si es posible *amar*, *enamorarse*, tanto de un poema como de sus protagonistas. Dejaré este análisis para el

---

[79] Idem.

siguiente capítulo cuando aborde lo que Paz habla francamente del amor.

Señalé en las últimas líneas del penúltimo párrafo: *función erótica de despertar el deseo*, y al releerla dudo si el poema erótico sólo busca *despertar* el deseo. No, también busca mantenerlo, ahondarlo y, en su caso, descubrir sus matices y variadas formas. No existe un único sendero erótico y por lo tanto no puede haber una sola intención erótica. La dualidad sentimental deseo/placer no se conquista a través de un solo camino. Por ello, la poesía canta más de una forma de deseo y de placer. OP destaca algunas de estas variedades. Variedad poética que no sólo se finca en el erotismo, sino que también se refiere al amor. "Las fronteras entre el erotismo y amor son movedizas", dice Paz; y dice bien.

4.6. Los límites difusos

¿Por qué es impreciso el límite entre el erotismo y el amor? ¿A que *fronteras* se refiere Paz, a las humanas o a las poéticas? Quizá a ambas sin embargo, en este capítulo del libro habla de poesía, y estas fronteras, estos límites entre el amor y el erotismo poético no parecen quedar claros. Me atrevería a decir que estas fronteras no son más que una interpretación de los componentes de los poemas que dejan en el lector, según su paladar, un regusto erótico o uno

amoroso. En ocasiones lo que queda es una suerte de encabalgamiento erótico-amoroso/amoroso-erótico que despierta la sensación de encantamiento, en donde los sentidos trasponen sus límites llevándonos a sentir, oír, ver, oler y paladear la totalidad sensorial de una experiencia; el "no se qué que queda balbuciendo" del que nos habla San Juan de la Cruz.

Los textos referidos por OP en este capítulo de La llama doble destacan algún elemento erótico o amoroso y también un sentido del sendero de doble vía entre el erotismo y el amor.

Inicia Paz refiriendo el erotismo amoroso lesbio, de mujer a mujer, en Safo; después, con Teócrito, el *furor amoroso* de Simetha. Con Catulo, dice Paz: "tres elementos del amor moderno: (1) la elección, la libertad de los amantes; (2) el desafío, el amor es una transgresión; finalmente, (3) los celos"[80]. De Horacio y Ovidio dirá: "(sus obras) son variaciones, con frecuencia perfectas, de los temas tradicionales del erotismo, casi siempre impregnadas de epicureísmo"[81]. Sobre Virgilio: "la descripción de los amores de Eneas y Dido es grandiosa como un espectáculo de ópera o como una tempestad vista de lejos: la admiramos pero no nos toca"[82].

---

[80] Op. cit. p. 244.
[81] Ibid, p. 246.
[82] Idem.

Las referencias mencionan además, a Calímaco, Propercio, Longo, Shakespeare, Cervantes, Proust, Baudeliere y López Velarde. Destaca entre las menciones Quevedo y su soneto *Amor constante más allá de la muerte*, del que Paz realiza un disfrutable análisis.

El recorrido muestra dos cosas, la primera, que los límites entre erotismo y amor son a tal grado imprecisos que, según el intérprete, un poema puede considerarse tanto erótico-amoroso como amoroso-erótico, y, la segunda, que, efectivamente, a la luz de los textos referidos, la poesía muestra una nueva condición de la mujer.

4.7 Del erotismo al amor

El capítulo *Prehistoria del amor* se centra en el erotismo, en el cambio de la condición de la mujer de "objeto erótico" a "sujeto erótico", cuya evolución OP deduce de la poesía de la época, pero en él Paz también habla sobre el amor; tercer nivel de la llama. Lo hace al analizar el soneto de Quevedo *Amor constante más allá de la muerte*. En este análisis OP explora algunos de los elementos que desarrollará en los capítulos subsecuentes donde hablará francamente sobre el amor. Por ello, es preciso detenerse en este análisis del soneto.

Octavio Paz sitúa a este soneto de Quevedo como una ruptura doble de las tradiciones platónica y cristiana sobre

el momento en que el alma y el cuerpo se separan en el instante de su muerte. Transcribo a Paz para comprender mejor la intención y sentido del análisis del soneto:

> En el Renacimiento y el periodo barroco la visita del fantasma (en la poesía) se asocia al neoplatonismo. Hay varios ejemplos de esa tradición poética. El más impresionante es el soneto de Quevedo: *Amor constante más allá de la muerte*. Un astro negro y blanco, ardiente y helado. Conforme a la doctrina platónica, en la hora de la muerte el alma inmortal abandona al cuerpo y asciende a las esferas superiores o regresa a la tierra para purgar sus faltas. El cuerpo se corrompe y vuelve a ser materia amorfa; las almas de los enamorados se buscan y se unen. En esto el cristianismo coincide con el platonismo... Sin embargo, hay una diferencia substancial: a la inversa de la doctrina platónica, el cristianismo salva al cuerpo que, después del Juicio Final, resucita y vive la eternidad de la Gloria o la del Averno. Quevedo rompe con esta doble tradición y dice algo que no es ni platónico ni cristiano.[83]

Para terminar de ubicar el terreno del análisis resulta indispensable transcribir el soneto de Quevedo:

Amor constante más allá de la muerte

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

mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria, en donde ardía;
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un Dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas gloriosamente ardido:

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, más tendrá sentido;
polvo serán, más polvo enamorado.

[83] Op. cit. p. 248.

Las páginas que Paz dedica a este análisis son intensas y resulta riesgoso intentar sintetizarlas; sin embargo, es necesario.

Dice OP que el soneto destaca los elementos de la muerte, la carne, el alma y el triunfo del amor en el más allá de la vida. No abundaré en los primeros tres elementos y me centraré en el cuarto: el triunfo del amor en el más allá de la vida.

Recordemos que los atributos que Platón y, más bien, Diotima le confiere a Eros son duales: pobreza y abundancia, mortalidad e inmortalidad, etcétera; es decir, el amor es ambos en algún momento y no le es posible al amante permanecer infinitamente en alguna de ellas; no puede el amante ser "eternamente feliz o infeliz". Lo que si puede es "estar eternamente enamorado", y si el cuerpo es mortal ¿quién o qué puede permanecer "eternamente enamorado"? En la tradición platónica, como señala Paz, el alma es la que puede trasponer el tiempo y, por ende, al amor mortal del que ahora hablamos. Sin embargo, aquel amor que ha nacido en la ciudad por el cambio de condición de las mujeres no se limita al alma sino que demanda al cuerpo y éste, al morir, se pierde[84]. Por lo tanto, no podrá consumarse de la misma forma que en la tierra.

