

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD IZTAPALAPA

“*Revista Libra [1929]*, edición facsimilar preparada por Rose Corral. México: El Colegio de México, 2003, 222 pp.”

“Una lectura dialógica del ‘Monólogo de Magda: el monólogo’”

“Ascendente surrealista o no, de ‘Piedra de sol’, de Octavio Paz: alusiones textuales”

Trabajos terminales que, para obtener el título de Licenciado en Letras Hispánicas presenta:

GABRIEL CHÁVEZ POSADAS

Asesores: Dr. Alejandro Higashi  
Dr. Gustavo Illades Aguiar



A large, stylized handwritten signature in black ink, appearing to read "G. Chávez Posadas".

A handwritten signature in black ink, appearing to read "G. Illades Aguiar".

UAM-Iztapalapa, México D. F.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD IZTAPALAPA

“*Revista Libra [1929]*, edición facsimilar preparada por Rose Corral. México: El Colegio de México, 2003, 222 pp.”

“Una lectura dialógica del ‘Monólogo de Magda: el monólogo’”

“Ascendente surrealista o no, de ‘Piedra de sol’, de Octavio Paz: alusiones textuales”

Trabajos terminales que, para obtener el título de Licenciado en Letras Hispánicas presenta:

GABRIEL CHÁVEZ POSADAS

Asesores: Dr. Alejandro Higashi  
Dr. Gustavo Illades Aguiar

UAM-Iztapalapa, México D. F.

*Revista Libra* [1929], edición facsimilar preparada por Rose Corral. México: El Colegio de México, 2003, 222 pp.

En los años recientes, Rose Corral se ha abocado a investigar las relaciones literarias entre México y el Río de la Plata, durante los años veinte del siglo pasado, periodo en que la revolución artística impulsada por las vanguardias latinoamericanas adquiere singular relevancia. Como resultado de estos esfuerzos contamos con *Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México* (El Colegio de México, 2000), una nutrida e interesantísima recopilación de artículos sobre el tema, en cuya preparación colaboran Hugo J. Verani y Ana María Zubieta; “El grupo Martín Fierro y los poetas de Contemporáneos” (*Caravelle - Toulouse-Le Mirail-*, núm. 622, 2002); así como el artículo “Alfonso Reyes, la revista *Libra* y Buenos Aires” (*Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 622, 2002), antecedente directo e inmediato de la edición facsimilar que ahora nos presenta.

Dirigida por los poetas martinfierristas Leopoldo Marechal y Francisco Luis Bernárdez (en el momento inmediato anterior, marzo de 1928, aún codirectores virtuales, junto con Jorge Luis Borges, de la fallida reaparición de *Proa*, que así constituiría su tercera época), *Libra* ha estado sujeta a un parcial olvido. En diversas revisiones historiográficas sobre las vanguardias hispanoamericanas se ha omitido su existencia, como en el caso de Nélide Salvador, quien no registra esta publicación en *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)* (Universidad de Buenos Aires, 1962); Hugo J. Verani, en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (Fondo de Cultura Económica, 1995); o aun el propio Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia* (Guadarrama, 1971), pese a haberla reseñado para *Síntesis* en septiembre de 1929.

Así, dentro de las pocas referencias a *Libra* con que contamos se observa una fluctuación entre la mera mención sobre la revista, hasta comentarios más amplios, los

cuales resultan un tanto inexactos o simplemente equívocos, reflejando con ello la carencia de una investigación puntual sobre la misma. En efecto, Paulette Patout incluye entre sus fundadores a Jorge Luis Borges (*Alfonso Reyes y Francia*. El Colegio de México, 1990), mientras que en *Alfonso Reyes en Argentina* (Eudeba, 1998) se identifica a don Alfonso como su patrocinador, como destaca la misma Rose Corral en el “Estudio introductorio” (26). Paralelamente, el papel que jugó don Alfonso Reyes en esta publicación, dado que su nombre siempre ha estado asociado con *Libra*, tampoco había sido cabalmente definido hasta ahora; esto, aparte de que su artículo “Las jitanjáforas”, de amplia resonancia en la literatura, abra la revista. Sin duda, el silencio que guardó Reyes en cuanto a su vinculación con este proyecto, fue un factor decisivo en este vacío; en sus *Obras completas* (1955) tan sólo hace referencia a *Libra* para indicar la procedencia original de algunos de sus textos compilados (XII, 138, XIV, 190, XXIV, 165) sin añadir mayor información.

Con estos antecedentes, Rose Corral, en su “Prólogo” (9-11), se plantea los siguientes objetivos: dar a conocer el único número de la “excelente revista”, ahora constituida en “rareza bibliográfica”, cuyos pocos ejemplares que se conservan están en la Fundación Leopoldo Marechal, en Buenos Aires, y en la Capilla Alfonsina, en México, definir “el carácter de su propuesta” estética dentro de la vanguardia. Y finalmente, “documentar”, y con ello, determinar y esclarecer la participación de Alfonso Reyes en la misma.

En el “Estudio introductorio” (13-37), Rose Corral aborda la historia de la revista, desde la inquietud manifestada por Leopoldo Marechal a Horacio Schiavo, de crear una publicación más seria que *Martín Fierro* (incluso cuando ésta aún se publicaba), las gestiones que Bernárdez y Marechal emprenden para con Alfonso Reyes a fin de que participara en una nueva revista, su posterior asentimiento; no obstante, un tanto reticente,

pues no lo hace de manera abierta como en el proyecto de los *Cuadernos del plata* (donde colabora con Jorge Luis Borges y Ricardo E. Molinari), editados y financiados por Evar Méndez, el casi mítico editor de *Martín Fierro*, hasta la recepción que tuvo la revista en diversas latitudes. Culmina este estudio con el alejamiento de Reyes con respecto a estos proyectos editoriales. Alejamiento que coincide con su nuevo nombramiento como embajador en Brasil, a la vez que con el viaje que Leopoldo Marechal emprende por Europa, factores que en parte explican el que no se continuara con la publicación. No obstante, como se colige de los materiales presentados, las rencillas entre los mismos jóvenes escritores fueron el factor decisivo.

Para este panorama histórico sobre *Libra*, Rose Corral emprende una investigación exhaustiva y logra reunir materiales diversos, tanto de fondos públicos como privados, que permiten establecer la gestación de la revista así como el grado de participación de Alfonso Reyes en este proyecto. Resulta fundamental en este sentido la correspondencia entre éste y diversos personajes, como Marechal, Bernárdez, Mariano Brull, José Ortega y Gasset, Ignacio Anzoátegui, Paul Valéry-Larbaud y Henríquez Ureña entre otros. Asimismo, el *Diario* inédito de Alfonso Reyes y el *Diario (1911-1930)* (Universidad de Guanajuato, 1969), aportan valiosa información. De los datos reunidos se desprende que Reyes influye en la orientación de la revista, gestiona colaboraciones, la promociona, y una vez publicada, incluso la distribuye haciéndola llegar a México, Cuba, Costa Rica, España y Francia.

Paralelamente, esta investigación contextualiza el concepto de modernidad que la revista planteaba, en su momento, extraña para algunos vanguardistas como Guillermo de Torre, quien en *Síntesis* (1929), a un mes escaso de que *Libra* saliera a la luz, señala la ausencia de un carácter “moderno”; Samuel Glusberg, quien en el número de diciembre de *La vida literaria* (1929) la califica de “curso”, y es que *Libra* se planteaba equidistante,

como sugiere su nombre, de la tradición hispánica y continental, así como de la beligerancia de *Martín Fierro*, o de *Proa*, las cuales se inclinaban por una europeización, un pretendido cosmopolitismo que las hacía acreedoras de acusaciones de afrancesamiento, teñidas, no obstante, de un afán nacionalista exagerado: el criollismo de aquellos años.

Sobre el equilibrio que planteaba *Libra*; mencionemos algunos contenidos: tenemos en ésta una reseña bibliográfica sobre el gongorismo en América, una silva de Gabriel Bocángel, contemporáneo de Góngora; una nota sobre San Luis Gonzaga, al lado de poemas de Marechal en los que regresa a los metros tradicionales, dos poemas de James Joyce, un prólogo de Macedonio Fernández sobre su mítica *Novela de la Eterna* y una reflexión de él mismo sobre la metáfora, entre otros textos.

Por su parte, Jorge Luis Borges muestra ya divergencias con respecto a la propuesta ultraísta, en particular, en cuanto al valor que ésta le confiere a la metáfora y la búsqueda de un carácter nacional a ultranza; de hecho Bernárdez y Marechal muestran fricciones con Borges, debido a la amistad de este último con escritores “impuros”. En suma, en este momento el discurso de las primeras vanguardias estaba en crisis; en 1926 finaliza la segunda época de *Proa* y en 1927 deja de publicarse *Martín Fierro*. De ahí que Alfonso Reyes les hiciera ver esta coyuntura a sus jóvenes amigos, empeñados en resucitar a *Martín Fierro*: “Atacar al burgués no tiene sentido. El burgués de esta sociedad acepta ya todas las audacias de la nueva literatura”, como cita Rose Corral en su estudio (22).

El libro contiene, además del propio facsímil, una sección -sin folio- de reproducciones fotográficas en papel cuché sobre materiales diversos de la época, los cuales permiten un acercamiento al ambiente en que la revista salió a la luz. Finalmente, en la sección “Documentos” (177-222), se presentan los materiales aprovechados en el “Estudio introductorio”, principalmente epistolares, más reseñas y notas de la época sobre

*Libra*, aparecidas en diversas publicaciones como *Síntesis*, *Criterio*, *Nosotros*, *La Vida Literaria*, *Contemporáneos* y *Revista de Avance* entre otras. (Extraña, no obstante, la ausencia de una bibliografía final que facilitaría posteriores investigaciones, lo cual no demerita en absoluto la presentación que realiza Rose Corral sobre la revista). En esta sección se incluye un apartado dedicado al artículo de Reyes, “Las jitanjáforas”, el que, como mencionamos, abre la publicación y que es la primera exposición de este concepto. En este apartado se ofrecen comentarios y reelaboraciones sobre la materia, tanto de Reyes como de otros autores, donde se puede apreciar la repercusión que tuvo en distintas latitudes como Cuba y Francia; se incluye a la vez correspondencia relacionada con el tema de las jitanjáforas, entre Reyes y Mariano Brull (quien, aparte de inventar el término, originalmente “gitanjaforas”, inspiró a Reyes el tema con la publicación de sus *Poemas en menguante* [1928], tras lo cual se puso a la cabeza de la vanguardia en Cuba), Toño Salazar, Ignacio B. Anzoátegui, Xavier Villaurrutia y Jaime Torres Bodet.

