

Textualidad ocular, poética visual y sinestesia en Octavio Paz

NORMAN MARÍN CALDERÓN
Escuela de Lenguas Modernas
Universidad de Costa Rica

Resumen

El presente ensayo analiza la importancia de los motivos del ojo y la mirada en la poesía de Octavio Paz a partir del uso de diversas metáforas y sinestias que privilegian la idea del poema como un espacio en movimiento o palabras en rotación. Por su parte, para Paz, el acto creador y el amor son dos temas significativos que logran ser aprehendidos por medio de la mirada y la textualidad ocular.

Palabras claves: ojo, mirada, visión, sinestesia, poesía, amor, Octavio Paz

Abstract

The present essay analyzes the importance of the eye and the gaze in the poetry of Octavio Paz through the use of different metaphors and synesthesias which favor the idea of poetry as a space in movement or words in rotation. Likewise, for Paz, the creative process and love are two significant topics that can be apprehended through the gaze and optical textuality.

Key words: eye, gaze, vision, synesthesia, poetry, love, Octavio Paz

*El hombre me miró. Sí, me miró a los ojos.
No me veía.*
Marguerite Duras, *El rapto de Lol V. Stein*

La mirada es constitutiva de la subjetividad humana: antes de hablar, el sujeto humano ve. Más allá de las palabras está la mirada que lo conforma todo. La mirada le proporciona al sujeto un lugar en un mundo que puede aprehender a partir de la vista que deposita en cada uno de sus objetos. Por lo tanto, hay una relación irrecusable entre mirada y saber ahí donde las cosas del mundo se conocen en la medida en que pueden ser vistas. Al fin de cuentas, se es en tanto se ve: “miro, luego existo”, sería entonces la consigna. Octavio Paz lo proclama con todas sus letras: “Todo es visible y todo es elusivo, / todo está cerca y todo es intocable. / [...] En el centro de un ojo me descubro; / no me mira, me miro en su mirada. / Se disipa el instante. Sin moverme, / yo me quedo y me voy: soy una pausa” (*Entre irse y quedarse*, *Árbol adentro*, *Obra poética*, 557-58).¹

Por otra parte, la capacidad de la mirada le permite al sujeto darse cuenta de que también es mirado por el otro, de allí que se pueda confirmar el hecho de que se ve en tanto se es visto. John Berger acierta al decir que “el ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible” (5). Así las cosas, el mundo en que habitamos es tal en tanto que visible: “Si aceptamos que podemos ver aquella colina, en realidad postulamos al mismo tiempo que podemos ser vistos desde ella. La naturaleza recíproca de la visión es más fundamental que la del diálogo hablado” (*Ídem*). En este sentido, se podría aseverar que la textualidad de las palabras está teñida de mirada por cuanto la vista precede el lenguaje: “... Y al principio, fue la mirada”.

Sin embargo, existe una diferencia sutil entre visión y mirada: el acto de ver es pasivo por cuanto se ve solo aquello que se coloca ante el campo de la visión. La visión en sí consiste en ver el objeto que se atrae al desplegar una acción complementaria de concentrar la atención ocular en el punto de llamado del objeto —foco del interés lindante. Pero en ningún caso se produce una mirada. Para que surja una mirada se requiere de una intencionalidad específica y de un gesto subjetivo particular. La mirada es, pues, una construcción liada, compuesta de cierta voluntad y un gesto que evocan, en lo inconsciente, la historia del sujeto mismo. Primero surge la vista, luego aparece la mirada. Ver implica observar el espectáculo del entorno donde únicamente se compromete el órgano de la visión —los ojos. Como reza el poema de Benedetti, “Ver es prever pues viendo/la cosa viene como imaginada”. Ver es presagiar lo que de la imagen se espera. No hay enigma ni sorpresa en la acción de ver. Ver es prever porque lo que se realiza en dicha maniobra es una especie de re-conocimiento de la exhibición del mundo, que se posa ante los ojos del yo. Ver no es mirar porque lo que se empeña en la visión es el ojo, ese órgano palpebral motriz. Mirar no es ver porque lo que se compromete en la mirada es el ojo erótico, ese campo que implica el cuerpo pulsional del sujeto.