---

[84] El lenguaje erótico se realiza con el cuerpo. El emisor realiza movimientos que el receptor descodifica en su imaginación, pero estos movimientos no son imaginarios sino reales, de ahí que para estructurar el erotismo sea preciso contar con un cuerpo.

Por su parte, el amor cristiano sí recobrará, después del Juicio Final, al cuerpo, pero ¿es el amor celestial erótico-amoroso para así permitir a los amantes el permanecer "eternamente enamorados" en el cielo; o sea, amándose en cuerpo y alma? Al parecer no, puesto que cuando Jesucristo es cuestionado sobre la tradición hebrea en la cual, en caso de viudez, los hermanos del difunto deben casarse con la viuda, (acción que provocaría una confusión en el cielo sobre quién es el legítimo esposo de ella), contesta: "Ustedes están equivocados, porque no conocen las escrituras ni el poder de Dios. Cuando los muertos resuciten, los hombres y la mujeres no se casarán, pues serán como los ángeles que están en el cielo"[85]; es decir, el amor en el cielo no se realiza y consuma en la misma forma que en el mundo mortal.

Entonces ¿qué tipo de amor es el que perdura más allá de la tierra, tanto para los platónicos como para los cristianos? Y en relación a éstos ¿cuál es el tipo de amor que propone Quevedo para que OP pueda afirmar que el soneto en cuestión se constituye en una ruptura?

Para los platónicos, el amor del alma es el que trasciende lo terreno. El amor después de la muerte sólo podría ser, entonces, la *re-unión* de las dos almas que se conocieron en el mundo o la de las dos partes del andrógino,

[85] Mt. 6. 29-30.

lo *uno* y lo *otro*, que han permanecido separados por mandato de los dioses[86].

Para el caso de los cristianos, en el cielo el cuerpo resucita y se *re-une* de nueva cuenta con su alma, pero ésta no es ya individual, sino que forma parte del gran todo anímico que es Dios. De hecho, el alma, aún en la individualidad del hombre terrenal, no es "totalmente individual", sino que forma parte de Dios.

Por su parte, lo que Quevedo propone, según nos señala Paz, es la transposición terrenal del amor sin importar que el cuerpo o el alma recobren su apariencia original. De hecho, no la necesitan, pues en realidad *el amor es lo que trasciende al amor*. Lo que Quevedo plantea es un nuevo tipo de amor que no se sujeta a las dimensiones de lo corporal y lo anímico, sino a una dimensión más allá. Un *más allá* del *más allá*. Un *más allá* donde el polvo que fue cuerpo ya no sería sólo eso, producto final y elemental de la materia corporal, sino que ahora sería, por sí mismo, materia amorosa: *polvo enamorado*. Por su parte, el alma ya no sólo sería una fracción de la divinidad sino también conservaría la individualidad que le permitiera amar a su alma gemela.

El soneto, nos señala Paz, comienza en el momento final de la vida del poeta/amante y más bien, en una suposición de ese momento; una *convocación del día de su muerte*, dice OP.

---

[86] Para abundar sobre el mito de los andróginos véase el capítulo "Eros y Psique" de La llama doble.

Ese simulacro perverso (que todos los amantes realizan en algún momento), de imaginar tanto lo que hará y sentirá su amante cuando él haya muerto como lo que hará y sentirá él mismo. Al imaginar la escena de nuestra muerte estamos impulsados, por un lado, por los celos que nos llevan a vivir anticipadamente lo que mi amante hará sin mi y, por el otro, la esperanza de que el amante no me olvide dejándome con ello en la terrible soledad de la eternidad; es decir, estamos deseando que el amor triunfe sobre la muerte y el olvido que ésta conlleva. Esta esperanza del triunfo amoroso se evidencia en el tratamiento que Quevedo da al verbo *poder*: "Cerrar *podrá* mis ojos la postrera sombra"..., sí, *podrá* quitarme la vida, más no por ello ha de vencer a mi amor.

Por otro lado, existe la posibilidad de que el amor no sobreviva a la muerte corporal y esta posibilidad se trastoca en rebeldía en el segundo cuarteto. Rebeldía que es un reclamo a Dios por la incomprensión e inconformidad humana ante la muerte. Sobre todo, cuando se está enamorado. Aquí el cuarteto se sustenta en la impotencia ante la muerte, la angustiosa certeza de que no podemos agregar ni un sólo momento a nuestra existencia. La rebeldía alcanza límites de reto y acaso de blasfemia, cuando asegura que el poeta/amante, *en* y *con* su amor, perderá el respeto a la ley severa que concede la vida y ordena la muerte. En este cuarteto lo maravilloso está en el amor que reta, por el amor

mismo, al supremo creador, a aquel que concedió la vida y con ella la posibilidad de amar. Es el amante arrostrando todos los obstáculos por la amada, por el amor que ella representa.

OP lo señala así:

> El alma, encendida por la pasión y vuelta llama nadadora, cruza el río del olvido(...) La llama lucha con el agua y la vence; a su vez, el agua es un obstáculo que, al mismo tiempo, le permite a la llama flotar sobre su moviente superficie. El alma, llama enamorada, viola la <<ley severa>> que separa al mundo de los muertos del de los vivos.[87]

En el primer terceto el reto se ahonda, pues el amante niega al Dios que ordena la muerte y se acoge bajo el manto de la divinidad del amor, para que ésta le otorgue la gracia de continuar amando cuando el cuerpo y el alma se hayan transformado. El dilema que se plantea en este terceto es portentoso y destaca la fuerza que es capaz de desatar el amor. Una fortaleza que nos conduce al enfrentamiento con fuerzas superiores a las nuestras. El valor destaca en estos versos; este sentimiento que nos mueve hacia el desafío e, incluso, a la temeridad, tan sólo por conservar lo amado. En este momento del soneto (y del amor), la luminosidad del sentimiento amoroso es lo que brilla y deslumbra. Puedo imaginar a Dios cegado momentáneamente por la luz que irradia el amante por su amada y sintiéndose, Dios mismo, a un tiempo complacido y rabioso de que el amor que sembró en el amante florezca con tal intensidad que impulse el desafío de un

simple mortal a su grandeza y eterna divinidad de creador. Dios también sufre las dualidades sentimentales del amor.