Sin duda, Rose Corral nos entrega un excelente estudio, acucioso y exhaustivo, acompañado de materiales para trabajos posteriores, cubriendo así cabalmente un vacío en la historiografía literaria, abriendo a la par una vertiente hacia la revaloración de la literatura hispanoamericana como un hecho enriquecido con múltiples interrelaciones, como fenómeno global de incesante intercambio, por demás enriquecedor, en que la figura de Alfonso Reyes define con mayor nitidez.

Gabriel Chávez Posadas  
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

## Una lectura dialógica del “Monólogo de Magda”, de Manuel Gutiérrez Nájera

Al margen de la discusión en torno a los verdaderos iniciadores del Modernismo hispanoamericano, la investigación sobre la narrativa najeriana había atendido básicamente dos aspectos básicos en etapas parcialmente sucesivas –los cuales aún siguen influyendo en los estudios al respecto–. 1.- La conformación de un *corpus* completo, debido a la dispersión que presentan las obras de Manuel Gutiérrez Nájera; y 2.- La identificación de sus fuentes, las cuales fundamentalmente tienen origen en la literatura francesa decimonónica: Romanticismo, Impresionismo, *Art deco*, Naturalismo, Realismo, Decadentismo etc., a un lado de la tradición hispánica. Parcialmente zanjado el primero, tras la publicación de *Cuentos completos y otras narraciones* (1958) del investigador norteamericano Erwin K. Mapes, se enfatizó sobre el segundo.

Sentados estos antecedentes fundamentales, se dio paso a una etapa de revaloración del Modernismo en general, incluyendo por supuesto su producción narrativa. Esta renovación crítica a su vez ha se ha bifurcado en dos temáticas: la postura ideológica de los autores y los aspectos propiamente narrativos.

Así, en 1973, Antonio Muñoz realizó una aproximación al “esquema estructural” predominante de esta narrativa. En el caso de Gutiérrez Nájera, seleccionó cuentos en los que identifica este esquema<sup>1</sup>, reflejando aún, en consonancia con el estado de la investigación, una orientación antológica, panorámica pues, a la narrativa najeriana. Entre los cuentos que comenta, podemos destacar ciertas características en que se percibe

---

<sup>1</sup> Ente éstos: “La mañana de San Juan”, “La novela del tranvía”, contenidos en *Cuentos frágiles* (1883); “El peso falso” (1890) y “El vestido blanco” (1893).

potencial para un desarrollo dialógico<sup>2</sup>: niveles diversos de narración interrelacionados, pluralidad estilística, así como desdoblamientos del autor en personaje para intervenir en sus relatos.<sup>3</sup> No obstante, considera que los textos modernistas se hallan constreñidos a la personalidad del creador, a su “experiencia imaginativa” haciéndolos con ello monológicos, aunque señala la característica de interlocución que adquiere su enunciante con respecto al entorno.

Jesús Gutiérrez, por su parte, al marcar una trayectoria evolutiva en Gutiérrez Nájera (de una superficialidad preciosista hacia una postura crítica ante su realidad), afirma que en esta última etapa el autor deviene en “eco y portavoz de hondas preocupaciones sociales y religiosas”<sup>4</sup>. En el aspecto narrativo, al abordar diversos textos<sup>5</sup>, también señala aspectos que sugieren nuestra propuesta: la exploración de la interioridad de los personajes y la subjetividad de la conciencia; la presencia de monólogos confesionales y desdoblamientos del autor, así como la de finales ambiguos y desconcertantes<sup>6</sup>. Estas características a su vez se hallan imbricadas con diversos registros literarios: impresionistas, expresionistas, crónica, costumbrismo, etc., lo cual apunta hacia una escritura rica, compleja y plural.

---

<sup>2</sup> Puesto que el concepto de dialogismo fue elaborado por Mijaíl Bajtín, considerando la creación artística de Dostoievski, nos apoyaremos en la obra donde expone en detalle esta teoría: Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México, FCE, 2003. En adelante, la ubicación de las citas a esta obra se indicarán entre paréntesis.

<sup>3</sup> Antonio, Muñoz “Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista”, en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Ed. Enrique Pupo Walker, Madrid, Castalia, 1973, p. 52.

<sup>4</sup> Jesús Gutiérrez, “Modalidades estilísticas y aspectos ideológicos en la prosa de Gutiérrez Nájera”, en *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, Comp. José Jiménez, Olivo, Nueva York, Eliseo Torres, 1975, p. 95.

<sup>5</sup> Entre éstos incluye “Mi inglés” (1877), “Pia di Tolomei” (1878), “La mañana de San Juan” (1882), “Rip Rip” (1890), “Historia de un peso falso” (1890), “El vestido Blanco” (1893).

<sup>6</sup> En este aspecto, resultan muy próximos a nuestro análisis –como más adelante veremos, sobre el concepto de microdiálogo–, los siguientes comentarios acerca del final de “Historia de un peso falso”: “El final del cuento provoca, por su carácter ambiguo, una intencionada impresión de perplejidad. De un lado se asemeja a una oración resignada; de otro, parece encerrar una rebeldía blasfema. He aquí este texto preñado de significaciones [...]”. *Ibid.*, p. 94.

Belem Clark de Lara, al presentar la única novela descubierta hasta el momento de Manuel Gutiérrez Nájera: *Por donde se sube al cielo* (1882), advierte como particularidad del personaje principal, quien no es sino la Magda de nuestro texto (el cual está conformado por fragmentos de la novela), una continua toma de conciencia a través de una lucha interna. Como efecto de ésta, la investigadora advierte un cambio en el ámbito interno del personaje: una incoherencia con respecto a su posición. Clark de Lara señala los elementos que hacen posible el carácter introspectivo de la novela, bordeando con ello nuestra propuesta<sup>7</sup>, dice: “[...] *Por donde se sube al cielo* es una novela en donde la introspección es parte fundamental del campo de la acción: los recuerdos, las meditaciones, los sueños, las voces interiores, van conformando “una vida, un mundo”<sup>8</sup>. Además, destaca como novedades estructurales que presenta la novela, un manejo novedoso del tiempo y la presencia de un final abierto; características que para ella anticipan la novela contemporánea.

Siguiendo un planteamiento semejante -en que se anticipa la modernidad narrativa del siglo XX-, en 1996, Gabriela Mora realiza un análisis detallado sobre diversos cuentos de Gutiérrez Nájera<sup>9</sup>. Empero, un interés paralelo es dejar en claro la honda vinculación de los escritores modernistas con su realidad social, alejando con ello la tendencia (que aún prevalece, aunque disminuida) a considerar a esta corriente como superficial y preciosista sin más<sup>10</sup>. En adición, la ubicación de fuentes sigue afectando su análisis; lo que sin

---

<sup>7</sup> Aunque finalmente se aleja de ella y opta, en cambio, por vincular a estos elementos con aquéllos característicos de la novela psicológica.

<sup>8</sup> Belem Clark de Lara, “Introducción”, en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XI, Narrativa, I. Por donde se sube al cielo* (1882), Ed. Ana Elena Díaz Alejo, México, UNAM, 1994, p. CXXXIV.

<sup>9</sup> Algunos de ellos: “A humo de pajas” (1879), “Los tres monólogos del marido” (1880), “El baño de Julia” (1881), “Margarita” (1881), “La mañana de San Juan” (1882).

<sup>10</sup> Al respecto comenta: “La pluralidad de las historias y de los discursos da un mentís a la descripción tradicional del cuento modernista como ocupado sólo del bello estilo, sin otras preocupaciones”. Gabriela Mora, *El cuento modernista hispanoamericano*, Lima, Latinoamericana, 1996, p. 34.

embargo le sirve para destacar la originalidad artística de Nájera con respecto a estos modelos, la cual va de la mano con el interés de nuestro autor por la experimentación narrativa –que en su momento señaló Antonio Muñoz. De entre los rasgos que destaca y que lindan con nuestra propuesta, tenemos: el uso de finales abiertos; una tendencia hacia la mencionada introspección, que llevaría a advertir la interacción estrecha entre el mundo exterior y el interior por medio de la autoconciencia, y que, en adición, permite explorar el desdoblamiento de la personalidad: “el sujeto dividido”, como lo llama Mora. Otros rasgos afines y que ya hemos mencionado son el carácter ambiguo de varios relatos y la presencia de variadas instancias narrativas: “si se encuentra una narración que siga el paradigma tradicional del “Había una vez”, otros se contarán a través de monólogos, diálogos o cartas; vendrán enmarcados o no; y tendrán diferentes variedades de narradores”<sup>11</sup>.

Como hemos visto, se han observado -aunque de soslayo-, diversos elementos que sugieren la posibilidad de una lectura dialógica sobre los textos narrativos de Gutiérrez Nájera. Sin embargo, ésta no se ha planteado siquiera como sugerencia directa. De ahí que nuestro propósito sea explorar esta posibilidad en el “Monólogo de Magda”<sup>12</sup>-, puesto que esta perspectiva enriquecería su lectura, haciendo evidente la profundidad dialógica que contiene. Se ha escogido este texto por ser representativo de la narrativa najeriana, pues destaca por dos motivos: en primer lugar, como hemos mencionado, está extraído de la única novela conocida hasta el momento de Gutiérrez Nájera<sup>13</sup>. La cual, como señala Clark

---

<sup>11</sup> *Idem*, p. 34.

<sup>12</sup> En Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XI. Narrativa, I Por donde se sube al cielo* (1882), Ed. Ana Elena Díaz Alejo, México, UNAM, 1994, pp. 113-125. En adelante, la ubicación de las citas a esta obra se indicarán entre paréntesis.

<sup>13</sup> En 1987, Belem Clark de Lara descubrió la novela *Por donde se sube al cielo*, publicada en entregas en el folletín del periódico *El Noticioso*, del 11 de junio al 29 de octubre de 1882. El “Monólogo de Magda (fragmento de una novela)”, originalmente fue publicado por el propio autor en *El Universal*, el 1º de septiembre de 1890, como pieza independiente. Posteriormente, E. K. Mapes lo incluyó en *Cuentos completos* (1958). Con la recuperación de la novela, por Clark de Lara, esta pieza independiente fue incluida como

de Lara, es una suerte de resumen de las técnicas y procedimientos empleados por Nájera incluso en sus textos precedentes<sup>14</sup>. Y, en segundo lugar, fue publicado como pieza independiente, por tanto, autónoma con respecto a la novela en sí, ocho años después de ésta. Cabe aclarar que este texto no es simplemente una sección de la novela, sino una selección de fragmentos de ésta, arreglados en una unidad aparte.