Así, ver y mirar se bifurcan en un punto de fijación subjetiva. La visión no es la mirada porque la operación de la vista entraña la experiencia palpebral que va del sujeto a la cosa, mientras que mirar es un acto provocado por esa imagen plúmbea que viene del objeto hacia el sujeto, como si “eso” lo mirara, incumbiéndole. Como tal, es

una mirada que fascina, cautiva, ahí donde el objeto tiene algo que decirle al mirón. En *La mirada en psicoanálisis*, Juan David Nasio explica que:

La vista, la visión, aprehende las imágenes pregnantes, mantiene esa relación continua bajo la égida de una sola imagen nuclear, invisible y referencial: la imagen fálica o falo imaginario. Eso es la visión, y el dominio ahí es fundamentalmente imaginario. La mirada, en cambio, opera cuando una luz exterior centellea, titila, y nos impide ver; digamos así: cuando estamos ciegos en la conciencia, miramos en el inconsciente. (49)

Así las cosas, una de las características de la poesía de Octavio Paz es su iconicidad, a saber, la preeminencia que poseen algunos de sus textos de privilegiar el aspecto visual orientando la mirada del lector al texto que se presenta no solo para ser leído, sino para también ser mirado. En este sentido, el lector se convierte en el ojo que mira el mundo visible explayado en sus poemas. Este rasgo “ocular” es característico de su poesía concreta influenciada especialmente por la literatura ideogramática de Guillaume Apollinaire (*Calligrammes*) y la literatura simbolista de Stéphane Mallarmé (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*). Estas influencias inspiraron los más sublimes textos pacianos visuales tales como *Blanco* (1966), *Topoemas* (1968) y *Discos visuales* (1968), poemas considerados auténticos espacios visuales en movimiento.

Mucha de la literatura de Paz propone temas tales como la creación poética y el amor, cuya naturaleza es pintada por medio de distintas clases

de imágenes sensoriales que se posan sobre la página poética para ser miradas, ahí donde metáforas y sinestesias son formuladas como códigos visuales que más que leerse, son susceptibles de ser vistas. Paz aborda los temas trascendentales del amor y la creación literaria por medio de una poética de la mirada por cuanto el ojo y la vista sobresalen como modos privilegiados de aprehender la realidad. Se llega a lo sublime de la poesía a través de un proceso de percepción y conocimiento que se logra a partir de la preeminencia de la mirada. Así que la literatura paciana sea una poesía de sensaciones oculares donde su textualidad se convierte en una pragmática de la percepción visual y los sentidos.

Uno de los temas distinguidos de la producción paciana es el de la *creación poética*. Paz sostiene que la poesía solo puede ser leída con los ojos del alma: “Aquello que nos muestra el poema no lo vemos con nuestros ojos de carne sino con los del espíritu. [...] Los sentidos, sin perder sus poderes, se convierten en servidores de la imaginación y nos hacen oír lo inaudito y ver lo imperceptible” (*La llama doble* 9). De acuerdo con Paz, la poesía nace a partir de una serie de imágenes espaciales que se conjugan al unísono para ser vistas. Así lo expone en “Proema” cuando declara que “la poesía es [...] el paseo con los ojos cerrados al borde del despeñadero, / [...] el descenso de las palabras paracaídas sobre los arenales de la página; / [...] el amor a lo nunca visto [...] y el amor a lo nunca dicho: el amor al amor” (*Árbol adentro* 543). Esta imagen corrobora que la creación poética implica cierto angustiante conflicto interior que solo puede ser descrito en términos de una textualidad ocular —“los ojos cerrados,

lo nunca visto”; que también lo presenta de forma territorial para ser mirado: “Me siento y comienzo mi prosa/ una, dos tres, cuatro, cien veces/ El sol poniente baila sobre la mira de su infalible escopeta/ No hay nadie a la vista/ [...] Mientras escribo estas palabras/ un humo acre cubre mi escritura/ Hay una danza de chispas entre las letras/ una fuga de vocales en fuego/ [...] jarde el extremo norte de la página!” (“Imprólogo”, *Árbol adentro* 574). De esta manera, el sujeto humano es un ser que se realiza a sí mismo por medio de la palabra que crea y que también lo crea, pues “si el hombre es trascendencia, ir más allá de sí, el poema es el signo más puro de ese continuo trascenderse” (*El arco y la lira* 264). Paz utiliza la poesía para que el ser humano vea reflejada en ella su vida entera, como si esta fuera la manera más precisa de conocer-se y conocer el mundo. Facundo Tomás sostiene al respecto que la poesía “provoca una abstracción incluso del propio sentido visual, tendiendo a hacer que los ojos traspasen la materia de las letras para buscar un más allá [del] significado” (25).