Por último, el magnífico terceto final completa la *ruptura* de la que habla Paz. Oigámoslo:

> En la primera línea (del terceto final) el alma del amante abandona su cuerpo, <<no su cuidado>>. Afirmación de la inmortalidad del alma pero que continúa presa de los lazos del mundo. El alma sigue prendida, por el deseo, a otro cuerpo, el de la mujer amada(...) (En la segunda línea) Los residuos inanimados del cuerpo no perderán ni la sensibilidad ni la conciencia: sentirán y se darán cuenta de su sentimiento(...) Los restos del muerto, sin dejar de ser despojos materiales, conservan los atributos del alma y de la vida; el sentir y el sentido(...) (En la última línea) El cuerpo dejará de ser una forma humana; será materia inánime y, no obstante, seguirá amando. La distinción entre alma y cuerpo se desvanece. Derrota del alma: todo vuelve a ser polvo. Derrota del cuerpo: ese polvo está animado y siente.[88]

En estos tres versos, como señala Paz, Quevedo le concede al amor la victoria sobre lo mortal y lo divino.

---

[87] Op. cit. p. 249.
[88] Op. cit. p. 251.

5.0. Pax dixit

5.1. Los amores de Paz

Una vez establecido que el amor es lo que se halla en el trasfondo de la reflexión global del libro La llama doble, resulta imperioso abrasarse en su llama azul.

El amor poético que Paz, básicamente, analiza es el *amor cortés*. Le encuentra distinciones, visos de decadencia y, en la última postguerra, una suerte de fortalecimiento de lo erótico sobre lo amoroso. Este análisis le ocupa los últimos tres capítulos del libro, titulados: *La dama y la santa*, *Un sistema solar* y *La plaza y la alcoba*.

Lo que se encuentra en juego en estas formas de amar son elementos humanos, como la voluntad o la moral, que se hallan plasmados en la poesía. En estos elementos OP se apoya para ensayar sobre el amor.

5.2. La cortesía

La cultura cortesana ya no es bárbara. La intención de la corte es alejarse de lo villano. Han pasado los tiempos de la luchas entre los señores y se establecen los incipientes reinos. Un noble -el más apreciado, el más valiente, el más cruel o el más cuerdo-, se convierte en el moderador o apaciguador de las desavenencias entre los señores y los conmina a que, juntos, establezcan un gobierno de concordia y tolerancia.

Ya no es el momento de la guerra armada y las batallas se van haciendo sutiles y veladas: *corteses*. El amor, por ende, también adquiere características de *cortesía*. No ha duda de que esta forma de convivencia fue exitosa (cuando menos para sus ejecutantes los cortesanos), y de gran atractivo para los poetas. No podía ser de otra manera pues, por un lado, a la gente siempre le ha interesado la conducta de los poderosos, y, por el otro, una buena cantidad de poetas eran protegidos por éste o aquel cortesano.

Una de las distinciones fundamentales entre la villa y la corte fue el comportamiento amoroso, dentro del cual el erotismo juega un papel principal. Enamorarse y amarse en la corte se constituía en un juego de habilidades eróticas-amorosas, cargadas de deseo y prometedoras de placer infinito y, sobre todo, refinado. Paz lo explica así:

> El término *amor cortés* refleja la distinción medieval entre *corte* y *villa*. No el amor villano -copulación y procreación- sino un sentimiento elevado, propio de las cortes señoriales. Los poetas no lo llamaron amor cortés: usaron otra expresión: *fin'amors*, es decir, amor purificado, refinado. Un amor que no tenía por fin ni el mero placer carnal ni la reproducción. Una ascética y una estética.[89]

La reflexión que OP realiza sobre los orígenes del amor cortés es puntual y atractiva por lo que no vale la pena barbechar en lo arado. El interés radicaría en conocer los elementos que Paz señala como constitutivos del amor cortés

---

[89] Op. cit. p. 256-257.

poético para, una vez establecidos, analizar su permanencia y evolución, sobre todo, en su propia obra.

¿Ha cambiado o no, la forma del amor poético desde Provenza a nuestros días? ¿Qué dice Paz?

> Ante tal variedad (de obras poéticas sobre el amor), puede concluirse que la historia de las literaturas europeas y americanas es la historia de la metamorfosis del amor.
> Apenas enunciada, siento la necesidad de rectificar y matizar mi conclusión: ninguno de estos cambios ha alterado, en su esencia, el arquetipo creado en el siglo XII. Hay ciertas notas o rasgos distintivos del amor cortés -no más de cinco, como se verá más adelante- que están presentes en todas las historias de amor de nuestra literatura y que, además, han sido la base de las distintas ideas e imágenes que hemos tenido sobre este sentimiento desde la Edad Media. Algunas ideas y convenciones han desaparecido, como la de ser casada la dama y pertenecer a la nobleza o la de ser de sexo distinto los enamorados. El resto permanece, ese conjunto de condiciones y cualidades antitéticas que distinguen al amor de las otras pasiones: atracción/elección, libertad/sumisión, fidelidad/traición, alma/cuerpo. Así, lo verdaderamente asombroso es la continuidad de nuestra idea del amor, no sus cambios y variaciones.[90]

Para Paz, el amor poético actual es más semejanza que diferencia con el amor cortés; es continuidad. Pero, ¿*continuidad* es sinónimo de *semejanza*? No necesariamente, sin embargo, lo aceptaré así por el momento a fin de continuar con el análisis.

---

[90] Op. cit. p. 274-275.

"El amor social de hoy es continuidad del amor cortés de antaño". La primera diferencia que encuentro en esta afirmación es que este tipo de amor ha traspuesto el ámbito cerrado de la corte para alcanzarnos a todos. Se ha *popularizado*. Ha dejado la corte y, por ello, me pregunto si debemos continuar llamándolo: cortés. En estricto sentido, no, pero en realidad el vocablo "cortés" también ha dejado el ámbito palaciego para implantarse en todo sitio. Lo que del adjetivo "cortés" trascendió y pervive es la intención de cortesía -en contraste con la villanía- y que hoy designa formas refinadas de actuar. En este último sentido no hay duda que podemos, y debemos, continuar llamando "cortés" al amor en nuestros tiempos. En este primer punto, la continuidad es efectiva.