Precisaremos algunas nociones básicas sobre la teoría del dialogismo de Bajtín: Las relaciones dialógicas tienen que ver con posturas del ser concreto, acerca del mundo, el cual, como la vida, es cambiante y con quien este ser se interrelaciona o interactúa de manera vital, afectado por los otros y a su vez afectándolos. De ahí que Bajtín enfatice la importancia radical del diálogo y de la palabra en la obra de Dostoievski

Para Bajtín, los enunciados han de ser encarnados<sup>15</sup>, es decir, vividos por el enunciante, han de partir de lo más hondo de sí mismos y, por lo tanto, de su experiencia concreta en la vida, de su interacción con el otro y su o sus conciencias<sup>16</sup>. Por tanto, “Sólo en la comunicación, en la interacción del hombre con el hombre se manifiesta “el hombre dentro del hombre”, tanto para otros como para sí mismo” (p. 370). La comunicación dialógica implica un intercambio de acentos en la conciencia del personaje, en su interior<sup>17</sup>,

---

Apéndice 2 (pp.113-125) de la edición crítica a cargo de Ana Elena Díaz Alejo: Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XI, Narrativa, I*. Ed. Ana Elena Díaz Alejo, México, UNAM, 1994.

<sup>14</sup> “Es necesario decir que los aspectos hasta aquí encontrados en la novela najeriana, ya habían formado parte de su producción en prosa desde 1876: artículos, crónicas, ensayos y narraciones apuntan hacia una urgente renovación. En 1882, *Por donde se sube al cielo* es el resumen integral de las propuestas esenciales a las que el poeta da forma, y con ellas abre el camino del modernismo”. Manuel Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, “Introducción”, p. CXXXVI.

<sup>15</sup> Comenta Bajtín: “Las relaciones lógicas y temático-semánticas, para ser dialógicas, como ya hemos dicho deben encarnarse, es decir, han de formar parte de otra esfera del ser, llegar a ser *discurso*, esto es, enunciado, y recibir un *autor*, un emisor de un enunciado determinado cuya posición este enunciado exprese.” (p. 268)

<sup>16</sup> Bajtín observa sobre las particularidades lingüísticas de los personajes de Dostoievski, originadas por la palabra ajena en contacto con la conciencia y el discurso de los personajes: “su significado es el mismo: el encuentro y el entrecruzamiento en todo elemento de la conciencia y del discurso de dos conciencias, dos puntos de vista, dos evaluaciones.” (p. 308-309)

<sup>17</sup> Esta interioridad es básica para la comprensión de la teoría de Bajtín. La palabra del personaje es afectada por la relación del personaje hacia sí mismo: su diálogo interno, radicado en su conciencia, afirma Bajtín: “En

donde reúne las voces ajenas y las confronta intentando responder aquella pregunta fundamental de “¿quién soy?”, tomando en consideración al otro y su palabra (por tanto, reaccionando ante ésta, ya sea asintiendo o en hostilidad, lo que a su vez deriva en una anticipación sobre el punto de vista ajeno, de su respuesta posible). De ahí que los enunciados ajenos resuenen y se enfrenten dentro de los polos de su diálogo interior, en su lucha interna inconclusa.

Bajtín repara asimismo en un fenómeno particular de la comunicación dialógica, y que es fundamental para su teoría y para nuestro análisis: la *palabra bivocal*<sup>18</sup>, en la cual coexisten al menos dos orientaciones básicas: hacia el objeto mismo y hacia la palabra ajena. Este fenómeno de la palabra permite establecer diferentes tipos de discurso cuya característica compartida es precisamente esta doble orientación. Estos discursos, originados sobre el principio de la palabra bivocal, se diferencian por el papel que desempeña en éstos la palabra ajena. Cuando es activa, clasificada como el *subtipo activo (palabra ajena reflejada)*, origina la polémica oculta, y, en general todo discurso que toma en cuenta a la palabra ajena<sup>19</sup>. En la polémica oculta:

[...] la palabra ajena queda fuera del discurso del autor, pero éste la toma en cuenta y se refiere a ella. Aquí la palabra ajena no se reproduce con una

---

las obras de Dostoievski no existe la palabra definitiva, concluyente de una vez por todas. Por eso tampoco aparece la imagen estable del héroe, imagen que contesta la pregunta “¿Quién es él?” Se plantean únicamente las preguntas “¿Quién soy yo?” o “¿Quién eres tú?” Pero también estas preguntas se incorporan a un diálogo interior continuo e inconcluso.” (p.370)

<sup>18</sup> “Se puede decir que el objeto principal de nuestro examen, su protagonista, será la *palabra bivocal* que se origina ineludiblemente en las condiciones de la comunicación dialógica, es decir, en las condiciones de la vida auténtica de la palabra.” (p. 269)

<sup>19</sup> Sin embargo, Bajtín, como preámbulo al esquema en que resume las distintas categorías de discurso, enfatiza la flexibilidad de la palabra en manos de un hablante. Dentro de su categorización prevé permutaciones y combinaciones, advierte: “La clasificación que aparece a continuación tiene un carácter abstracto. Una palabra concreta puede pertenecer simultáneamente a diversas variantes e incluso a varios tipos de discurso. Además, las interrelaciones con la palabra ajena en un contexto concreto y viviente no tienen un carácter inamovible sino dinámico: la correlación de voces en el discurso puede cambiar bruscamente, la palabra unidireccional puede convertirse en palabra de orientación múltiple, la dialogización interna puede reforzarse o debilitarse, un tipo pasivo puede llegar a ser activo, etc.” (p. 290)

interpretación nueva sino que actúa, influye o de alguna manera determina la palabra del autor permaneciendo fuera de ella. Así es la palabra en una polémica oculta. (pp. 284-285)

Un concepto particular, derivado igualmente de la palabra bivocal, es el *microdiálogo* (las más de las veces identificado simplemente como diálogo interno), que es cuando se percibe esta doble orientación, no ya en el enunciado total, sino en partes de éste, incluso en una sola palabra<sup>20</sup>.

Precisadas estas herramientas teóricas pasaremos al análisis del texto de Nájera. En esta pieza, Magda, una prostituta proveniente de París, se enfrenta a la disyuntiva de responder al amor de Raúl, de quien está enamorada. Ella viaja por América al lado de Provot, su amante, quien es un viejo adinerado que la hace pasar por hija suya. Raúl, que es de buena familia, ignora estos antecedentes. Así, en este monólogo, Magda se enfrenta consigo mismo y su pasado, al tiempo que con su entorno. Por tanto, reflexiona sobre sí misma, sopesando en ello las posibilidades de realizar su amor, con lo que entra en una crisis, pues su condición ante el mundo le tiene vedada esta posibilidad, a la que, no obstante, no está dispuesta a renunciar. Así, internamente está dividida entre el deseo y el deber, entre lo que es y lo que podría ser. Por consiguiente, el monólogo es un diálogo interno, expresado aquí como polémica oculta con el entorno. Esta polémica, más adelante adquiere la forma de un diálogo estructural.

A fin de facilitar nuestro análisis, dividiremos el texto en tres secciones: I.- Narración-introducción del narrador (pp. 113-116); IIa.- Monólogo (116-117), II.b.-

---

<sup>20</sup> “Las relaciones dialógicas son posibles no sólo entre enunciados (relativamente) completos, sino también con respecto a cualquier parte significativa del enunciado, incluso con respecto a una palabra aislada, si ésta no se percibe como palabra impersonal de una lengua, sino como signo de una posición ajena de sentido completo, como representante de un enunciado ajeno, es decir, si percibimos en ella una voz extraña. Por eso las relaciones dialógicas pueden penetrar en el interior de los enunciados, incluso dentro de una palabra aislada si en ella se topan dialógicamente dos voces (el microdiálogo [...])”. (p. 268)

Diálogo estructural (118-121); y III.- Desenlace (121-125). Tomaremos por el momento la sección II, el monólogo propiamente, pues ahí, se representa al personaje en su palabra, en su comunicación dialógica.

Definamos ahora las réplicas o voces antagónicas que participan en el diálogo interno de Magda, éstas son: la Voz 1, que busca una legitimación social, una redención posible, pese a la sanción social y moral a la que está sometida al ser prostituta y la Voz 2, que asume esta condición de proscripción social y de ser sancionada moralmente: de ser indigna de acceder a las prerrogativas que tiene la gente de bien. Estas voces emergen y se enfrentan ante el futuro encuentro con Raúl, quien la cree, como asienta el narrador, “pura” (p. 113). Lo cual, consecuentemente origina un debate por principio interno en Magda. En efecto, en la sección IIa, tenemos el caso en que el diálogo interno se expresa como una polémica oculta.

