

Otto Ricardo-Torres* (Universidad Pedagógica Nacional)

Polisemiotismo en un poema de Octavio Paz**1

Primera versión recibida: marzo 27 de 2005;

versión final aceptada: abril 24 de 2005 (Eds.)

Resumen

El poema *Retrato* contiene varios textos, cada uno orienta a entrar y salir de los otros. El polisemiotismo permite leer y ver al mismo tiempo. Se trata de una práctica semiótica que construye otras dimensiones lingüísticas, sin mengua de su legitimidad. El tema o idea central es Yosoytú, al modo de los gâthas y kôans para la meditación Zen. Los bordes virtuales

* Realizó Licenciatura en Filología e Idiomas, en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia en Tunja; y su postgrado en el Instituto Caro y Cuervo y en el PILEI (ciudad de México, cursos intensivos no conducentes a título). Docente en postgrados: de tiempo completo en el Instituto Caro y Cuervo, la Universidad Javeriana y la Universidad Santo Tomás; catedrático, en las Universidades del Rosario, de Pamplona, de Nariño, de Cartagena, del Quindío. Profesor honorario de la Universidad del Cauca. Investiga y escribe sobre Estética, Poética y Semiótica. Este trabajo es un producto asociado a las investigaciones del autor sobre poéticas hispanoamericanas. E-mail: ottoricardo@hotmail.com

** Dedico este breve ensayo a los Sacerdotes Jesuitas Jaime Vélez Correa, Marino Troncoso Martínez y Jairo Bernal Parra, y a los profesores Cristo Rafael Figueroa Sánchez, Luz Mery Giraldo, Blanca Inés Gómez y Jaime García Maffla de la Pontificia Universidad Javeriana, donde ejercí con beneplácito y absoluta libertad la docencia durante varios años, cuando yo estaba vivo todavía.

1 Este es el primero de los Talleres de Lírica Maroa. Le seguirán otros: sobre poemas de Octavio Paz (Piedra de sol y La rama), José Asunción Silva, José Eustasio Rivera, Aurelio Arturo, Darío Samper, Miguel Hernández, César Vallejo, Jaime Sabines, Porfirio Barba-Jacob, así como sobre haikúes de Onitsura y Bashô. El origen de ellos es la Maestría en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana, en cuyo claustro se honró mi docencia. En ella, ejercí el Taller de Lírica, así como Maroa, Taller de Poesía, para poetas de la Javeriana. Estos son sus frutos, que luego han madurado un poco.

enmarcan a Tú, que es un sí mismo ante el espejo, su *Retrato*. Lo visible resulta ser la transparencia.

Palabras clave: Gâtha, Kôan, Indicio, Noúmeno, Polisemiotismo

Abstract

Polisemiotismo in a poem by Octavio Paz

Retrato is a poem that contains several layers of texts, each one of them suggests an entrance into the next one and an exit from the preceding one. Polisemiotics is a construction that allows us to read and see at the same time. It is a semiotic practice that constructs other linguistic dimensions without losing readability. The central subject is Yosoytú, in the mode of the gâthas and kôans from Zen. The virtual borders frame a Tú which is a self before a mirror, a portrait or *Retrato*. The visible becomes transparent.

Key words: Gâtha, Kôan, index, noúmeno, polisemiotics

Introducción y breve referencia teórica

Los pequeños elementos conceptuales que siguen aspiran a ser válidos para todos los Talleres, aunque es previsible que algunos demanden, además, apreciaciones específicas. La teoría sobre el poema es, de algún modo, una Poética. Y, en tal virtud, una teoría que, ante todo, proviene, por abstracción, del poema. Con la particularidad de que, al aprehender la esencia o ley, la abstracción compendia otros casos particulares afines. Cuando la teoría ve (pleonismo aparte, porque *teoría* es *ver*, pero en abstracto), entiende. Ella se resbala del fenómeno al noúmeno, y esto es lo que ve. Ve lo que no se ve. Porque la teoría no ve con el ojo sensible sino con el mental, racional o inteligente. Por eso, entiende, pues no es un ver plástico de lo inmediato, sino en profundidad. Entender es, etimológicamente, 'lectura interior'.