¿Cuáles de las demás *condiciones* y *cualidades* que menciona Paz: atracción/elección, libertad/sumisión, fidelidad/traición, alma/cuerpo, también continúan en el amor poético actual, específicamente en el del propio OP?

Para analizar esto, elijo el poema: *Maithuna*,[91] y la breve obra de teatro: *La hija de Rappaccini*.[92]

---

[91] Paz, Octavio, "Maithuna" en Travesías tres lecturas. Eros, Documentos, guía de las lecturas, Valencia, Círculo de lectores-Galaxia Gutemberg, 1996, p.110 y ss.

5.3. Maithuna

"Se ama a una persona, no a una abstracción"[93], dice Paz cuando distingue entre un amor como el que se le profesa a la Patria y uno como el que surge entre Romeo y Julieta. Éste, el amor entre las personas, vendría a ser: *El Amor*. Existen, no hay duda, otras clases de amor, como el que le profesamos a los hermanos y padres y que se aproxima más a la piedad, y el amor entre los amigos que Paz la considera más como una virtud afectiva, pero El Amor, así con mayúsculas, se daría exclusivamente entre dos personas.

Esta primera condición obliga a que exista igualdad entre los amantes. ¿Igualdad de qué o en qué? Igualdad de *humanidad*; es decir, equilibrio entre seres que se saben humanos plenos. El amor demanda amor y sólo se satisface y conforma con igual entrega; jamás con menos.

Esto no parece cumplirse en el poema de Paz (y sí se cumplirá en la obra de teatro) pues sólo conocemos el punto de vista, *El Amor* que profesa el amante-poeta, pero jamás conocemos el de la amada. Inferimos (acaso sólo lo deseamos), que es igual, pero en verdad lo ignoramos. En este poema, el poeta, sin duda, ejerce su amor; no así la amante. No obstante, aceptaré que la amante, si tuviera voz en el poema, también lo ejercería y pasaré al análisis de los versos.

---

[92] Paz, Octavio. La hija de Rappaccini, OC, v. XI, México, Círculo de lectores/Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 239 y ss.
[93] Op. cit. p. 277.

Lo sentido por los sentidos

Maithuna es un poema que transita básicamente en el nivel erótico de la "llama", no obstante, es posible apreciar los otros dos niveles. Por su parte, la sexualidad "estalla" mientras que el amor es "escritura que escribe" el amor. Transcibo el poema para mejor entender el sentido:

Maithuna

Mis ojos te descubren
desnuda
y te cubren
con una lluvia cálida

*

Una jaula de sonidos
abierta
en plena mañana
más blanca
que tus nalgas
en plena noche
tu risa
o más bien tu follaje
tu camisa de luna
al saltar
Luz cernida
la espiral cantante
devana la blancura
Aspa
X
plantada en un abra

*

Mi día
en tu noche
revienta
Tu grito
salta en pedazos
La noche
esparce
tu cuerpo

Resaca
tus cuerpos
se anudan
Otra vez tu cuerpo

*

Hora vertical
la sequía
mueve sus ruedas espejeantes
Jardín de navajas
festín de falacias
Por sus reverberaciones
entras
ilesa
en el río de mis manos

*

Más rápida que la fiebre
nadas en lo obscuro
tu sombra es más clara
entre las caricias
tu cuerpo es más negro
Saltas
a la orilla de lo improbable
toboganes
de cómo cuándo porque sí
Tu risa incendia tu ropa
tu risa
moja mi frente mis ojos mis razones
Tu cuerpo incendia tu sombra
Te meces en el trapecio del miedo
los terrores de tu infancia
me miran
desde tus ojos de precipicio
abiertos
en el acto del amor
sobre el precipicio
Tu cuerpo es más claro
tu sombra más negra
Tu ríes sobre tus cenizas

*

Lengua borgoña de sol flagelado
lengua que lame tu país tus dunas insomnes
cabellera
lengua de látigos
lenguajes

sobre tu espalda desatados
entrelazados
sobre tus senos
escritura que te escribe
con letras aguijones
te niega
con signos tizones
vestidura que te desviste
escritura que te viste de adivinanzas
escritura en la que me entierro
Cabellera
gran noche súbita sobre tu cuerpo
jarra de vino caliente
derramado
sobre las tablas de la ley
nudo de aullidos y nube de silencios
racimos de culebras
racimos de uvas
pisoteadas
por las heladas plantas de la luna
lluvia de manos de hojas de dedos de viento
sobre tu cuerpo
sobre mi cuerpo sobre tu cuerpo
Cabellera
follaje del árbol de huesos
el árbol de raíces aéreas que beben noche en el sol
El árbol carnal El árbol mortal

*

Anoche
en tu cama
éramos tres:
tú yo la luna

*

Abro
los labios de tu noche
húmedas oquedades
ecos
desnacimientos:
blancor
súbito de agua
desencadenada

*

Dormir dormir en ti
o mejor despertar
abrir los ojos
en tu centro
negro blanco negro
blanco
Ser sol insomne
que tu memoria quema
(y
la memoria de mí en tu memoria)

*

Y nueva nubemente sube
savia
(salvia te llamo
llama)
El tallo
estalla
(Llueve
nieve ardiente)
Mi lengua está
allá
(En la nieve se quema
tu rosa)
Está
ya
(sello tu sexo)
el alba
salva

El poema va precedido de una breve introducción en la que OP explica el significado de la palabra *Maithuna* como aquella que describe, tanto a las imágenes de las parejas eróticas que se encuentran en los muros de algunos templos hindúes y budistas como a la unión sexual y al camino de la iluminación en el budismo y el hinduismo tántricos. Es decir, primero, una imagen que es a un tiempo posición y posesión, unidad terrenal al fin, y, segundo, un sendero hacia la unión espiritual pretendida por todas la religiones.

Ya en el poema, lo que primero salta a la vista es que el amor (como se demanda desde Provenza a nuestros días, según OP), se da entre iguales de condición y de intención y se consuma en los tres niveles de la llama: sexual, erótico y amoroso. La dificultad para referirse al primer nivel, el sexual, OP lo salva con elegancia en las imágenes de "tallo que estalla" y de "nieve ardiente que llueve".

El erotismo es la columna central del poema y requiere poca puntualización; sin embargo, hay que señalar que el amor es, en realidad, el trasfondo real del poema. Un amor que se percibe pleno y entregado, fogoso y trascendente.

Las imágenes amorosas del poema son portentosas por momentos, como las que incorporan a la luna, femenina y feraz, en contraste con el sol procreador y luminoso.