En ésta, Nájera nos presenta la lucha en que participan voces diversas (social, moral, religiosa) con las cuales el personaje interactúa dialógicamente, asintiendo, siéndoles hostil o anticipándolas (originando con ello un discurso, una textura estilística fragmentaria –procedimiento característico de Gutiérrez Nájera, estudiado por Óscar Rivera-Rodas<sup>21</sup>–, cuya composición responde alternativamente a estas motivaciones internas que son antagónicas). Así, ante una afirmación le sigue o se le yuxtapone un enunciado de sentido opuesto, o bien cuestionamientos o exclamaciones que contradicen lo

---

<sup>21</sup> Rivera-Rodas lo analiza como parte de lo que denomina el *discurso estético* de la escritura najeriana (encuadrado en el Modernismo y alejado del código realista), donde se privilegia la interpretación individualizada acerca de la realidad (aspecto que favorece el principio de representación anotado por Bajtín. Cfr. *supra*, p. 15). Dice: “He señalado que la ideología poética de Gutiérrez Nájera postula la determinación de la realidad por el sujeto; esto quiere decir que la percepción no acepta objetivamente los datos de lo inmediato, sino que lo transforma con la imaginación. La percepción (la mirada, el oído, el tacto, el olfato), o sea, lo que se ha visto, es sometido a la intervención de la imaginación y su materia imaginativa, es decir a lo que se piensa y lo que se siente.” Véase: Óscar Rivera-Rodas, “Discurso Estético y Modernidad en Gutiérrez Nájera”, *Literatura Mexicana*, Vol. 8, núm. 2, 1997, pp. 628.

anteriormente expuesto (con el fin de facilitar la lectura, el subrayado indicará la interpretación, para luego regresar a la tipografía usual. Las redondas son fragmentos sucesivos en el texto):

*Asentimiento con la voz social que reafirma su condición de descartada se reacentúa o reafirma su V2: Las mujeres como yo no tienen derecho a tener un padre. No soy una hija: soy una vergüenza.*

*Hostilidad hacia esta voz social que la mantendría en la marginación, polemiza con ella, desde la perspectiva de su V1, en busca de legitimación (lo que no deja de tener un remitente indirecto, el padre mismo, con lo que se reviste el enunciado a su vez de una bivocalidad adicional, al dirigirse también a éste): Pero, ¿quién es el culpable?, ¿por qué me abandonó?, ¿por qué me dejó sola?*

*Anticipación de una respuesta posible del padre, desde su V2: Si me desecha, si me arroja, si me afrenta, yo le diré: “Vete, ya no te busco, no te quiero, me das asco”.*

*Pero entra la voz social oponiéndose al rechazo anterior. Al anticipar este juicio social sobre lo que ha dicho, Magda se autocensura, pues esta reprobación sobre el padre contravendría los preceptos morales inoculados en la voz social, alejándola al mismo tiempo de una eventual, ansiada, inserción en su ámbito: la sociedad misma. En las negritas resuena con contundencia la voz social, intensificándose la bivocalidad del fragmento, además de contener un matiz polémico con respecto a su V2 (de marginación): ¡Miento! ¡Miento! No puedo hablarle así. **Es mi padre.** (p. 116)<sup>22</sup>*

Con respecto a la alternancia marcada, nada obliga a que sea regular o a que se focalice sobre un solo tema. Así, adquiere sentido la aparente gratuidad con que emerge la posibilidad de que el padre de Magda pertenezca a un estrato social privilegiado. Pues dentro de la encrucijada en la que se encuentra la protagonista, la voz que pretende una legitimación (V1), al no hallar indicios reales de tener un padre y llegar a conocerlo, elabora una alternativa que, aunque a todas luces ficticia, al menos le proporcione la satisfacción de que éste pertenezca a la más alta esfera social, en arreglo con su aspiración

---

<sup>22</sup> Hasta aquí, la tipografía anunciada.

de inserción social. Asimismo, responde con ello a la voz social que la condena, pues de este modo estaría más cerca de lograr su objetivo: “Es mi padre. Pero, ¿quién es?, ¿en dónde está? Será probablemente un gran señor: sólo los grandes señores se avergüenzan de tener hijos y los desamparan” (pp. 116-117).

De manera semejante se explican a su vez las frases con que culmina esta sección donde igualmente “de manera gratuita” se plantea a sí misma, impulsada por V2 (que la condena), la posibilidad de que su padre sea un criminal. A lo que, en oposición con el carácter marginal de la protagonista (el cual es rechazado por su voz aspirante a la legitimación), opta por una solución igualmente sin fundamento, pero conveniente a su aspiración de legitimidad. Con esto responde a la voz social que la acecha, al eliminar con este planteamiento un motivo que agravaría aun más su condición:

Pero, ¿qué digo? Si vive, no me ama, y necesito de su amor; si vive, se esconde como los criminales, y no quiero que mi padre sea un criminal. ¡Mejor que ya no exista! ¡Sí, eso es, mi padre ha muerto! **¡Así, a lo menos, puedo amarle!** (p. 117)

Aun más, en las negritas la bivocalidad se intensifica: tenemos un microdiálogo pues al plantearse el poder amar a su padre, al mismo tiempo se garantiza a ella misma una posibilidad, aun ficcional, de ser digna de amor y por consiguiente de aceptación. De este modo, el fragmento está dirigido al mismo tiempo tanto a su padre como a sí misma, con lo que alienta con ello los propósitos de V1 (de legitimación). En este sentido, la relación que hemos planteado con respecto a su entorno (la voz social) se refleja en el ámbito más profundo de su ser.

Dentro de la sección que hemos identificado como polémica oculta, en un segundo momento se traslada la polémica hacia otro plano, el trascendental, o sea, el de la relación

del personaje con el absoluto<sup>23</sup>, cuyo discurso es representado por el de la Iglesia católica. Ahí, desde su posición excéntrica, Magda percibe la bivocalidad de este discurso, pues, como hemos visto, es sensible a sus voces. Así, el concepto de Dios, Magda lo percibe en dos significaciones, dos voces que disuenan en éste (así, la palabra “Dios” representa un microdiálogo). Una, el Dios monolítico, vertical y por tanto represivo o censor. La segunda, el Dios democratizador, horizontal, cuya característica es el perdón; representada así por Cristo<sup>24</sup>. De este modo, estas posturas encajan perfectamente con el lugar prefijado en la conciencia de Magda, como habíamos advertido.

---

<sup>23</sup> La posición de Magda es análoga a la del “hombre del subsuelo” de Dostoiievski, de quien señala Bajtín: “Para él, el mundo se estructura en dos bandos: en uno se halla el “yo”, en el otro “ellos”, esto es, todos los otros sin excepción, sea quien sea. Para él, cada hombre existe ante todo como “otro”. Esta definición del hombre determina directamente todas sus relaciones con él. El hombre del subsuelo” reduce a toda la gente al común denominador del “otro”. Sus discípulos, compañeros de oficina, su sirviente Apolo, la mujer que lo ama e incluso el creador del universo con el cual polemiza, aparecen en esta categoría y antes que nada reacciona a ellos como “otros” respecto a su persona.” (p. 372)

<sup>24</sup> Este aspecto dual había sido sugerido por Víctor Hugo, en el prefacio a *Cromwell*, al reflexionar sobre la revolución gnoseológica que planteó el Cristianismo, en contraste con la concepción épica (de una sola pieza) sobre el mundo y el arte del mundo antiguo. Afirmaba: “En dicha época, para no omitir ningún rasgo del bosquejo que estamos trazando, debemos notar que con el cristianismo y por su influencia se introdujo en el espíritu de los pueblos un sentimiento nuevo, desconocido de los antiguos y singularmente desarrollado en los modernos; un sentimiento que es más que la gravedad y menos que la tristeza: la melancolía. El corazón del hombre, entorpecido hasta entonces por los cultos jerárquicos y sacerdotales, no tenía por qué despertar y encontrar en él el germen de una facultad inesperada al sentir el soplo de una religión humana, porque es divina; de una religión que convierte la plegaria del pobre en riqueza del rico; de una religión de igualdad, de libertad y de caridad.” Víctor Hugo, *Cromwell*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979 (1827), pp. 16-17. Observemos que es muy probable que Gutiérrez Nájera hubiese leído esta obra, pues, como hemos ido acotando, su filiación con la literatura francesa es innegable. En una entrevista de 1893 responde a Ángel Pola acerca del afrancesamiento con que se le señala: “Puede ser que tengan razón. Porque leo mucho más francés que español; pero ya es tiempo de que el español lea otros idiomas, que se vaya cruzando.” Ángel Pola, “Entrevista a Manuel Gutiérrez Nájera por Ángel Pola”, *Literatura Mexicana*, Vol. 6, núm. 1, 1995, p. 236. Sobre Víctor Hugo, las siguientes palabras, consignadas en “El cruzamiento en literatura” (1894), *Revista Azul* (“Ripios académicos, de Valbuena” -1890-, *El Partido Liberal*), dan cuenta de la importancia que reviste para Nájera, y para la época, el genio francés: “En las Américas latinas pecan muchos de exceso de imitación, particularmente los que imitan al inimitable o, mejor dicho, lo inimitable: Victor Hugo.” Jorge Ruedas de la Serna, *La misión del escritor, ensayos mexicanos del siglo XIX*, Org. y pres. de Jorge Ruedas de la Serna, UNAM, México, 1996, p. 411.

Entonces, la misma relación de extrañeza establecida en cuanto a su padre la hallamos reflejada en su relación con Dios<sup>25</sup> (Dios padre, para ser más específicos), con lo que se reafirma a V2, condenatoria. Dice Magda:

Pero entonces, ¿quién va a ayudarme y socorrerme? ¿Dios? No le conozco. Está muy lejos y muy alto. Ahora que el dolor visita mi alma, comprendo que necesito de él. **Y creo.** Pero mi fe no tiene alas; mi esperanza está enferma (p. 117)

En negritas tenemos nuevamente un microdiálogo. La afirmación que contradice su contexto de enunciación tiene un remitente directo: Dios mismo, pues ¿cómo podría creer en Él, puesto que, como afirma, ni le conoce? Si le niega, siguiendo su razonamiento inmediato anterior, ¿cómo podría recibir su ayuda? Por tanto, V1 (legitimación) anticipando que Dios pueda escuchar que Magda le desconoce, le impulsa a recular en esta postura, por lo tanto, entonces afirma su creencia en Él. Al mismo tiempo, esta aseveración tiene otro remitente en ella misma: intenta convencerse a sí misma de que cree en Dios.

Sin embargo, esta creencia, esta fe, sólo sería efectiva para los propósitos de su Voz1 al ser dirigida hacia la voz de perdón del discurso religioso, lo cual hará más adelante. No obstante, esta voz se halla implicada, resuena en este fragmento aunque disminuida y confusa. Así, puesto que esta voz de perdón no es lo suficientemente fuerte, la duda subyacente que Magda tiene sobre sí misma y su futuro se impone: V2 emerge y enfatiza su mancha, su sentido de culpa moral, social y con respecto al absoluto, se resquebraja la esperanza que promovía V1.

De esta manera es sintomático de su relación de separación y aislamiento, de indignidad con respecto a Dios, el hecho de que en esta subsección, Magda no apele

---

<sup>25</sup> Incluso Magda parece consciente de este paralelismo, cuando más adelante expresa, al considerar su relación con Dios: “Tal vez tampoco me quiera” (p. 117).

directamente a Él. En cambio, para ello se apoya en la Virgen, a quien le ruega: “Dile a Dios que me oiga” (p.117)<sup>26</sup>. Esta situación de buscar la intermediación evidencia nuevamente el sentimiento de separación, aislamiento y descastamiento que sufre Magda: su otredad extrema<sup>27</sup>. Apelar directamente significaría la exposición directa con su respuesta: su palabra (de Dios). La cual, como hemos expuesto, en este caso es monológica -pues está marcado como “Dios” sin más, ni algún indicio que haga pensar en lo contrario-; así, dentro de este planteamiento, esta respuesta seguramente sería desfavorable a su V1 de legitimación. Por consiguiente, Magda elude la solicitud directa.