La teoría se valida en la intimidad de sus propios fenómenos. Si ella es 'lectura interior de', o sea, intelección, debe ser apta para ver lo exterior, la familia fenoménica congregada en su ley. Este 'aire de familia' es la epifanía, o manifestación exterior de su dimensión esencial. De tal modo es universal la esencia. No por la extensión empírica, cuantificable, geográfica o estadística, de su incidencia, sino por su aptitud para regir o mancomunar a un determinado grupo de instancias, entes o realidades. La esencia de un grupo de dos es tan universal como la de un grupo de c(s)incuenta. La teoría poética debe, pues, habitar en la realidad concreta. Por eso sirve para 'ver' su porción de realidad. No puede ser, por lo tanto, prescriptiva, esto es, no obligar a que la realidad se acomode a ella. Pues esto ya es el dogma, que no corresponde al decir por inferencia sino por imposición.

Lenin dejó dicho, con sobrada sabiduría, que 'el fenómeno es más rico que la ley'. En efecto, en el fenómeno se esmascara su ley. *Esta no puede vivir sino en el fenómeno. Este, el fenómeno, la existe. De modo que el fenómeno es esto y su ley, existencia*

e insistencia, manifestación de su esencia, o, si se prefiere, esencia existente. Pero, sobre todo, la realidad fenoménica es, en la perspectiva teórica, inextinguible: siempre está aportando más información de sí. La ciencia, la filosofía, el arte, así lo corroboran. Nadie ni nada es original, pero se está innovando siempre, dijo un pensador.

Para las circunstancias críticas, está el fenómeno, que avala o repudia la verdad sobre él. Así que no solo es la fuente del conocimiento, sino la única, plena y absoluta verdad de sí. Si en un momento desapareciera del mundo toda la sabiduría teórica, esta podría recuperarse a partir de su fuente, la realidad fenoménica. En cambio, lo contrario no es posible en la vida sino en la muerte.

La Poética es hija del poema y de la *poiesis*. Ella debe decir lo que causa la creación en el poema, es decir, la poeticidad en este. Martín Heidegger incluye también al artista, al poeta. Y con ese tríptico (el arte, la obra de arte y el artista, en sus términos), o sea, *poiesis*, poema y poeta, construye Heidegger su triángulo hermenéutico, uno de los más enjundiosos teoremas de la Poética. Aquí, pues, se bosquejan algunos elementos teóricos; mas no para 'obligar' a los poemas de los talleres a que se ajusten a estos elementos, sino como vislumbres y anticipaciones de las verdades esenciales de los poemas. Por eso, sería aconsejable evitar la designación de marco teórico, pues esto presupone la idea de encierro y, luego, de pauta prescriptiva, en cuya cárcel u horma debe meterse lo que, a partir de ahí, se desarrolle. En verdad, nuestra fe descansa en el fenómeno. Creemos más en el poema que en la Poética; y, por consiguiente, también en la Poética cuando ella dice lo mismo. Preferimos partir de cero con el poema y confiarnos a su guía, que ir al poema apertrechado de verdades consabidas.

Ahora bien. Lo primero será fundamentar la distinción entre lingüisticidad y semioticidad, para apoyar la sustentación de por qué el arte literario es de índole semiótica y no lingüística. Como apreciación personal, señalamos que la semioticidad del texto poético está basada en el carácter indicial y no sígnico del texto artístico. La consecuencia que se desprende de la oposición lingüisticidad/semioticidad tiene que ver con las siguientes equivalencias antinómicas:

- Sistema modelizante primario/sistema modelizante secundario;
- Signo/indicio: relaciones de significación/relaciones de indicación;
- Lenguaje ordinario o comunicativo/lenguaje poético;
- Codificación-decodificación/creación-interpretación hermenéutica;
- Lección o intelección/visión;
- Lenguaje transparente/lenguaje opaco;
- Lengua monosémica/lengua polisémica y polisemiótica.
- Lectura mimética/lectura heurística-lectura hermenéutica.