En el poema se encuentran presentes varias de las obsesiones de Paz como la dualidad, la otra orilla y, por supuesto, la llama doble.

El poema forma parte del libro Hacia el comienzo[94], que comprende parte de la poesía escrita entre 1964 y 1968. Es la época en que Paz es embajador de México en la India; también es el tiempo cuando se enamora y casa con María José. En el libro Vislumbres de la India[95] detalla este tiempo y sus páginas trazuman plenitud de espíritu y amor, tanto por lo

---

[94] Paz, Octavio. Hacia el comienzo, en OC, v. XI, México, Círculo de lectores/Fondo de Cultura Económica, 1997.

que lo rodea como por las personas que están a su lado. Es un momento feliz antes del octubre mexicano de 68. Por supuesto, que esta felicidad no justifica al poema, pero nos ayuda a mejor empaparnos de su emoción.

El poema tiene varios elementos vanguardistas como la presencia y distribución de los "espacios blancos" que Mallarmé propone y continúan los poetas de las vanguardias, la aproximación de las imágenes distantes que buscan estallar la "chispa poética" de la que hablaba Bretón, pero, sobre todo, tienen el amor, el erotismo y la sexualidad, tema que OP trata con extensión en La llama doble.

¿Cómo son, en el poema, el amor, el erotismo y la sexualidad? Primero veré la sexualidad, después el erotismo y, por último, el amor.

La sexualidad es abierta, sin velos ni vestidos; Maithuna, que representa a todas las mujeres, está desnuda y sus nalgas son casi tán blancas como la mañana que despunta en los primeros versos. El acto carnal deambula abiertamente por los cuerpos que se anudan, las lenguas borgoñas y las lenguas látigos, los senos entrelazados y el "tallo que estalla", y del que "llueve nieve ardiente". No sabemos si la sexualidad contenida en el poema pretende, de acuerdo con lo dicho por Paz como finalidad de ésta, la reproducción; pero,

---

[95] Paz, Octavio. Vislumbres de la India, en OC, v. X, México, Círculo de lectores/Fondo de Cultura Económica, 1996.

sin duda, podría conseguirla si la "nieve ardiente" es diligente en su tarea biológica.

El erotismo, por su parte, es el tramado elemental del poema y se advierte en muchos versos en los que los sentidos son los protagonistas poéticos principales. Inicia con la mirada que ve la desnudez de Maithuna, no aquella simplemente carnal, sino la desnudez deliberada que busca comunicar el deseo; ingrediente esencial del erotismo. El oído, por su parte, escucha el grito, "Tu grito", proferido desde lo recóndito de una noche que, a su vez, hará saltar en pedazos a la misma noche. El gusto son los labios, el paladar y la "lengua que lame tu país de dunas insomnes". El tacto no se limita a las manos, sino que se extiende a todo el cuerpo, a los cuerpos que se anudan en el afán de ser uno solo, llevándolo con ello a la fusión total que permite que al tocarte me toque yo también. Finalmente, he de señalar con cierta decepción que falta el olfato. Aunque los más entusiastas podrían "oler" algunas partes del poema, la verdad es que está tácitamente ausente.

Por último, veamos al amor. El amor es el todo, principio y razón, del poema. No es un poema de mera carnalidad (con sus tintes de moralidad) como "La casada infiel" de Lorca; en este poema de Paz, el amor está presente en todos los versos. Un amor de iguales; en ello, quizá, es donde más se destaca la afirmación de OP de que la tradición

amorosa iniciada en Provenza persiste hoy, ya que el amor de este poema es entre iguales, a pesar de que no escuchamos a la otra voz, la de la amada, sentimos su presencia de mujer asumida como sujeto amoroso, ya no sólo como objeto erótico. Una igualdad que no se limita a la terrenalidad sino que involucra al cosmos mediante una maravillosa invitación a la luna para compartir el lecho y el amor de dos mortales: "Anoche/ en tu cama/ éramos tres:/ tu yo la luna".

5.4. La hija de Rappaccini

La pieza de teatro *La hija de Rappacini*, si bien no es un poema, me permitirá completar el análisis sobre si se cumplen o no los elementos del amor cortés poético en la actualidad, como asegura Paz.

La pieza cuenta el enamoramiento entre Beatriz, hija de Rappacini y Juan, un estudiante napolitano de jurisprudencia. Rappaccini es un médico famoso y temido en Padua por sus experimentos con plantas medicinales. Cientos de consejas corren alrededor de Rappaccini y su hija, circunstancia que los reviste de un halo de misterio atractivo a cualquier joven citadino como Juan. El acaso, siempre presente en el amor, lleva a Juan a vivir en una vieja casa que colinda con los jardines de los Rappaccini. Desde su balcón puede mirar el aromático jardín y, por supuesto, a Beatriz.

Beatriz es una joven hermosa y tímida que tiene poco contacto con el mundo. Guarda un terrible secreto, es, al mismo tiempo, muerte y vida, pues su padre la ha transformado en un ser al que bastaría sólo rozar para morir envenenado. Beatriz vive resignada a esta condición, hasta que aparece Juan.

El amor se les revela en el encuentro que tienen cuando Juan, intrépido, salta desde el balcón al jardín. El momento en que Eros hiere a los jóvenes con el amor se constituye en la parte culminante de la pieza. En el diálogo entre ambos descubrimos las facetas de ese enamoramiento súbito que los abrasa.

Debido a que forma parte del jardín, Beatriz le pide a Juan que se quede, confesándose, así, enamorada. Juan responde:

> JUAN. Rodearte como el río ciñe a una isla, respirarte, beber la luz que bebe tu boca. Me miras y tus ojos tejen para mi una fresca armadura de reflejos. Recorrer interminablemente tu cuerpo, dormir en tus pechos, amanecer en tu garganta, ascender el canal de tu espalda, perderme en tu nuca, descender hasta tu vientre... Perderme en ti, para encontrarme a mí mismo, en la otra orilla, esperándome. Nacer en ti, morir en ti.
>
> BEATRIZ. Girar incansablemente a tu alrededor, planeta yo y tú sol
>
> JUAN. Frente a frente como dos árboles
>
> BEATRIZ. Crecer, echar hojas, flores, madurar
>
> JUAN. Enlazar nuestras raíces

BEATRIZ. Entrelazar nuestras ramas
JUAN. Un solo árbol

BEATRIZ. El sol se posa en nuestra copa y canta

JUAN. Su canto es un abanico que se despliega lentamente

BEATRIZ. Estamos hechos de sol

JUAN. Caminamos y el mundo se abre a nuestro paso

BEATRIZ. (Despertando) No, eso no. El mundo empieza en ti y acaba en ti. Y este jardín es todo nuestro horizonte.