En cambio, tras la apelación a la Virgen se pregunta, en un microdiálogo: “Dios está en la Cruz con los brazos abiertos. **¿No es verdad que ése es Dios?** Pues mira cómo nunca los cierra. Habla por mí” (p. 117). Donde, al tiempo de introducir la voz de perdón del discurso religioso, lo que constituye una apelación indirecta a Cristo<sup>28</sup> conveniente con V1, se puede percibir un tono de reproche por parte de ésta. El cual, más o menos se podría expresar del siguiente modo: “¿Acaso me han mentido?, si me pueden condenar por faltar a Dios, también se me puede perdonar según el mensaje de Cristo, pues en la Cruz, Él pagó por el pecado de todos, ¡de todos!, lo cual me incluye, ¿no es cierto?, ¿no es así? Entonces me han mentido. ¡Entonces tampoco pueden condenarme!”.

---

<sup>26</sup> Esto, en adición, señala una concepción análoga sobre la palabra a la de Bajtín. Dios, como símbolo del absoluto, la totalidad, al no prestarle oído, le negaría toda posibilidad de ser, lo que podemos apreciar en la siguiente aserción de Bajtín: “Una sola voz no concluye ni resuelve nada. Dos voces es un mínimo de la vida, un mínimo del ser” (p. 372). El ser entonces se define, es decir, la vida, en la palabra y por la palabra, la propia y la ajena. Si Magda no cabe dentro de la totalidad, entonces se desvanece su ser.

<sup>27</sup> Lo cual enfatiza la propia Magda al solicitar la intermediación de la Virgen, corroborando de paso su postura análoga a la del “hombre del subsuelo”: “Si no me escuchas, voy a quedar sola en el mundo, sola contra todos. Para mí, entonces, el Cielo estará lleno de demonios, y la Tierra, de fieras.” (p.117)

<sup>28</sup> No obstante, V1, que busca su redención, tampoco puede enfrentar directamente a Cristo, con todo y que el carácter de este discurso lo permitiría. Situación que así enfatiza la intensidad de su lucha interna. La V2 vence a su V1, pues la polémica ya no está situada en un plano terrenal. El personaje incluso parece olvidarse de su posición paralela con María Magdalena, la cual ella misma incluye en sus reflexiones como justificación para su deseo de legitimación: “He cometido muchas faltas, pero también las cometía María Magdalena” (p. 117).

Al mismo tiempo, el fragmento citado se dirige a sí misma intentando afirmar con ello su redención posible. En efecto, inmediatamente antes de implicar la voz de Cristo, en la cita aludida, anticipa la respuesta de la voz social, moral y religiosa relacionadas con el Dios monolítico y pregunta desafiante, oponiéndose a estos discursos: “Qué, ¿no puedo ser buena?” (p. 117).

Después, tras una breve intervención del narrador, se presenta un diálogo estructural, IIb (pp. 118-121). El cual, como hemos indicado, guarda una relación intrínseca con el diálogo interno. En efecto, los contenidos asemejan la lucha planteada en la polémica oculta, con la particularidad de que los interlocutores no son sino un desdoblamiento y una personificación de las voces disonantes o sea, antagónicas, que intervienen en la conciencia del personaje (situado en el umbral entre el ser y el no ser).

Consecuentemente, al tener por origen el interior del personaje, se dirigen dialógicamente hacia éste, adquiriendo en su virtual exterioridad matices y entonaciones diversas que acentúan bien una postura u otra de las voces del diálogo interior (en polémica oculta) o entran en hostilidad con ellas. Son activas, dinámicas pues, con respecto a aquéllas. Esto se lleva a cabo mediante diversos tipos de discurso con respecto a Magda: objetual, estilización, paródico, y hasta hacen mofa de ella. No se limitan únicamente a dirigirse a Magda, quien así adquiere una posición de tercero, de juez que ha de tomar partido entre ellas, sino que se escuchan mutuamente y reaccionan ante sus posturas respectivas y las de Magda.

Por supuesto, en este diálogo estructural, que tiene como apoyo el microdiálogo, resuenan nuevamente la voz social, moral y la religiosa; incluso la propia voz de Raúl, objetualizada, como una anticipación de su respuesta (traída a colación por parte de la voz condenatoria -que incluye a la voz social-, las cuales no conceden derechos a Magda,

debido a su condición de prostituta; mucho menos el de lograr su amor con éste). La V2, dice :

Pero, ¡vil, miserable!, -te responderá [Raúl]-, tú ni a mi compasión tienes derecho. Yo iba al Cielo y pregunté las señales del camino al diablo. Tuve un hijo –¡mi amor!-, me lo quitaron diciendo que iba al templo, y cuando fui en su busca, le hallé ebrio, porque estaba en la taberna. Me estafaste el amor: has prostituido lo más noble que había en mi alma. Tal vez dijiste para ti: puesto que estoy ahora ahogándome en el lodo, agarraré la mano del primer hombre caritativo que me acuda, para hundirlo en mis antros de betún. Embustera! ¡Ladrona! Si lo que buscas es dinero, toma: ¡he aquí mi bolsa! (p. 119)

Bajtín dice que el objeto de la representación de Dostoievski es el “hombre en el hombre”, expresado por medio de su comunicación dialógica. Este aspecto Nájera lo muestra por medio de Magda misma, en su debate interno, en la sección IIa. Ahí, como hemos visto, se manifiesta su contacto dinámico, vivo con el mundo: El entrecruce de su conciencia con las otras conciencias que participan activamente en su mundo real y entre las cuales orienta su voz (dividida en dos posturas antagónicas). De tal manera que choca con unas y convoca a otras según reafirmen las posturas sus voces propias. Esto es, se tiene prefijado un sitio para estas voces dentro de su diálogo interno<sup>29</sup>.

Ahora bien, dado que el texto incluye un narrador, hay que especificar su actitud con respecto al mismo, si ésta es monológica o dialógica. Para ello tomemos en consideración dos principios que permitan delimitarla. Según Bajtín, si está dentro del primer caso, el narrador determina y concluye a su personaje. En tanto que si es del segundo tipo, sitúa al personaje en su propio plano, lo que permite que el personaje se le oponga, discuta o disienta con él.

---

<sup>29</sup> En efecto, señala Bajtín: “Un otro real sólo puede entrar en el mundo del hombre del subsuelo” como el otro con el cual se ha entablado ya una polémica interna sin solución. Toda voz ajena real inevitablemente se funde con la voz ajena que ya suena en los oídos del protagonista. La palabra real del otro, así como todas las réplicas ajenas anticipadas también, se introducen en el movimiento del *perpetum mobile*.” (373-374)

Desde el principio, el narrador, en el paratexto, nos plantea la situación a la vez que el dilema: “¿Se aprovechará Magda del engaño para ser esposa de Raúl? ¿Le dirá la verdad entregándose a él? He aquí el problema.”(p.113). El dilema se ha de resolver en el encuentro próximo entre Magda y Raúl.

Luego nos presenta una explicación -ya en la narración-, sobre el personaje. En ésta se destaca la significación que reviste para Magda la decisión que ha de tomar. Esta significación se plantea indirectamente en el siguiente fragmento: “Del amor [...] ese gran ser, mitad demonio, mitad ángel, no había visto más que las risas y no las lágrimas que salvan” (p.114). El concepto del amor, ahora personificado, es desdoblado en dos significaciones dentro de la misma palabra: el amor sensual, corrompido (su vida pasada) y el amor espiritual –puro- personificado por Raúl.

Sin embargo, asienta el narrador, el descubrimiento o atisbo sobre la segunda clase de amor fue posible para Magda al “apartarse de los grandes círculos, de las atmósferas viciadas”. Esta observación la refuerza en el mismo párrafo al afirmar: “Los ermitaños, para ver mejor a Dios, buscan el abrigo en la grieta desierta de algún monte, lejos de los hombres” (p.114)

Conforme va avanzando su intervención, ofrece descripciones biográficas sobre Magda, tras consideraciones al margen del argumento y la propia biografía, tan sólo para resaltar la importancia de la figura de la madre como guía espiritual; tanto que incluso “Jesús, con ser hijo de Dios, necesitó el cariño de una madre y no quiso ser huérfano” (p.114)

Sin embargo, para Magda, esta significación se clausura por el narrador: “Magda que de la madre solo había visto el mal ejemplo, estaba ante el amor y la virtud como el rapaz que hojea algún libro sin haber estudiado el alfabeto”(p.114), con lo cual enfatiza la

situación marginal de su protagonista. No obstante, el mismo narrador se desdice y plantea una inconclusividad posible, tanto a nivel general, como en el caso de su personaje:

En el alma de Magdalena había una virginidad: la del amor. Sus alas de mariposa habían perdido con el contacto de los hombres, el polvillo dorado, las moléculas rojas y los átomos azules, pero eran alas todavía, y toda ala puede llevar al cielo. Magda miraba dentro de su corazón nuevas figuras que no había visto nunca. Era su amor un amor imperfecto, pero amor al fin. (p.115)

Destruyendo de paso su consideración de que sólo en el aislamiento es posible conocer el aspecto puro del amor. Al tiempo que introduce sutilmente al personaje del Nuevo Testamento María Magdalena, de situación análoga con Magda, cuyo nombre es apócope de la primera, marcando así una relación intertextual mediante la cual el narrador desliza su simpatía por la causa de la V1 de Magda.

El narrador en este momento vuelve al tema central, la decisión vital que determinará el futuro de Magda y afirma categóricamente, convirtiéndose en portavoz de ésta, su decisión, efectuando en ello una parcial estilización con respecto a Magda: “¡Aquí estoy!”-decía el amor-, pero ¿Magda podría abrirle? No; ya estaba resuelta a alejarse, a despedirse de Raúl y para eso lo esperaba aquella noche”(p.115).