Otro de los temas pacianos descritos a partir de la imagen visual es el *amor*. El sentimiento amoroso, la mujer amada y el cuerpo de esta son descritos por el poeta por medio de sensaciones e imágenes oculares. De hecho, amar es, para Paz, fundirse con la naturaleza en donde amada y ambiente se tornan en una sola cosa: “Mis miradas te cubren como yedra, / eres una ciudad que el mar asedia, / una muralla que la luz divide / en dos mitades de color durazno, / un paraje de sal, rocas y pájaros” (“Piedra de sol”, *Libertad bajo palabra* 225). Por medio de la mirada es que el poeta puede apropiarse de su amada y hacerla suya: “Bajo mis ojos te extendías, / país de dunas —ocres claras. /

[...] Abriste al fin los ojos. / Te mirabas mirada por mis ojos / y desde mi mirada te mirabas [...] / me enterré en tu mirada” (“Regreso”, *Árbol adentro* 614-15). Amar se concretiza en una íntima fundición del poeta con su amada ahí donde los dos se hacen un solo ser: “Entro por tus ojos / Sales por mi boca / Duermes en mi sangre / Despierto en tu frente” (“Duración”, *Salamandra* 319). Por lo tanto, la mirada implica para el poeta la manera más factible de asir a la amada uniéndose con ella en tanto el amor es, en igual medida, una “aparición” que “tiene cuerpo y ojos, / me mira” (“Carta de creencia”, *Árbol adentro* 625) para concluir entonando que mirar es amar y amar, a su vez, es muerte: “Aprender a mirar. / Tu mirada es sembradora” (*Ibidem* 629), para antes proclamar que “Con palabras de agua, llama, aire y tierra / inventamos el jardín de las miradas. / Miranda y Ferdinand se miran, / interminablemente, en los ojos/ —hasta petrificarse” (*Ibidem* 628). En suma, para Paz, amar es mirar, es tener ojos: “Amor es una palabra equívoca, / como todas. / No es palabra, / dijo el Fundador: / es visión” (*Ibidem* 624).

Para el poeta, la naturaleza tiene características femeninas, de allí que relacione esta con la mujer amada en tanto ambas son fecundas, nutricias y bienquistas. Paz describe a la mujer en términos naturales y terrenos ahí donde ella es mirada como cascada, viento, alta meseta con cintura de arcilla o playa sin fin:

Y las sombras se abrieron otra vez y mostraron un cuerpo:

tu pelo, otoño espeso, caída de agua solar,
tu boca y la blanca disciplina de sus
dientes caníbales,

prisioneros en llamas,
tu piel de pan apenas dorado y tus ojos
de azúcar quemada,

.....

Tus ojos son los ojos fijos del tigre
y un minuto después son los ojos hú-
medos del perro.

.....

Entre tus piernas hay un pozo de agua
dormida,
bahía donde el mar de noche se aquie-
ta, negro caballo de espuma.
("Cuerpo a la vista", *Libertad bajo pa-
labra* 115-16)

De esta manera, para Paz, la poesía constituye un sistema de signos que permite la unión de este con la amada a través de la inmensidad de la naturaleza. En *Corriente alterna*, Paz sostiene que "en lo alto de este contacto y en la profundidad de este vértigo, el hombre y la mujer tocan lo absoluto, el reino en donde los contrarios se reconcilian, y la vida y la muerte pactan en unos labios que se funden" (100). Por su parte, María Franco Carrilero afirma al respecto que "la única realidad para Octavio Paz es la que puede ver, tocar y sentir, es decir, la mujer, confundida con la naturaleza, su única evidencia, su única vía de acceso al origen" (288). Por lo tanto, es por medio de la mirada que el poeta hace suya a la adorada a través de los elementos que descubre en la naturaleza:

Con los ojos cerrados
te iluminas por dentro
eres la piedra ciega
Noche a noche te labro
con los ojos cerrados
eres la piedra franca
Nos volvemos inmensos
sólo por conocernos

con los ojos cerrados ("Con los ojos ce-
rrados", *Hacia el comienzo* 411)

Lo amoroso está igualmente relacionado con lo erótico en tanto el cuerpo funge como ese lienzo natural y orgánico donde el poeta puede desbordar todo su amor: "Mis ojos te descubren / desnuda / y te cubren / con una lluvia cálida / de miradas" ("Maithuna", *Hacia el comienzo* 413-14). Por lo tanto, si mirar es amar, no ser amado es como estar ciego; no ser amado es como ser invisible, a la espera de ser descubierto, de ser dotado de vida, viviendo en una umbría de suplicio y tinieblas: "Mirar deshabitado, la presencia / con los ojos de nadie me miraba: / haz de reflejos sobre precipicios" ("Un despertar", *Árbol adentro* 582). Esto implica que amor es mirada pero también vida.