La escena provoca una ensoñación entre los amantes que los impulsa a alcanzar el amor a través del erotismo, únicamente a bordo de la barca de la imaginación que preña las palabras del diálogo, pues en ningún momento se tocan. Todo es imaginación, evocaciones y transposiciones de la dimensión de lo real a lo fantástico. La realidad de un río (como también en el fragmento del poema que vimos), se transforma en sendero erótico que deambula por el cuerpo y que, al rodear la cintura (el talle dirá en el poema), la transforma en una isla, con toda la carga emocional de remanso y refugio, paraíso y lugar acotado en el que sólo cabe el amor entre dos.

La luminosidad que emana del momento es, por un lado, líquida y puede, y debe, beberse; mientras que por el otro, cuando proviene de sus ojos los reflejos tienen la fuerza del acero y tejen una armadura fresca. Se transpone la metáfora en la siguiente oración y las partes corporales amorosas se llaman por su nombre: "dormir en tus pechos, amanecer en tu

garganta, ascender el canal de tu espalda, perderme en tu nuca, descender hasta el vientre". En estos momentos el erotismo se encuentra más próximo -si esto es posible- a la sexualidad que al amor. Este es el momento "sexual" del diálogo. Si Beatriz no fuera una planta del jardín venenoso, en este instante de su encuentro habría rodeado a Juan con su cuerpo. Sabe que no puede hacerlo, mas lo desea y por ello el abrazo se cumple en la ensoñación a que los conduce el diálogo.

Varios de los elementos que el propio Paz analiza y destaca en el soneto de Quevedo *Amor más allá de la muerte*, se encuentran presentes en este diálogo entre Beatriz y Juan.

Primero: Eros y Thanatos, el amante que siempre tiene la muerte en la boca y que está dispuesto a arrostrarla por la dicha infinita de un instante amoroso. Esta dualidad del amor, de que nos habla Diotima, está presente en la pieza teatral, en la voz de Juan cuando asegura que no existe felicidad igual a la de "nacer en ti, morir en ti". Este nacer y morir se sostiene en lo dicho en la frase anterior: "Perderme en ti, para encontrarme a mi mismo, en la otra orilla, esperándome". El juego de conceptos de esta frase: perderse, encontrarse, esperar y la otra orilla, es reiterativo en la obra de Paz; tanto en la poética como en la ensayística.[96]

---

[96] Ver además de *Maithuna, Piedra de sol.*

Los cuatro elementos primordiales de la frase antes mencionada se relacionan tanto con el amor como con la poesía. Los tres primeros se constituyen en una especie de tríptico de ambos puesto que en los dos campos: la espera, la pérdida y el encuentro, son momentos por lo que atraviesan las revelaciones, la poética y la amorosa, y a su vez se constituyen en el puente que nos permite conquistar la otra orilla. Recordemos que en el soneto de Quevedo, la otra orilla es conquistada por la llama que desafía la voluntad divina impulsado por el amor a la amada. En el caso de Paz, la pérdida es un encuentro que se consumará en la otra orilla donde se espera él mismo como su complemento; como su alma gemela.

Octavio Paz echa mano en este diálogo de un elemento que no es usado por Quevedo en su soneto: la realidad. Por supuesto, que son dos campos creativos distintos (poesía y teatro) y Quevedo no tenía porqué haberlo hecho. Pero ello no soslaya el destacar lo hecho por Paz. En el momento culminante de la ensoñación, Juan menciona a la realidad, al "mundo", y esta palabra, con toda su carga, despierta a Beatriz y la regresa al momento verdadero que están viviendo. Juan redobla sus bríos amorosos, pero el encanto se ha roto; la realidad se ha instalado para no irse más.

El diálogo nos muestra el sendero poético amoroso que comienza en el amor y de ahí desciende por los niveles de la

llama hacia el erotismo. Sin embargo, a la sexualidad nunca llegará pues para ello se requeriría del cuerpo y Beatriz no es dueña de su corporalidad. Rappaccini, su padre, se la ha robado. En este sentido, Beatriz no es una mujer completamente dueña de si. Este es el elemento trágico de la pieza, que en alguna forma contradice a lo que Paz afirma sobre el cambio de la mujer de objeto erótico hacia sujeto erótico, condición *sine qua non* del amor como hoy lo conocemos. Resulta imprescindible detenerse un instante en este elemento.

Beatriz, trágica condena de objeto/sujeto amoroso

La condición principal del erotismo, nos dice Paz, es el cambio de la mujer de objeto erótico a sujeto erótico. Este cambio condicionó la evolución del erotismo y del amor en la poesía. Es la constante de ella, según vemos a lo largo de La llama doble. Sin embargo, en su pieza teatral, Paz condena a Beatriz a la condición de objeto. La diferencia radica en que Beatriz no es ni objeto ni sujeto erótico, sino *objeto amoroso*. Rappaccini, como padre, no desea ver a su hija ni como objeto ni como sujeto erótico, y ante sus delirios, transforma a Beatriz en objeto amoroso. Beatriz, a los ojos de su padre, sólo es objeto nunca sujeto. Si en algún momento hubiera cruzado por la mente de Rappaccini la condición de su hija de sujeto no la habría condenado a la soledad infinita

que supone su claustro corporal. Beatriz jamás podrá abrir, compartir, trascender su cuerpo en el cuerpo de ningún otro. Su padre la ama, no hay duda, pero como objeto nunca como sujeto.

Juan, por su parte, ve a Beatriz como sujeto, pero está condenado, por las artes de Rappaccini, a jamás trasponer el plano de la imaginación en su relación con ella. Nunca podrá ser, ni podrá hacer de ella un objeto erótico o uno sexual. Está condenado a vivir en un nivel de lo amoroso, incompleto y truncado.

Si hemos de tomar esta pieza teatral como ejemplo de la continuidad del amor poético en Occidente, de Provenza a nuestros días, concluiríamos que no hay tal. Y desde luego que están presentes algunos de sus elementos, pero, el primordial, el cambio de la mujer de objeto a sujeto, es condenado por el poeta a no existir en la acción de Rappaccini.