Y luego contrasta la situación de Raúl y la de Magda, el primero se nos presenta concluido y determinado<sup>30</sup>: “Raúl estaba al lado de una madre, esto es, cerca de Dios. Raúl estaba en paz con su conciencia; Raúl era honrado y era bueno”(p.115); mientras que Magda, recogiendo sus observaciones anteriores, se plantea inconclusa, enfrentada a una

---

<sup>30</sup> En un planteamiento monológico, se determina al personaje, está concluido desde el principio, en contraste, observa Bajtín: “En las obras de Dostoievski no existe la palabra definitiva, concluyente de una vez por todas. Por eso tampoco aparece la imagen estable del héroe, imagen que contesta la pregunta “¿Quién es él?” Se plantean únicamente las preguntas “Quién soy yo” o “¿Quién eres tú” Pero también estas preguntas se incorporan a un diálogo interior continuo e inconcluso. El discurso del héroe y el discurso sobre el héroe se determinan por una relación dialógica abierta hacia sí mismo y hacia el otro.” (p. 370)

lucha para tomar una decisión, enfatizándose al mismo tiempo su otredad extrema; su marginación: su soledad (radicada en su aislamiento forzado) y su lucha, tanto interna como con respecto al exterior:

Era el niño sin madre, sin nodriza, sin fuerzas para andar y sin palabra. Con más, la soledad en que iba a vivir no era la soledad del eremita que ve a Dios ni la del amante que piensa en su amor. Era la soledad de Robinson en la isla; la soledad del ser humano entre las fieras, la tempestad y el mar. Iba a estar sola, sin ayuda, sin socorro en lucha abierta con los tigres y los leones y la hienas. Luchar con las pasiones es peor que luchar con las fieras. Luchar con el pasado no es combatir, como Jacob con el ángel: es luchar con el demonio. La arrojaban al Circo desvestida, sin armas, expuesta al hambre y la furia de los tigres, pero el amor la sostenía, como sostuvo la fe a los mártires cristianos. Comparad, pues, la soledad de Raúl con la soledad de Magda; aquélla era el sueño, y ésta la pesadilla; aquélla, la quietud, ésta, el combate. (p.115-116)

El personaje así, se nos describe por el narrador en una actitud dialógica, no aislada, con su entorno: los tigres y fieras de Robinson son sólo la transfiguración de los contendientes de su lucha interna que hemos señalado. En tanto que con respecto a Raúl se enfatiza su condición determinada y estática en manos del narrador, mientras que abierta, dinámica y viva: en tensión la de Magda. En el párrafo siguiente se continúa con ello: “La soledad de Raúl era la soledad del cadáver; la soledad de Magda era la soledad del enterrado vivo” (p.116). Inmediatamente se da paso a la sección II, el monólogo del que ya hemos hablado y tras su desdoblamiento -que queda inconcluso-, interviene nuevamente el narrador; lo único que dice es: “¿A qué voz atender? Ya era la hora de la cita: ya Raúl iba a llegar...” (p.121), con lo que no es consecuente con la decisión que ya nos había presentado de dejar a Raúl.

A esto sigue la narración, la sección III (pp. 121-125) donde en un primer momento aparecen Magda y Raúl, cada cual batiéndose en una lucha interna entre la pasión y el amor puro: idealizado. No coinciden consigo mismos, en el caso de la protagonista:

Magda tenía miedo, el miedo de una virgen que lo sabe todo. Cierta flojedad parecida a la que produce la embriaguez embargaba sus miembros y su alma. La voluntad se iba de ella, a manera de ave que escapa de su jaula. ¿Se dejaba arrastrar por la corriente?, ¿resistía a la indómita fuerza de las olas? [...] había perdido sus derechos al pudor. No había sabido resistir a aquéllos que le inspiraban repugnancia y quería resistir al amor. Siendo Thais con todos quería ser Lucrecia con el único. Magda, ante Raúl, era el león ante un domador (p.122).

En el caso de Raúl, se desestabiliza el carácter monológico con el que el narrador lo había descrito, como anteriormente habíamos señalado, se nos presenta en cambio en un conflicto interno, en una crisis:

Raúl luchaba con el respeto y el deseo. Era un marino dentro de un barco que se incendia. El respeto había echado raíces hondas en su alma, pero el viento huracanado desarraiga las encinas y la pasión, los escrúpulos. Se había habituado a amar contemplativamente siguiéndola con los ojos, como los pastores de caldea miraban las estrellas. Mas he aquí que, de improviso el ídolo se trueca en criatura; el mármol se hace carne, y los brazos, inmóviles antes, estrechan blandamente contra el seno [...] estaba ebrio de ella. (p.122)

De tal manera que la calma, el sosiego y control con el que había sido descrito se desvanecen, de por medio una lucha consigo mismo, dividido entre el deseo y el respeto.

Esta escena se interrumpe abruptamente con la llegada de Provot, el amante; Magda opta por esconder a Raúl, mediando en ello una acotación del narrador en que nuevamente

realiza una parcial estilización del discurso de Magda, quien sopesa por un instante la conveniencia o no de decir la verdad en ese momento:

El corazón de la infeliz mujer saltó como la corza que ve un tigre. ¡Ah! Ella le diría, ella le confesaría todo a Raúl... ¡pero él... ese hombre!.. ¡No! ¡Qué infamia! ¡Qué vergüenza! (p. 123)

En este caso, la palabra de Raúl, su posible respuesta, determina el estilo del fragmento, originando reservas, marcadas por los suspensivos; evasivas, al no mencionar a Provot: *¡pero él...*, presentado luego tan sólo como *ese hombre*; u omisiones: *¡No!*, donde se suprime todas las implicaciones que quiere evitar. Pues la revelación de la verdad, infame para éste desde la perspectiva de Magda, además de alejarlo definitivamente, le provocaría a ella una vergüenza que no es capaz de sufrir. Así, elige mantener la mentira por el temor de enfrentarlo. Este tipo de diálogo en que la réplica ajena se puede suprimir sin afectar el sentido es el caso del diálogo intensamente dialógico.

El narrador, como hemos visto, por momentos parece perder el control sobre los personajes con lo que se contradice, en tanto que participa activamente en la orientación de significado del texto. Da la impresión de haber dos narradores: uno dialógico y otro monológico; este último incluso interfiere en la palabra misma de la protagonista. Se puede advertir su presencia en la inclusión de tópicos, recursos retóricos y alusiones bíblicas, además de apreciaciones de crítica social, deslizadas a través de su protagonista. Lo que parece incuestionable es una voluntad dialógica de Gutiérrez Nájera, manifestada sobre todo en el hecho de darle la palabra a un ser relegado socialmente y en evitar dar una conclusión final, inconclusividad que también se da en la novela completa.

La lectura que hemos realizado nos ha permitido percibir en el personaje, matices y facetas que de otro modo pasan desapercibidas. Después de ésta, sus palabras ya no pueden parecernos las mismas, sino que se manifiestan vivas y activas, llenas de resonancias

particulares y siempre en relación con algún otro. Alertas, pues, de un modo o de otro, ante la posible proximidad de otras conciencias. Al mismo tiempo, el personaje, adquiere una cierta tridimensionalidad, nos parece más vivo, más desconcertante y capaz de sorprendernos.

Gabriel Chávez Posadas

## BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, Trad. Tatiana Bubnova, México, FCE, 2003.

Clark de Lara, Belem, “Introducción”, Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XI, Narrativa, I. Por donde se sube al cielo*, Ed. Ana Elena Díaz Alejo, México, UNAM, 1994, pp. LIII-CLVII.

Gutiérrez Nájera, Manuel, “El cruzamiento en literatura” (1894) en Jorge Ruedas de la Serna, *La misión del escritor, ensayos mexicanos del siglo XIX*, Org. y pres. de Jorge Ruedas de la Serna, UNAM, México, 1996, pp. 409-414.

Gutiérrez Nájera, Manuel, *Obras XI, Narrativa, I. Por donde se sube al cielo*, Ed. Ana Elena Díaz Alejo, México, UNAM, 1994.

Gutiérrez, Jesús, “Modalidades estilísticas y aspectos ideológicos en la prosa de Gutiérrez Nájera”, en *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, Comp. José Jiménez Olivo, Nueva York, Eliseo Torres, 1975, pp. 75-112.

Mora, Gabriela, *El cuento modernista hispanoamericano*, Lima, Latinoamericana, 1996.

Muñoz, Antonio, “Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista”, en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Ed. Enrique Pupo Walker, Madrid, Castalia, 1973, pp. 50-63.

Pola, Ángel, “Entrevista a Manuel Gutiérrez Nájera por Ángel Pola”, *Literatura Mexicana*, Vol. 6, núm. 1, 1995, pp. 231-237.

Rivera-Rodas, Óscar, “Discurso Estético y Modernidad en Gutiérrez Nájera”, *Literatura Mexicana*, Vol. 8, núm. 2, 1997, pp. 625-653.

Víctor Hugo, *Cromwell*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979 (1827).

Gabriel Chávez Posadas  
Seminario de Lirica  
UAM Iztapalapa

El objetivo de esta investigación es doble: ofrecer una delimitación en torno de los vínculos posibles entre el surrealismo y “Piedra de sol”<sup>1</sup> e investigar las posibles alusiones que esta obra pudiera contener sobre la escritura bretoniana. Esto, a partir de ciertas observaciones de la crítica que implican la influencia de este movimiento en el poema. Los comentarios varían desde acotaciones incidentales (que por supuesto no abundan sobre el posible influjo surrealista en “Piedra de sol”), hasta la mención del poema al comentarse el modo en que Paz asimiló el surrealismo. Con lo cual se sugiere, aun tangencialmente, esta influencia.