Si se puede hablar de *clave de lectura* desde el receptor o alocutario del texto poético, diría que ella consiste en nuestra actitud acerca del texto, tomándolo como

indicio y no como signo. El signo es consabido; el indicio, no; a este hay que discernirlo, averiguarlo. Las relaciones de significación implican reconocimiento, codificación y decodificación del conocimiento conocido, mientras que su oponente, las relaciones de indicación, implican conocimiento, esto es, creación o encuentro de nuevo conocimiento, que, por ello, no es posible decodificar sino discernir hermenéuticamente. Por consiguiente, el texto artístico no es legible, pues esta es la actitud de lectura propia de la lingüisticidad. En este caso, el que lee no ve.

En el seno de la apertura de tal clave, se crean las condiciones necesarias para la percepción semiótica de dicho texto, con las circunstancias de inmanencia propias de esta percepción, por ello más sensible que inteligible, pero que va a lo inteligible a través de lo sensible. Ante todo, ve; después, lee. De las relaciones de indicación *vistas*, se desprende la intelección. En tal inmanencia de la visión sensible, va comprometida la semioticidad de la textura.

Con este protocolo de lectura, uno declara, respetuoso, desde el umbral, su inocencia ante el texto emisor. Con ello, al mismo tiempo nos predisponemos a la posibilidad de captación de sus enigmas, preludios, prólepsis o indicantes. Es como estar en un país del cual no poseemos ninguna información y al cual necesitamos conocer para sobrevivir. El contrapeso de esa angustiada ignorancia es la seguridad de que, si sabemos relacionarnos con este país nuevo, empezando por no obligarlo a ser como uno necesita o quiere que él sea, sino dejándolo en libertad para que él amablemente nos guíe, esto último ha de ocurrir de manera indefectible. Con cierta osadía, podría decirse que lo que más nos dificulta conocer cualquier misterio es nuestra propensión a reconocer, no a conocer.

Lo no conocido no es cosa nuestra, sino de él. La verdad está en él, no en uno. Lo no conocido no corresponde a ningún presaber, ni está inscrito en el inventario de nuestra memoria ni de nuestra conciencia. Lo no conocido es el maestro, no uno, ni mucho menos uno el maestro de él. Así que dependemos de él, de quien seremos instruidos si guardamos la relación debida entre discípulo y maestro. Esta disposición es parte del saber, sobre todo del saber saber. Saber saber es algo así como conocer, ya no conocimiento, sino el conocer. Y esta es, tal vez, una de las lecciones del misterio, alias indicio, en nuestro caso. Un ejemplo breve de lo expuesto dirá todo esto de un modo mejor.

Sobre un poema polisemiótico de Octavio Paz

2 *retrato*

<i>Al mirarme</i>	<i>a mí</i>
	<i>Tú</i>
<i>te miras</i>	<i>a tí</i>

El marco del poema se lo he puesto para evitar que la organización espacial se descuadre. No corresponde, por lo tanto, al original. Lo demás está igual. Acompáñenos, pues, a un recorrido de observaciones ingenuas:

1. La lectura sígnica nos muestra un enunciado común y corriente, que, a la letra dice:

«Al mirarme Tú a mí te miras a ti»

Aun sería lectura sígnica esta otra: «Al mirarme Tú a mí te miras Tú a ti.». O esta otra: «Al mirarme a mí, Tú te miras a ti.». Estas lecturas corresponden a lo que he denominado Relaciones de significación, debido a que su instrumento elocutivo es el signo. El resultado es que por ahí no pasa nada, pues el enunciado dice en su aspecto sígnico una tontería, plagada de redundancias, además. Sin embargo, la cosa empieza a complicarse cuando advertimos que esa tautología enunciada se llama «**2 retrato**». El número «**2**», porque posiblemente guarde relación con la sección, que se denomina «**3 anotaciones/rotaciones**», caso en el cual esta sería la *anotación/rotación 2*, y no la **1** ni la **3**. De modo que esta ‘anotación/rotación’ corresponde a (un) *retrato*.