El mensajero andrógino

La presencia del mensajero en la pieza teatral demanda fijar la atención en él pues en este personaje se encuentran algunos de los elementos que Paz maneja en La llama doble.

Paz describe, al mensajero, en el prólogo de la pieza como: "personaje hermafrodita vestido como las figuras del

tarot pero sin copiar a ninguna en particular". El propio mensajero se describe así:

> En realidad no tengo nombre, ni sexo, ni edad, ni tierra. Hombre o mujer; niño o viejo; ayer o mañana; norte o sur; los dos géneros, los tres tiempos, las cuatro edades y los cuatro puntos cardinales convergen en mi y en mi se disuelven. Mi alma es transparente: si os asomáis a ella, no hundiréis en una claridad fría y vertiginosa; y en su fondo no encontraréis nada que sea mío. Nada excepto la imagen de vuestro deseo, que hasta entonces ignorabais. Soy el lugar del encuentro, en mí desembocan todos los caminos. ¡Espacio, puro espacio, nulo y vacío! Estoy aquí, pero también estoy allá; todo es aquí, todo es allá. Estoy en cualquier punto eléctrico del espacio y en cualquier fragmento imantado del tiempo: ayer es hoy; mañana, hoy; todo lo que fue, todo lo que será, está siendo ahora mismo, aquí en la tierra o allá, en la estrella. El encuentro: dos miradas que se cruzan hasta no ser sino punto incandescente, dos voluntades que se enlazan y forman un nudo de llamas. Uniones y separaciones: almas que se juntan y son una constelación que canta por una fracción de segundo en el centro del tiempo, mundos que se dispersan como los granos de la granada que se desgrana en la hierba.[97]

Acto seguido, el mensajero saca tres cartas del tarot explicando su significado, finalmente saca una cuarta y dice: "Y aquí está la última carta: los Amantes. Son dos figuras, una color de día, otra color de noche. Son dos caminos. El amor es elección: ¿la muerte o la vida?".

Dos elementos que destacan son, desde luego, uno, el mito del andrógino, en este caso, un andrógino que juega un papel de Porvenir, de pitoniso y de alertador de las conciencias; otro, una especie de coro que invita al espectador a permanecer atento a lo que sucederá en una

---

[97] Op. cit. p. 241-242.

escena que, siendo un jardín, bien podría suceder en el mundo propio.

Un tercer elemento y, más que un elemento, una condición, son las correspondencias. Paz es heredero del simbolismo y, como tal, atiende a la teoría de las correspondencias descrita por Swedenborg[98] y que Baudelaire versa en su soneto *Correspondances*[99]. Todo en el mundo se corresponde, es decir, se equilibra y balancea en la unidad: "Comme de longs échos qui de loin se confondent/ dans une ténébreuse et profonde unité"[100].

Esta "tenebrosa y profunda unidad" es la que intentarán Beatriz y Juan y que a su vez es la condición del amor que Diotima nos ha señalado en *El banquete,* pues el amor, al fin Eros, es dualidad que nunca permite que los amantes permanezcan infinitamente en alguno de los elementos que forman la correspondencia.

La pregunta final de esta primera aparición del mensajero se constituye en la cuestión central del amor: es vida o muerte.

En el soneto de Quevedo es una vida que transpone a la muerte y que con su audacia la nulifica. El amor triunfa

---

[98] "En resumen, todas las cosas que existen en la naturaleza, desde lo más pequeño a lo mayor, son correspondencias. La razón de que sean correspondencias estriba en que el mundo natural, con todo lo que contiene, existe y subsiste gracias al mundo espiritual, y ambos mundos gracias a la Divinidad.". Emmanuel Swedemborg. Heaven and Hell. Nueva York, 1911, p. 44. Citado por Ana Balakian en El movimiento simbolista.

[99] Baudelaire. "Correspondances" en Les fleurs du mal, París, Gallimard, 1989, p. 38.

[100] Idem.

sobre la muerte y hace suya la eternidad en el nivel de amor entre iguales.

En la pieza teatral de Paz, el amor no se consuma, es vencido por la muerte, por el temor a ella que en el último instante invade a Juan. Beatriz, al notar la flaqueza de su amado se refugia en ella: "regreso a mí misma. Al fin me recorro y me poseo. A obscuras me palpo, a oscuras penetro en mi ser y bajo hasta mi raíz y toco el lugar de mi nacimiento. En mí empiezo y en mí termino". Ha vencido la muerte. Pero ¿a quién ha vencido, al amor o la vida? A la vida. En realidad el amor triunfa, de Beatriz en este caso, al beber la pócima preparada por Juan para intentar devolverle la libertad a su amada, pero que le causará la muerte a su vida aunque no así a su amor.

El de Beatriz es un amor que reta a la vida y a la muerte que le da el padre al convertirla en una planta de su jardín, dando con ello respuesta a la pregunta inicial del mensajero. La elección de Juan es la vida, la de Rappaccini es la muerte, mientras que la de Beatriz es el amor que vence a la vida y a la muerte. Ella seguirá amando después de muerta mientras que Juan y Rappaccini seguirán, cada uno, viviendo y muriendo por el amor de Beatriz. En el instante postrero, Beatriz retoma su condición de sujeto amoroso y opta por la libertad de continuar amando.

La intervención final del Mensajero nos habla de un continuo movimiento del tiempo dentro de un círculo: "Como en el concentrado movimiento de los soles y los planetas, infatigablemente repiten (las almas) la danza, condenadas a buscarse, condenadas a encontrarse y a perderse y a buscarse sin tregua por los infinitos corredores".

6.0. Epílogo

6.1. El amor en rima

En algún momento de este ensayo me pregunté si alguien puede enamorarse o amar un poema. A la luz de lo que Octavio Paz considera amar, sentir amor, alcanzar el tercer nivel de la llama, me parece que no es posible, pues un poema no es una persona. El poema, la poesía, contiene partes de una persona, pero no es una persona y el sostén primordial del amor es que la relación se dé entre iguales de condición e intención. Cuando esta igualdad no se realiza, el amor entre humanos se niega. Podrá existir sexualidad o erotismo u otra cosa, pero no amor. Visto así, una persona no puede enamorarse o amar un poema.

¿Qué es, entonces, lo que existe entre ambos y que, sin poder nombrarlo adecuadamente, le llamamos amor?