Jonn Fein, reparando en la importancia capital que adquiere el epígrafe de “Piedra de sol” (extraído del soneto: “Artemis”, de Gérard de Nerval), y que se constituye en fundamental para su análisis (en torno a la estructura de “Piedra de sol”), afirma, implicando -como se ha observado, de soslayo- al surrealismo: “[...] ‘Artemis’ está entre las poesías más enigmáticas de este desconcertante precursor del Simbolismo y del Surrealismo”<sup>2</sup>. Más adelante implica al movimiento de manera más directa, al tiempo que descarta sutilmente su posible influencia. Dice, sobre “Piedra de sol”: “La

---

<sup>1</sup> El poema que se abordará, “Piedra de sol”, fue publicado como libro en 1957, luego fue incorporado a la segunda edición de *Libertad bajo palabra (1935-1958)*, (1960). La nota explicativa del autor (en que se dan claves de lectura: cifras prehispánicas que se funden con mitos greco-latinos y el ciclo sinódico de Venus -y que el poema refleja) se suprime en *La estación violenta*, en tanto que es reintegrado parcialmente en la sección “Notas” de *Poemas 1935-1975 (1979)* –cuarta versión de *Libertad bajo palabra*. Para el poema en cuestión, conservamos el entrecorillado, pues desde 1960 se incluye en *Libertad bajo palabra*. Se tomará la edición de Enrico Mario Santí como base, dado que el poema en sí no presentó variantes a lo largo del tiempo, en tanto que la nota referida se reproduce en esta edición crítica, mientras que la notación maya que figura en la portada de la edición de 1957 no es imprescindible para el tema propuesto, pues refiere al contexto prehispánico. Por último, las referencias al poema serán indicadas entre paréntesis. OCTAVIO PAZ, *Libertad bajo palabra[1935-1957]*, ed. crítica de Enrico Mario Santí, Cátedra, Madrid, 2000.

<sup>2</sup> JOHN FEIN, “La estructura de *Piedra de sol*”, *Revista Iberoamericana*, Vol. 38, núm. 78 (enero-marzo 1972), p. 73.

decoración del paisaje surrealista que sirve de introducción incluye referencias al tiempo, que son fácilmente comprensibles en un texto normal.”<sup>3</sup>

Por su parte, Rachel Phillips, en su sección “El modo surrealista” de Paz, al abordar el recurso del *doble*<sup>4</sup> (que considera motivo característico del movimiento; aunque aclara que “sin duda, no podrían reclamarlo como exclusivo de ellos”<sup>5</sup>), observa su aplicación en el poema en prosa “Carta a dos desconocidas”<sup>6</sup>, donde lo relaciona con “Piedra de sol”, en cuanto a la búsqueda de la otredad.

Mas adelante, hacia el final de la sección referida, recapitula: “he tratado de mostrar que *la evidente filiación de Paz con el surrealismo pertenece a un periodo definido y expresa un estado de animo definido*”<sup>7</sup>. Así, el *modo* (o “la evidente filiación” de Paz con el surrealismo) y el *estado de ánimo*, parecen condicionarse mutuamente en un mismo periodo. Éste es delimitado más adelante -en función del estado de ánimo aludido- en una de sus conclusiones generales de su investigación. Ahí enfatiza tal estado como denominador común de los años comprendidos entre *¿Águila o*

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>4</sup> El cual, para la autora, se aúna con la “visión poética” de Paz.

<sup>5</sup> RACHEL PHILLIPS, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, trad. de Tomás Segovia, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 116. Sobre este procedimiento, en efecto, sin duda habría mucho que decir, sobre todo, en cuanto a Octavio Paz. Como bien dice Enrico Mario Santí, uno de los factores que lo separan de los surrealistas y en algún grado determina su diferencia, es su “arraigado hispanicismo”. SANTÍ, *op. cit.*, p.35. Dentro de éste, los tópicos temáticos *el mundo al revés, la vida como sueño, la interacción de la representación con el espectador*, que se dan cita en una visión integradora de la realidad (en que desaparece la búsqueda de formas por la forma misma, y, en cambio se favorece una interacción frontal –que abarca múltiples efectos emotivos, así como una amplia gama de recursos expresivos- o vívida con el entorno), predisponen ya una asimilación del surrealismo, que tiende hacia la coincidencia. Aproximándose a esta similitud, Gabriel Zaíd, contrastando la posible combinatoria verbal utilizando cerebros electrónicos, con la producción verbal humana y su coherencia, observa: “Todo esto: preferencia aleatoria, traducciones y transformaciones, es anterior al concepto de los cerebros electrónicos. Recuerda más bien ciertos juegos barrocos (centones, anagramas, acrósticos, logogrifos, crucigramas) y ciertas técnicas surrealistas (la escritura automática, el *collage*, el juego del cadáver exquisito) GABRIEL ZAÍD, *La poesía en la práctica*; México, Fondo de Cultura Económica, Conaculta-SEP, 1985 (Lecturas Mexicanas, núm. 98), p. 99

<sup>6</sup> Uno de los poemas de *Arenas movedizas*, de 1949, obra que antecede dos años la publicación *¿Águila o sol?* Sobre esta última se ha tenido consenso en cuanto a su filiación con el surrealismo. Véase HUGO J. VERANI, “Mariposa de obsidiana”. una poética surrealista de Octavio Paz”, *Literatura Mexicana*, Vol. V, núm. 2 (1994), pp. 430-433. ENRICO MARIO SANTÍ, “Introducción”, en Octavio Paz, *Libertad bajo palabra (1935-1957)*, ed. crítica de Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 9-63. SAUL YURKIEVICH, “Octavio Paz, indagador de la palabra” en Saúl Yurkievich, *Suma crítica*, México, Tierra Firme-Fondo de Cultura Económica, pp. 444-464.

<sup>7</sup> El subrayado es nuestro.

*sol?*, *La estación violenta* y “Piedra de sol”. Dice: “Aquí [refiriéndose a las primeras], como en “Piedra de sol”, una confianza en la solidaridad humana se alterna con la desilusión frustrada ante la incapacidad humana de encontrar la “otredad” en el amor o la filiación espiritual”. De tal manera que el *periodo definido* al que la autora hacía alusión, y que abarcaría desde *¿Águila o sol?* (1949) hasta *La estación violenta* (1958), -incluyendo así a “Piedra de sol” (1957), correspondería con un estado anímico. Ambos, como se habrá podido apreciar, para la autora, a su vez corresponderían con un modo de expresión: *la (evidente) filiación surrealista*.

No obstante, los comentarios que explícitamente señalan esta influencia, aunque luego se tornen ambiguos (nuevamente sin pormenorizar en la naturaleza de este influjo), son los de José Emilio Pacheco<sup>8</sup>. En un primer momento establece: “La aparición de *Piedra de sol* fue un tranquilizante. Al fin Paz había escuchado los buenos consejos y renunciaba a la “escuela” incomprensible, extranjerizante del surrealismo para volver a los cauces serenos de su poesía de juventud. La ceguera de esta interpretación no merece discutirse y ya era cómica en aquel otoño de 1957.”

Luego agrega, desviando el centro de atención hacia una imposibilidad en que se mezclan de manera confusa lo espacial, lo temporal y lo estilístico o, quizá, perspectiva estética: “[...] *Piedra de sol* no era el regreso a una época, la poesía juvenil de Paz, a la que no se podía volver porque representaba el único punto de partida. *Piedra de sol* era precisamente [retomando una frase de la nota del autor] “el fin de un ciclo y el principio de otro”. Y, más adelante, reivindica la primera postura: “No era tampoco una renuncia a su adhesión libre y creadora al surrealismo. Aunque los presagios, tentativas o borradores de *Piedra de sol* aparezcan desde 1944 en la obra de Paz [...] el poema no se

---

<sup>8</sup> JOSÉ EMILIO PACHECO, “Descripción de “Piedra de sol”, en *Aproximaciones a Octavio Paz*, comp. Ángel Flores, México, Joaquín Mortiz, 1974, p. 182. Comentarios posteriormente secundados, en nota a pie, por CLARA ROMÁN-ODIO, “Eros retrospectivo/ eros visionario: el sujeto dividido de *Piedra de sol*”, *Hispania*, Vol. 79, No. 1 (Mar., 1996), p.35.

hubiera escrito sin *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno*, “*El cántaro roto*”..., es decir, sin la experiencia del surrealismo.”<sup>9</sup>

Así en este trabajo no se pretende realizar una explicación de la obra, una descripción interpretativa o determinar su sentido total, si es que lo hay, es decir, único. Sino tan sólo destacar algunas *zonas de influencia* posibles del surrealismo sobre la obra. No obstante, la investigación se limitará a la escritura de André Breton, figura indiscutiblemente central, aglutinadora y cohesionante<sup>10</sup>, incluso censora del surrealismo, y con quien Octavio Paz tuvo una gran cercanía y retroalimentación<sup>11</sup>. Además, abarcar por entero al surrealismo (literario) y sus escritores demandaría mucho más amplitud, corriéndose paralelamente el riesgo de perder detalle.

Se les ha llamado provisionalmente *zonas de influencia* y no influencias puntuales del *surrealismo*, centrándonos en la figura de *Breton*, sobre el poema de Paz, en virtud de su inestabilidad: es decir, presentan diversos grados de indeterminación (que se intentará disminuir a través de la investigación). Tal indeterminación se deriva de dos factores. El primero, el ascendente romántico, tanto de Breton<sup>12</sup> como de Octavio

---

<sup>9</sup> JOSÉ E PACHECO., *Ibid.*, p. 183.

<sup>10</sup> Son ilustrativas al respecto las palabras de Jacques Baron, uno de los surrealistas de la primera época surrealista: “Si Breton no hubiera estado allí –y sido lo que era– los surrealistas nunca hubieran vivido agrupados como vivieron, por la simple razón de que no hubiera habido surrealistas en absoluto. Sin duda hubieran compartido ideas que estaban en el aire, acaso también comulgado en la admiración a Lautreamont, Sade, Freud y Karl Marx, pero muy de lejos.” Citado por MARGUERITE BONNET, “Introducción a la lectura de Andre Breton” en ANDRÉ BRETON, *Antología (1913-1966)*, sel. de Marguerite Bonnet, trad. de Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 1989, p. XIII.

<sup>11</sup> “[...] en muchas ocasiones escribo como si sostuviese un diálogo silencioso con Breton: réplica, respuesta, coincidencia, homenaje, todo junto.” OCTAVIO PAZ, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1982, p.58. Por su parte, Breton, informa Hugo J. Verani, “distingue a Octavio Paz como el poeta de lengua española ‘*qui me touche le plus*’ [...] Breton incluyó la primera sección [de *¿Águila o sol?*] en su revista *Le surrealisme, Mème*” además incluyó “Mariposa de obsidiana” “su primera publicación en una revista surrealista: el *Almanach Surréaliste du Demi-siècle*, preparada por Breton y Benjamin Péret”. HUGO J. VERANI, “Mariposa de obsidiana”. una poética surrealista de Octavio Paz”, *Literatura Mexicana*, Vol. V, núm. 2 (1994), pp. 430-433.