El tema del ojo y la mirada no siempre se presenta de manera "pura" en la poesía paciana, sino que aparece concertado por el uso recurrente de la sinestesia, la cual es definida como esa figura retórica que consiste en unir dos imágenes o sensaciones disímiles provenientes de diferentes dominios sensoriales donde, sin embargo, la vista sigue siendo una de las más importantes. El mismo Paz se refiere a la significancia de la sinestesia cuando arguye que "en el momento en que la palabra se asocia a otras para construir una frase, uno de esos sentidos se actualiza y se vuelve predominante, [...] una de las características de la poesía, tal vez la cardinal, es preservar la pluralidad de los sentidos" (*Traducción: Literatura y literalidad* 15). O también define la sinestesia de manera poética al declarar que "la poesía / siembra ojos en la página, / siembra palabras en los ojos. / Los ojos hablan, / las palabras miran,

/ las miradas piensan” (“Decir: Hacer”, *Árbol adentro* 545). Así las cosas, uno de los textos cumbres pacianos en donde se privilegia el ojo y la mirada con el uso de la sinestesia es *Árbol adentro* (1976-1988). De hecho, “una reducción y condensación de la imagen multimedial relacionada con la experiencia mágica constituyen las diversas formas de la sinestesia en *Árbol adentro*, vislumbra ‘lo otro’ implica descartar las leyes convencionales de la percepción y vivir un cambio de nivel de conciencia” (72), advierte Martina Meidl con respecto a dicho poemario.

Por ejemplo, así es como ocurre con el yo lírico en el momento de contemplar los cuatro álamos del cuadro de Monet quien proclama: “vaivén inmóvil. Con los ojos / las oigo murmurar palabras de aire” (“Cuatro chopos”, *Árbol adentro* 602). De igual manera, el poeta emplea la sinestesia para describir el acto de amor en tanto que ama porque mira: “Amar es tener ojos en las yemas, / palpar el nudo en que se anudan / quietud y movimiento” (“Carta de creencia”, *Árbol adentro* 627). Así mismo, el poeta le suplica a la amada que “lo escuche con los ojos abiertos”: “óyeme como quien oye llover, / sin oírme, oyendo lo que digo / con los ojos abiertos hacia adentro, / dormida con los cinco sentidos despiertos, / [...] tus dedos de llama queman mis ojos, / tus dedos de aire abren los párpados del tiempo, / manar de apariciones y resurrecciones, / óyeme como quien oye llover” (“Como quien oye llover”, *Árbol adentro* 618). El resto del poemario *Árbol adentro* está colmado de sinestesias en donde el yo poético es capaz de “tocar con los ojos”: “Comí tinieblas con los ojos, / bebí el agua del tiempo, bebí noche, / Palpé entonces el cuerpo de una música / oída

con las yemas de mis dedos” (“Regreso” 614). Lo entona de la misma manera en “Este lado” cuando dice: “Yo veo con las yemas de mis dedos / lo que palpan mis ojos; sombras, mundo” (556) o cuando proclama el amor por medio de una sinestesia a partir de un quiasmo: “Inaccesible si te pienso, / con los ojos te palpo, / te miro con las manos” (“Antes del comienzo” 609). Su poemario *Árbol adentro* concluye con un poema erótico que recoge la irrecusable relación existente entre amor y poesía ahí donde le canta a la amada, nuevamente, a partir de una sinestesia que incluye el sentido de la vista: “Hablarle / con palabras visibles y palpables / con peso, sabor y olor / como las cosas” (“Carta de creencia” 622).