Si no es posible el amor entre ambos ¿qué es ese sentimiento que nos embarga y subyuga? Parafraseando a Sabines diré que *no lo sé de cierto, pero supongo,* que es una melancolía y sus sinónimos: añoranza y nostalgia; morriña, para los isleños y saudade, para los portugueses.

Sin embargo, es una melancolía no siempre triste, sino alegre por momentos, y, sobre todo, un ir y venir entre los extremos, las *correspondencias,* entre uno y otro. Pero al releer lo anterior, caigo en cuenta que estoy definiendo este sentimiento en la misma forma que Diotima define al amor,

como un equilibrio dinámico entre lo eterno y lo perenne. Si bien, como descargo a mi favor, diré que señalo a la poesía como una melancolía, pero... ni así logro quedar satisfecho con mi proposición.

Tengo que admitir que OP en ningún momento dice amar a la poesía o a algún poema, por lo que no puedo referirme a una definición suya. En Paz existe, sí, un recurrente regreso a algunos poemas. *Un coup de dés* de Mallarmé por ejemplo, pero lo hace para explicar los orígenes del movimiento simbolista y sus afluentes y no como si fuera un amante que una y otra vez regresa al balcón de la amada a solazarse en su amor.

Quizá el asunto podría dilucidarse si lo planteo en otra forma: ¿por qué se regresa a un poema?, ¿qué es lo que se busca en ese regreso?, ¿qué se obtiene con ello?

Creo que se regresa a un poema por una sensación de vacío momentáneo, o permanente, en alguna parte y que no podría precisar si es en el alma o en el espíritu. Es una sensación de orfandad pasajera que nos impulsa a buscar el roce cálido de una caricia que no pueden proporcionarnos las manos o el cuerpo del amado o la amada. Sin duda, la sensación de plenitud que se obtiene con la poesía es similar al placer del amor.

Se obtiene, también, una comunicación que se dirige, al mismo tiempo, hacia el interior de cada quién y hacia ese

interior de todos los demás representado por el poema. Se obtiene una música y una imagen, no siempre claras pero siempre reconocibles. Tanto la música como la imagen están en las palabras, pero es sólo hasta su lectura que nos proporcionan su contenido y su continente.

Al leer un poema, también se logra un reconocimiento de sonidos y cuadros que los sabemos mundanos, pero que, si bien nos llegan a través de algunos de los sentidos, involucran a todos ellos y despiertan sensaciones posibles e imposibles. Considerando que lo humano es posible mientras que lo divino es imposible.

Cuando se regresa a un poema lo que se busca y se obtiene es una recreación de esto que he mencionado. Un recuerdo que nos devuelve o impulsa al tiempo en que sucedió o sucederá el momento del reencuentro. Esta condición del poema de ser pasado y porvenir que sucede en el presente es una de sus mayores virtudes y misterios. ¿Por medio de que artes un grupo de palabras nos permiten evocar algo pasado y vislumbrar algo por venir? No lo sé, pero sé que es así y es en ese saber sin precisar donde se encuentra ese aleph que contiene todos los tiempos y las sensaciones de lo humano. Es una suerte de memoria genética humana de la poesía que lo mismo puede recordar momentos que nos han sucedido como situaciones y sensaciones que aún han de sucedernos, como el amor.

Quien de adolescente no se enamoró con Neruda, quien no ha sido un padre y un amante amoroso con Miguel Hernández o gitano con García Lorca o soñador de grandezas con Sor Juana, ha perdido algo de su humanidad. Pero en esa pérdida existe la ganancia de que ha acrecentado su melancolía, de ahí que aún está a tiempo de reencontrarse con lo humano a través de un poema.

Bibliografía:

- Aguilar Mora, Jorge. La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz, México, ERA, 1976, 226 p.

- Apuleyo. El asno de oro, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

- Baudelaire, Charles. "Correspondances" en Les fleurs du mal, París,Gallimard, 1989.

- Béjar Navarro, Raúl. El mexicano. Aspectos culturales y psicosociales, México, UNAM, 1994.

- Biblia. Nuevo Testamento. Mt. 6. 29-30.

- Cruz, Sor Juana Inés de la. "Sainete primero de palacio" en Los empeños de una casa, OC, México, Porrúa, 1985.

- Diccionario del Uso del Español. v. II, Madrid, Gredos, 1967.

- García Lorca, Federico. "La casada infiel" en Poesía, La Habana,Pueblo y Educación, 1983.

- Internet: http://www.pantheon.org/

- Paz, Octavio. El arco y la lira, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

---------- La casa de la presencia, prol., OC, v. I. México, Círculo de lectores/Fondo de Cultura Económica, 1995.

---------- La hija de Rappaccini, en OC, volumen XI, México; Círculo de lectores/Fondo de Cultura Económica, 1997.

---------- Los hijos del limo, Colombia, La oveja negra, 1974.

---------- Hacia el comienzo, en OC, volumen XI, México; Círculo de lectores/Fondo de Cultura Económica, 1997.

---------- Itinerario, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

---------- El laberinto de la soledad, México, Cuadernos Americanos, 1949.

---------- La Llama doble, OC, v. X, México, Círculo de lectores/Fondo de Cultura Económica, 1996.

---------- "Un más allá erótico: Sade" en Pan, Eros y Psique, OC v. X, México, Círculo de lectores/Fondo de Cultura Económica, 1996.

---------- "Piedra de sol" en Libertad bajo palabra, México, FCE, 1990.

---------- Primeras letras (1931-1945), México, Vuelta, 1988.

---------- "Poesía de soledad y poesía de comunión" en Las peras del olmo, México, Origen-Seix Barral, 1984. (Obras maestras del siglo XX, 39).

---------- Vislumbres de la India, en OC v. X, México, Círculo de lectores/Fondo de Cultura Económica, 1996.

- Pereira, Armando. "La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana" en Revista mexicana de literatura, Vol. 6 No. 1, 1995, p. 187-212.

- Platón. Diálogos, México, Espasa-Calpe, 1990, (Austral 44).

- Sabines, Jaime. "Los amorosos" en Nuevo recuento de poemas, México, Joaquín Mortiz. 1990.

- Saint-Exupéry, Antoine de. El Principito, México, Porrúa, 1994.

- Swedemborg, Emmanuel. Heaven and Hell, Nueva York, 1911. Citado por Ana Balakian en El movimiento simbolista, p. 44.

- Vianu, Tudor. Los problemas de la metáfora, Buenos Aires, EDUBA, 1971.