2. Si ahora confrontamos esta última información correferencial que acabamos de dar en el párrafo anterior con el enunciado sígnico, surge la chispa de una sorpresa, preludio de una sospecha indicial Esta:

1. «Al mirarme Tú a mí te miras Tú a ti» es lo que dice este poema llamado «**2 retrato**».
2. ¿Quién habla y, por consiguiente, quién es *yo* y quién es *TÚ*?
3. ¿Es *yo* el que está delante de *TÚ* o es *TÚ* el que se dirige al otro?
4. ¿Es, entonces, *TÚ*, no un pronombre solamente, sino la imagen del que se encuentra delante, que se desdobra en *TÚ*? Desde el ojo de la transparencia, la enunciación sería, no en términos de *yo-tú*, sino de *yo-yo*, según esa verdad presupuesta.
5. *TÚ* vendría a ser así el núcleo de un conflicto entre la visión nouménica, que hace igual a *yo* y *tú*, y entre la visión fenoménica, que los hace uno y otro, esto es, distintos.
6. Por lo tanto, el poema enmarca dos enunciados intersectos: el enunciado en lengua lingüística, que dice y contra-dice la visión fenoménica, y el enunciado en lengua semiótico-plástica, que declara de modo transparente, mediante el espejo, la identidad de *tú* y *yo*.
7. ¿Por qué dice y desdice?: Dice visión fenoménica mediante las formas pronominales *me*, *a mí*, *te a ti*, incluido el pronombre *TÚ* y la interlocución dialógica del texto, que implican, con toda evidencia, *yo* y *tú*, *uno* y *otro*. Y

desdicen esa visión fenoménica al conceptualizar el punto de vista nouménico, con el cual he iniciado este inventario analítico, o sea: Si tú me miras, te miras; es decir, tú y yo no somos *tú y yo*, sino *yo = yo*. Que es algo equivalente a decir que el lenguaje se encierra y, al mismo tiempo, se da sus mañas para desencerrarse.

Y esta otra sorpresa, de anticipación indicial -o prólepsis-:

En el aspecto sígnico del texto hay dos niveles semánticos, que podrían denominarse, *significado y sentido*, o *sentido y significancia*, que es -esto último- *el sentido del sentido*. El significado correspondería a la verdad inmediata. El otro significado podría ser el sentido del sentido, o sea, el sentido que da coherencia a todos los sentidos del texto. Cesare Segre, viniendo de N. Frye, que, a su vez, proviene de Aristóteles, llama a esto *sentido dianoético*, que no es el sentido de todo el texto, sino el sentido del todo *en* el texto. Los indicantes o preludios semánticos, nos *indican* que, efectivamente, en el poema **2 retrato** hay un sentido dianoético, significancia o sentido del sentido, inmiscuído en su enunciación paradójica, de contradicción dialéctica, o de conflicto entre lo fenoménico y lo nouménico.

¿Cuál sería entonces este sentido del sentido? Tal vez este o estos:

- «Si al mirarme Tú a mi te miras Tú a ti», es porque Tú soy yo, yo soy Tú.
- Si Tú te miras cuando me miras, será porque Tú te miras a ti mismo.
- Si esto es así, entonces, Tú no eres Tú sino yo, o, lo que es igual: Tú no estás mirando a otro Tú sino a ti mismo.
- Por lo tanto, Tú es igual al que está delante de sí (de ti).
- Además, si, como ya quedó dicho, Tú soy yo y que, por consiguiente, yo soy Tú, entonces Tú se está mirando a sí mismo, o Yo se está mirando a sí mismo. Sino que al verse mirado, se ve como Tú y le habla como a otro que es uno mismo.

A estas alturas, ya no estamos en los dominios del signo sino del indicio, ni en las relaciones de significación sino en las relaciones de indicación, ni, por tanto, de la lectura lingüística sino de la lectura semiótica. Y, todavía más, en lo que sigue, como desprendimientos que han estado adheridos al enunciado del poema:

- La enunciación, en tanto la circunstancia del enunciado en acto, aquí no se da en el renglón, tal como veíamos en la lectura sígnica, sino que ese enunciado sígnico se des-significa al realizarse en unos espacios nuevos en cuyo centro se halla la palabra *TÚ*, en mayúsculas.
- El foco central al cual concurren las dos líneas horizontales enunciadas es *TÚ*, como si la línea horizontal de «*Al mirarme a mí*», en el primer enunciado, y

la línea horizontal última de abajo, la de «*te miras a ti*», ambas estuvieran mirando hacia «*TÚ*».