Otro de los poemarios pacianos que privilegia el sentido de la vista por medio del uso del espacio y la sinestesia es *Blanco* (1966). Es un texto más hecho para ser mirado que leído para lo que el autor decide acotar unas notas aclaratorias según las cuales dicho poema “debería leerse como una sucesión de signos sobre una página única; a medida que avanza la lectura, la página se desdobra: un espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que, en cierto modo, lo produce” (*Blanco* 432). A lo que continúa diciendo: “[...] su discurso, corresponde otra, espacial: las distintas partes que lo componen están distribuidas como las regiones, los colores, los símbolos y las figuras de un mandala...” (*Ídem*). Un poema dispuesto de esta manera, y por su configuracionalidad visual, ofrece la posibilidad de distintas lecturas al separar las columnas, juntándolas primero para luego dividir las, propiciando así una lectura polifónica. Así lo advierte Rosa Sarabia al estipular que

La linealidad del verso de sucesión temporal es abandonada por una composición espacial donde la letra se mueve, gira, y crea la ilusión de estar sujeta a la condición cambiante de la curvatura espacio-tiempo. Al consecuente cambio ocular que resulta de reacomodarse a semejante desajuste de la letra, se le suma la impresión atravesada del poema dentro de la página, cuya lectura hace que el libro gire 90 grados hacia la derecha —o en su defecto, el lector lo hará hacia la izquierda—. (“Interarte vanguardista” 52)

De esta manera, *Blanco* está soportado bajo una concepción textual según la cual el poeta más que expresar el mundo, lo da a ver para que el lector lo recree en la medida en que lo mira pero es también, a su vez, mirado por este.

Blanco es un poemario visual que constantemente se está produciendo en tanto es un texto abierto para ser mirado de manera directa, un espacio en movimiento, palabras en rotación. Al respecto, sostiene Paz que “la verdadera obra abierta es aquella que *cierra* la puerta: el lector, al abrirla, deja escapar al pájaro, al poema. [...] Abierto o cerrado, el poema exige la abolición del poeta que lo escribe y el nacimiento del poeta que lo lee” (*Corriente alterna* 72). En este sentido, el poema se convierte en un territorio vacío que el lector, en tanto coautor, completa, crea y colma, gracias a los espacios vacantes que le presenta el texto. Y todo esto ocurre en virtud de la importancia de la mirada que se despliega a lo largo de todo el poema. Así las cosas, el poema se da a ver para ser coescrito: “(El ojo que lo mira es otro río) / en la noche dormida / me miro en lo que miro / como entrar por mis ojos / en un ojo más límpido /

me mira lo que miro” (442); para continuar diciendo: “Traslumbramientos / no pienso, veo / —no lo que veo, / los reflejos, los pensamientos veo” (443). Y *Blanco* termina con una sinestesia extendida la cual enfatiza la importancia de la mirada tanto en el amor como en la cocreación poética, a partir de la nominación de todas las cosas: “*tu cuerpo son los cuerpos del instante / visto tocado desvanecido / contemplada por mis oídos / olida por mis ojos / acariciada por mi olfato / oída por mi lengua / comida por mi tacto / habitar tu nombre / caer en tu grito contigo / la irrealidad de lo mirado / da realidad a la mirada*” (destacadas en el original 446-47). De aquí la importancia de los nombres que no solo sirven para nombrar las cosas sino que también dan consistencia al amor y a la existencia misma: “[...] el nombre se vuelve hombre, *se encarna*, pues, antes de disolverse de nuevo — más allá de todos los nombres— en una plenitud extática, se crea” (Schärer-Nussberger, “Octavio Paz. Poesía y erótica” 231). De esta forma, *Blanco* rompe con la idea de obra poética tradicional cerrada, por cuanto el poema es ahora concebido como un espacio vacío repleto de nombres y signos en rotación que intenta llegar a ser un lenguaje por medio de la mirada que se presenta como constituyente, a saber, “el poema es un conjunto de signos que buscan un significado, un ideograma que gira sobre sí mismo y alrededor de un sol que todavía no nace” (Paz, *El arco y la lira* 282).

Finalmente, la relevancia de la textualidad ocular, la poética visual y la sinestesia en la literatura paciana también se encuentran claramente esbozadas en los poemas que compuso en honor a los pintores Joan Miró y Roberto