- La concurrencia de las miradas, junto con la reiteración de la tautología *yosoytú*, inducen a la otra sorpresa, perplejidad, hipótesis, preludeo, prenuncio, prólepsis o indicante, a saber: la de los espacios como rasgos vacíos para significar, no renglón de enunciado lingüístico, sino línea (o *linosigno*, en el decir del poeta brasileiro Casiano Ricardo), cuyos trazos virtuales enmarcan un cuadro en cuyo centro está «*TÚ*», *EL QUE SE MIRA Y ES MIRADO*.

De aquí ya se avanza con mayor claridad hacia el descubrimiento de lo *indicado* (o sentido del indicio), velado en el enunciado poético. Así:

- A la pregunta ¿en qué circunstancia ocurre que el que mira es, al mismo tiempo, lo mirado?, la respuesta es: ANTE EL AGUA CRISTALINA o ANTE UN ESPEJO.
- Una conclusión acerca del sentido del indicio poema, esto es, de lo indicado, es, por tanto, UN ESPEJO, que es UN RETRATO DE *TÚ* en este caso. *Retrato* en el cual no hay pintura sino la imagen de sí mismo transparentada en el seno del espejo. A esta imagen transparentada, que el poeta ha encerrado en ese marco virtual, para el cual dislocó los espacios lingüísticos, este, el poeta, le pone por nombre *TÚ*.
- Sin embargo, esa es una conclusión previa, no completa. Pues el poema, que apunta a la unidad esencial en el *vacío pleno* (el *sumyáta* Zen), se realiza, no obstante, en dos planos simultáneos, indispensables el uno para el otro: uno, legible, desde el cual nos remontamos, empero, a la abstracción, y el otro, visible, que nos deja al borde de la transparencia, a punto de hacernos intuir la posibilidad de ver lo invisible.

3. Resta por discernir el porqué del nombre de la sección, de la cual este poema es la *anotación/rotación* 2. Visto el porqué de *retrato*, queda por averiguar por qué *rotación*. Según la interpretación que hemos manejado en el análisis de este poema, consideramos que *rotación* es la fase o etapa dos del sentido del sentido, como una consecuencia del sentido de base *yosoytú*. En efecto,

- Si tú soy yo, yo soy tú.
- Por ende, yo y tú, así como */me, a mí/* y */tú, te, a ti/*, vistos en el orden gramatical, corren con las consecuencias de la enunciación, de modo que, sobre la base de que Yo = Tú, entonces,
 - */Me = te; a mí = a ti; mí = ti/;*
 - */Me miras = te miras/.*
- Etcétera.

¿Por qué *rota* entonces el poema? Porque, al haberse subvertido la diferencia entre Tú y Yo, gramaticalmente pierden también su valor diferencial los pronombres y

formas pronominales de Yo y Tú. En tal caso, */mi, ti, a mí y a ti/*, borran sus diferencias y se hacen cargo de las consecuencias de la identidad. Dicho de otra manera, a la luz de este nuevo marco de referencia, el poema se puede leer de muchas maneras, ya sin la linealidad consecutiva propia de la lingüisticidad. Por ejemplo, así:

- Primer renglón o línea: *Al mirarme Tú a mí*, resultará, por lo que acabo de exponer, igual a *Al mirarme yo a ti*. O *Al mirarme tú a ti*.
- Segundo y último renglón o línea, lo mismo que en el anterior: *te miras Tú a ti* resultará igual a *te miras tú a mí*, o *te miras yo a ti*, o *te miras yo a mí*, o *te miras a mí*.
- A su vez, haciendo el recorrido por el «TÚ», ocurrirá algo equivalente. Ahora será dejar a *TÚ* o cambiarlo por *YO*, pues de acuerdo con la *ley* o código establecido aquí por el poema, dará igual leer «*TÚ*» o «*YO*», pues son lo mismo.

Ahora volvamos sobre la diferencia entre signo/indicio, relaciones de significación/ relaciones de indicación, etcétera, y se advertirá que, efectivamente, la lengua ordinaria se convierte en una nueva lengua en el enunciado poético, sin dejar de sobrevivir en su naturaleza ordinaria. En el escenario del texto se puede observar, al modo de un estereograma, el tránsito simultáneo de la lengua al sistema modelizante secundario y su presencia homónima en el sistema modelizante primario. Apenas se sospecha que la lengua ordinaria no es realmente tal cuando esta nos ofrece sus relaciones de significación desviándose hacia las relaciones de indicación.

4. Creemos que sin mayor esfuerzo, los lectores podrán realizar sus cotejos y ver cómo lucen sus evidencias contrastadas el nivel sígnico (relaciones de significación, sistema modelizante primario, lengua ordinaria) y el nivel indicial (relaciones de indicación, sistema modelizante secundario, lengua poética) en el poema **2 retrato**. De un lado, es del nivel sígnico el mero enunciado *Al mirarme tú a mí te miras tú a ti*. La doble articulación está funcionando plenamente. Se preserva, sobre todo, el significado. El significante, empero, acusa dislocamiento y desviación, en uno de sus fundamentos sustanciales, el espacio, no pertinente como tal en el signo sino en su conformación fonológica.

Al otro lado, frente a las relaciones de significación dadas en el enunciado anterior, compárese cómo ellas se transforman en relaciones de indicación en el poema, o sea, cómo la enunciación sígnica se transforma en enunciación indicial. Esto marca el paso de la lengua ordinaria a la lengua poética. Digámoslo también con cierto detallamiento:

- Se hace uso del recurso de la sustancia espacial, amplificándola, hasta volverla significativa, horizontal y verticalmente. El enunciado sígnico del renglón se gemina o desdobra en línea, o en signo y línea (*linosigno*, que dijera el poeta brasileño

- Casiano Ricardo): *línea virtual* indicial y *signo*, al tiempo.
- Con esa estrategia, el poema crea un nuevo sistema semiótico, el plástico, o visual, con el cual construye el marco virtual de un retrato, que, a la postre, resulta ser un espejo;
 - Establece una correlación recíproca entre el enunciado lingüístico y el, por decirlo así, enunciado plástico. La transparencia del espejo, en el cual el que mira es la misma imagen que se muestra en el espejo, o sea, TÚ, es correlativa, o sea, un decir sinónimo de lo que manifiesta el enunciado de la semia lingüística en sus relaciones de significación (*Al mirarme TÚ a mí te miras a ti*);
 - Por tales razones, el poema resulta simultáneamente legible como textura en lengua lingüística, pero también visible, como textura en lengua semiótico-plástica. Con la extremada y bella particularidad de que al espejo hay que saberlo *leer* en su realidad, idéntico a sí mismo, transparente y virtual, como él se nos ofrece.
 - Lo visible no es tangible ni inmediato, sino inmerso en su propia transparencia. El poema crea dos visibilidades, dos maneras de ver: un ver inteligible, el del enunciado en sus relaciones de significación, que es un ver interno (de *intus legere* > *inteligir*), y un ver sensible, el del enunciado plástico en sus relaciones de indicación, esto es, en los indicios de las líneas virtuales del espejo.
 - Así, pues, lo que se ve no es una cosa o un bulto, sino una idea, un concepto. El poema nos hace visible lo visible y lo invisible, es la pintura de una idea. Eso lo inscribe en una modalidad del arte conceptual.
 - Estas dos miradas, las del ver sensible e inteligible, de lo visible y lo invisible, ponen en el escenario del poema la coexistencia de esos dos planos, de esas dos presencias, a saber: la presencia de la realidad sensible, que es de este mundo o plano, y la presencia de la transparencia, o realidad sin imagen sensible, que corresponde al otro mundo o plano de la realidad. Así coexisten lo más allá con el aquí, cohabitantes contiguos y no separados.
5. De otra parte, podemos advertir que los recursos poéticos tradicionales -rima, ritmo, métrica, o aliteraciones, encabalgamientos y demás recursos de tal tipo- no aparecen aquí por parte alguna del poema. Con base en esta evidencia, varias consecuencias muy importantes:
- No es un poema connotativo, pero sí polisémico (o de varios sentidos) y polisemiótico (o de varias semias: la legible y la visible).
 - En efecto, la artísticidad de este poema se funda en el decir polisemiótico, mediante el empleo correlativo de dos enunciados bisemióticos: el de la semia de la lengua lingüística y el de la semia de la lengua visual, lo cual hace al poema legible y visible al tiempo.
 - Su explicación teórica ya no está, pues, al alcance de la Poética de Aristóteles ni del *Teorema* de la Función Poética, de Roman Jakobson.