Matta. Por ejemplo, en su “Fábula de Joan Miró” contenido en la sección de *Visto y dicho*, Paz propone que la poesía puede ser vista en términos de imágenes, es decir, como una suerte de textualidad pintada o una imagen escrita ahí donde el ojo y la mirada cumplen papeles relevantes en la creación. De hecho, Miró, el pintor catalán, se erige como ese mediador que ofrece su mirada como canal de comunicación entre los objetos pintados: “Miró era una mirada transparente por donde entraban y salían atareados abecedarios. / No eran letras las que entraban y salían por los túneles del ojo: / eran cosas vivas que se juntaban y se dividían, se abrazaban y se mordían y se dispersaban” (*Árbol adentro* 594). Esto implica que el pintor al pintar vivifica las cosas. Para dar cuenta de ello, Paz recurre nuevamente a la sinestesia: “El azul estaba inmovilizado, nadie lo miraba, nadie lo olía; / el rojo era un ciego, el negro un sordomudo. [...] / Miró era una mirada transparente, una mirada de siete manos” (*Ibidem* 592); para concluir expresando que “Las miradas son semillas, mirar es sembrar, Miró trabaja como un jardinero” (*Ibidem* 594). Así las cosas, Miró es instrumento idóneo de creación vivificante precisamente porque “miró”.

En el extenso poema “La casa de la mirada” dedicado a la pintura abstracta del pintor chileno Roberto Matta, Octavio Paz también afirma que ver es crear, y lo asiente al recurrir nuevamente a la sinestesia para afirmar que las manos del pintor son sus ojos, que, de hecho, “el corazón es un ojo”:

[...] tu mirada es la hélice que impulsa y revuelve las muchedumbres incorpóreas,

tu mirada es la idea fija que taladra el tiempo, la estatua inmóvil en la plaza del insomnio,
 tu mirada teje y desteje los hilos de la trama del espacio,
 tu mirada frota una idea contra otra y enciende una lámpara en la iglesia de tu cráneo,
 [...] el ojo es una mano, la mano tiene cinco ojos, la mirada tiene dos manos, estamos en la casa de la mirada y no hay nada que ver, hay que poblar otra vez la casa del ojo,
 hay que poblar el mundo con ojos, hay que ser fieles a la vista, hay que
 CREAR PARA VER. (*Árbol adentro* 604)

El poema continúa proponiendo que toda creación artística, sea esta poesía o pintura, implica siempre un viaje a lo más íntimo e incognoscible del sujeto y que, por efecto de la mirada, el artista (el poeta) puede reconocerse como tal. Las manifestaciones interartísticas presentadas por Paz a través de Miró y Matta intentan advertir tanto la plasticidad del texto como el valor poético de la imagen ahí donde se produce, en última instancia, un choque figural entre un espacio pleno de significación lingüística e imagen visual; o como bien lo percibe el poeta al decir: “Los ojos nacidos de la noche / no son ojos que miran: / son ojos que inventan / lo que nosotros miramos” (“Constelación corporal”, *Figuras y figuraciones* 652). De aquí que la poética paciana cobre sentido gracias a los espacios en movimientos y las palabras en rotación que sobresalen en su literatura precisamente porque privilegia el sentido de la vista y la significancia de la mirada.

Nota

- 1 De aquí en adelante, todas las citas de los poemas de Octavio Paz corresponden a la edición de Círculo de Lectores de Galaxia Gutenberg de 2014, *Obra poética (1935-1998)*, al menos que se indique lo contrario.

Bibliografía

- Berger, John. *Modos de ver*. 2da. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014. Impreso.
- Franco Carrilero, María. “La lengua poética de Octavio Paz”. *Anales de la Universidad de Murcia. Filología y Letras* 38.2 (1980): 269-97. Impreso.
- Meidl, Martina. “Octavio Paz y la vista. Una semiótica lírica de la mirada”. *La poética de la mirada*. Ed. Yvette Sánchez y Roland Spiller. Madrid: Visor, 2004. 67-77. Impreso.
- Nasio, Juan David. *La mirada en psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa, 1992. Impreso.
- Paz, Octavio. *Corriente alterna*. México D.F.: Siglo XXI, 1967. Impreso.
- . *Traducción: Literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971. Impreso.
- . *El arco y la lira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1979. Impreso.
- . *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1995. Impreso.
- . *Obra poética (1935-1998)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2014. Impreso.
- Saravia, Rosa. “Interarte vanguardista y algunas cuestiones teórico-críticas a considerar”. *Revista*

- Canadiense de Estudios Hispánicos* 28.1 (2003): 45-69. Impreso.
- Schärer-Nussberger, Maya. “Octavio Paz. Poesía y erótica”. *El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético*. Ed. Itziar López Guil y Jenaro Talens. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011. 225-234. Impreso.
- Tomás, Facundo. *Escrito, pintado (dialéctica entre pintura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid: Visor, 1998. Impreso.