Finalmente, a nuestro modo de ver, las fuentes o influencias del poema **2 retrato** de Octavio Paz tienen que ver con el Tao («*Yo soy tú*») y, más atrás, con el Hinduísmo, y con la tradición de los *gâthâs*, poemas breves del Budismo Zen, por coincidencia también de una sola estrofa, estrofa de cuatro líneas o versos, la mayoría de ellos dedicados también al tema del espejo. Sin embargo, la originalidad está, según creo, en la correlación bisemiótica empleada en el poema de Paz y en el manejo del tema del espejo, que no es expuesto mediante enunciado discursivo sino visual-virtual, inteligible-visible.

¿Sería exagerado o injusto sugerir que la crítica no repara en estos poemas, tal vez por haberse habituado a leer y preferir únicamente poemas ficcionales o de argumento, o poemas connotativos, surtidos de metáforas más o menos novedosas? ¿O será que, en realidad, este poema que acabamos de ver no reviste ningún merecimiento poético? ¿Será posible percibir una vanguardia artística sin hacernos cargo de su pauta de creación? ¿Está obligado el poema y, en general, el arte a depender de los hábitos perceptivos de su alocutario externo o, por el contrario, es este, el alocutario o receptor externo el que está obligado a encontrarse, como receptor implícito, en las claves creativas de la textura? ¿Será, pues, posible leer texto poético como lengua ordinaria y no como la nueva lengua que es?

Bibliografía

- Barthes, Roland (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- _____, (1989). *S/Z*. México: Siglo XXI
- _____, (1987). *Arcimboldo*. Con un ensayo de Achille Bonito Oliva. Milano: Franco Mario Ricci Editore.
- _____, (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- _____, (1967). *Ensayos Críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Benveniste, Émile (1987). *Problemas de lingüística general II*. Volumen II, Traducción de Juan Almela. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cohen, Jean (1982). *Lenguaje de la Poesía. Teoría de la Poeticidad*. Madrid: Gredos.
- _____, (1970). *Estructura del Lenguaje Poético*. Madrid: Gredos.
- Genette, Gérard (1993). *Ficción y Dicción*. Barcelona: Lumen.
- Hanh, Thich Nhat (1998). *Las claves del Zen. Guía para la práctica del Zen*. Madrid: Neo Person Ediciones.
- Hrabák, Josef y Oldrich Belic (2000). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Jakobson, Roman (1968). «Linguistics and Poetics». Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press.
- Jauss, Hans Robert (1986). *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus, 1986
- Lotean, Yuri M. (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Lozano Jorge, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra, 1986.

- Man, Paul De (1991). *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- Mounin, Georges (1972). *Introducción a la semiología*. Barcelona: Anagrama.
- Pagnini, Marcelo (1975). *Estructura literaria y método crítico*. Madrid: Cátedra.
- Paz, Octavio (1981). *Vuelta (1969-1975)*. Barcelona: Seix Barral.
- Sanders Peirce, Charles (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Casiano, Ricardo (1964). *Algumas reflexoes sobre poética da vanguarda*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.
- Ricardo-Torres, Otto. «La pragmaliteratura: una propuesta de análisis». *Señales Abiertas*. No. 1 (Octubre-diciembre, 1992):74-79.
- Riffaterre, Michael (1979). *Sémiotique de la poésie*. Paris: Éditions du Seuil.
- _____, (1971). *Essais de stylistique structurale*. Paris: Flammarion.
- Segre, Cesare (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica. Suzuki, Daisetz Teitaro (1986). *Introducción al Budismo Zen*. Bilbao: Mensajero.
- Suzuki D. T. y Erich From (1987). *Budismo Zen y psicoanálisis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Talens Jenaro, José Romera Castillo, Antonio Tordera y Vicente Hernández Esteve (1988). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. (Poesía, narrativa, teatro, cine). Madrid: Cátedra, 1988.
- VV. AA. (1971). *L'enseignement de la Littérature*, sur la Direction de Serge Doubrovsky / Tzvetan Todorov. Librairie Plon.
- VV.AA. (1969). *Les Objets. Communications*. No. 13, Paris: Seuil.
- Wood, Ernest (1980). *Diccionario Zen*. Barcelona: Paidós, 1980.