<sup>12</sup> De hecho, en el *Primer manifiesto* -así como en el resto de sus obras, con matices y variaciones-, Breton marca una continuidad con el Romanticismo al ensalzar en reiteradas ocasiones a figuras prominentes de éste como Lautreamont, Baudelaire, Novalis, el mismo Nerval (de quien Paz toma el epígrafe para “Piedra de sol”). Incluso hace hincapié en su vacilación en cuanto a *bautizar* al movimiento como *supernaturalismo*, o el término por el que finalmente optó, en homenaje a Guillaume Apollinaire -por entonces recién fallecido. Anota en el manifiesto: “Con mayor justicia todavía hubiéramos podido apropiarnos del término SUPERNATURALISMO, empleado por Gérard de Nerval en la dedicatoria de

Paz<sup>13</sup>. Lo cual implica amplias influencias comunes, las cuales abarcan desde escritores a menudo señalados como prerrománticos (Goethe, Swedemborg, Holderlein, los románticos en sí (Víctor Hugo, Shelley, Novalis), hasta los escritores finiseculares, algunas veces referidos simplemente como *postrománticos*: simbolistas, parnasianos, e incluso los llamados por algunos, *modernistas*, como Rimbaud y Mallarmé. Estos últimos, frecuentemente señalados como una influencia importante para ambos, Breton y Octavio Paz<sup>14</sup>.

El segundo de los factores mencionados lo constituye, como se ha sugerido ya en nota a pie C. fr. p.2 , el hispanicismo de Octavio Paz, en el que, por supuesto, el expediente barroco<sup>15</sup> adquiere relieve especial, en tanto que comporta analogías

---

*Muchachas de fuego*” (1853). Tras cita un fragmento de la ésta. Véase Andre Breton, *Manifiestos del surrealismo*, trad. de Andrés Bosch, Barcelona, Labor, 1995, p. 43. Incluso, el término fue empleado ya por Víctor Hugo, así como, por su parte, Thomas Carlyle lo utilizó como título de un capítulo de su *Sartor Resartus* (1833-34). Este último dato lo hace constar el propio Breton en el manifiesto. Sobre la continuidad marcada, son relevantes las siguientes observaciones de Xavier Villaurrutia: “Ahora es oportuno pensar que el crítico moderno mejor informado de las preocupaciones del movimiento sobrerrealista aprobaría la fórmula que para concentrar la intención del mágico texto de Gérard de Nerval encontró Teóphile Gautier al decir de *Aurelia*: ‘aquí la razón escribe al dictado de las memorias de la locura’. Nada, ni la presencia del automatismo poético, falta a esta definición que todavía reviste una variante: aquí la vigilia escribe al dictado las memorias del sueño.” XAVIER VILLAURRUTIA, “El romanticismo y el sueño”, en GÉRARD DE NERVAL, *Aurelia*, trad. de J. Sánchez Sáinz, pról. de Xavier Villaurrutia, México, Ediciones Coyoacán, 1998, pp. 10-11.

<sup>13</sup> Adriana de Teresa Ochoa ha estudiado la influencia, sobre Paz, del romanticismo alemán de la primera época, a partir de las ideas de Novalis y Schlegel. ANA TERESA DE OCHOA “Reflexión y analogía románticas en la poesía temprana de Octavio Paz”, *Literatura Mexicana*, ADRIANA DE TERESA OCHOA “Reflexión y analogía románticas en la poesía temprana de Octavio Paz”, *Literatura Mexicana*, Vol. IX, núm.2 (1998) pp. 427-447.

<sup>14</sup> Esto, en el ámbito propiamente literario, mientras que se pueden destacar otras influencias en otros ámbitos como Hegel, Nietzsche, Freud y Marx, por citar algunos pensadores de influencia decisiva a lo largo del siglo XX.

<sup>15</sup> En función de lo anterior, resulta curioso, si no quizá sintomático el modo en que Paz describió su encuentro con el surrealismo -según refiere Mario Santí: “El surrealismo desató mis imágenes mis imágenes y las echó a volar”. SANTÍ, *op. cit.*, p. 35.

Esto, puesto que tal verbo, *desatar*, ocupa un lugar especial en el Barroco. Comenta Aurora Egido: “Al *despeñar* cabe añadir el *desatar*, uno de los verbos más manejados por Góngora y Quevedo, que tenía sus raíces en la emblemática, simbolizado por la “mariposa en cenizas desatada” que sucumbe al fuego que le atrae. Imagen igualmente desengañada de la pasión y de la inadecuación de la palabra para poder expresarla.” En el mismo sentido, se puede citar una de las imágenes más significativas de “Piedra de sol”, en tanto que representa una imposibilidad del amor idílico, la de su permanencia, (lo que permite, entre otros temas, orientar -más adelante-, el poema hacia la reflexión sobre la historia): “voy por tus pensamientos afilados/ y a la salida de tu blanca frente/ mi sombra despeñada se destroza,/ recojo mis fragmentos uno a uno/ y prosigo sin cuerpo, busco a tías” E. IX (p. 337). Incluso hacia el final de la obra, como antecedente a los versos que se repiten y dotan al poema de una circularidad envolvente, encontramos nuevamente: “se despeñó el instante en otro y otro,/ dormí sueños de piedra que no sueña”

importantes con el Romanticismo. Señalemos algunas de ellas *grosso modo* y sin pretender que sean manifestaciones idénticas: en primer lugar, como observa Albert Béguin<sup>16</sup>, el Renacimiento, antecedente inmediato del Barroco surge como oposición al clasicismo, mientras el Romanticismo lo hace frente al neoclasicismo. Ambos observan un impulso integrador<sup>17</sup> en que las fronteras entre los diversos aspectos de la realidad se interrelacionan<sup>18</sup>. Ambos buscan, en este impulso, integrar vida y arte, que este último no se conciba como una creación artesanal, simplemente siguiendo modelos, sino que borre las fronteras entre vida y representación<sup>19</sup>. Y, por último, ambos acuden a mitos y

---

E. XXXV (p. 355). AURORA EGIDO, *Fronteras de la poesía del Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, p. 23.

<sup>16</sup> Véase: ALBERT BÉGUIN, *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, tr. Mario Monteforte Toledo, rev. Antonio y Margit Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1994 (1ª ed. en francés, 1939).

<sup>17</sup> Observa Aurora Egido: “La visión del mundo de estos poetas favorecía las equiparaciones celestes con las terrenas y la relación del hombre con el universo, la escritura y el cosmos. La obsesión por la creación del mundo [...] aparece en multitud de poemas descriptivos con el catálogo de sus maravillas y la plasmación constante de que lo uno contiene lo diverso” AURORA EGIDO, *Fronteras de la poesía del Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, p. 42. Por su parte, Henry Peyre comenta acerca de la concepción romántica del sueño, tomando como referencia a Novalis: “Los extremos se unen, en lugar de oponerse: ‘Destruir el principio de contradicción es tal vez la más alta misión de la más alta lógica’, declara Novalis [...] ‘El camino misterioso va hacia el interior... todo descenso en sí mismo, toda mirada hacia el interior, es, al mismo tiempo, una ascensión” HENRY PEYRE, *Qué es verdaderamente el Romanticismo*, tr. Marcial Suárez, Madrid, Doncel, 1972, p. 161.

<sup>18</sup> Señalemos incluso el paralelismo de la reflexión de Gracián en torno al *concepto*, con aquélla de Pierre Reverdy, la cual constituyó para Breton un punto de partida fundamental para el movimiento. Observa Francisco Lázaro Carreter: “Quien definió el *concepto* fue el jesuita Baltasar Gracián. Es, dice, “un acto del entendimiento que expone la correspondencia que se halla entre dos objetos”, cuanto más alejados, tanto mejor.”, agrega que en el “famoso soneto de Quevedo, ‘Érase un hombre a una nariz pegado’, la nariz es toda clase de cosas: un elefante boca arriba, un peje espada, un espolón de galera, un reloj de sol, una pirámide de Egipto, una alquitara pensativa, etc.” FRANCISCO LAZARO CARRETER, “Imitación y originalidad en la poética renacentista”, en ANTONIO ALATORRE, *Los 1,001 años de la lengua española*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 147. Por su parte, según cita Breton, Reverdy considera que la imagen: “[...] no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá...” ANDRÉ BRETON, *Manifiestos del surrealismo*, trad. de Andrés Bosch, Barcelona, Labor, 1995, p. 38.

<sup>19</sup> En una observación sobre el Barroco y la representación teatral, Claudio Guillén establece: “La fiesta cortesana coincide con el espacio teatral, con un escenario que es una “isla encantada”, como escribe Jean Rousset, y el lugar de encuentro del hombre con el carácter ilusorio de su propia vida. El vivir humano es una *illusion comique* –dicho sea con título de Corneille. El drama pastoril es un espectáculo porque el mundo lo es. Y dentro del ámbito teatral, el amor es una tragicomedia.” GUILLÉN, CLAUDIO, *Entre lo uno y lo diverso*, Crítica, Barcelona, 1985, p. 153. Por su parte, Egido comenta: “La vinculación entre vida y literatura tiene su más clara demostración en Lope, quien de todo hizo literatura y hasta me atrevería a decir vivió literariamente. Lope, que identifica tantas veces el amor con la escritura, según supo ver César Vallejo, es un caso extremo de vivir para contar y de contar para vivir” AURORA EGIDO, *op. cit.*, p. 50.

leyendas: el Barroco, del clasicismo<sup>20</sup> principalmente; mientras que el Romanticismo, del medievo, del clasicismo, y de mitos y leyendas diversas o exóticas<sup>21</sup>.

Como preliminar señalemos que, de entrada, “Piedra de sol” no es un texto surrealista, en el sentido de *texto automático*<sup>22</sup>, si nos atenemos a las definiciones que ofrece Breton en el *Primer manifiesto*.

SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico puro por el cual nos proponemos expresar, ya sea verbalmente, ya sea por escrito, ya sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral.

ENCICL. *Filos.* El surrealismo se apoya en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación descuidadas antes de él, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento.

Tiende a arruinar definitivamente todos los demás mecanismos psíquicos

---

<sup>20</sup> Considera Lázaro Carreter que en los Siglos de Oro la mitología es omnipresente, es decir, la grecolatina, como se puede apreciar en el siguiente pasaje donde ilustra algunas imágenes de *La hora de todos*, de Quevedo: “Neptuno ‘hecho una sopa, oliendo a viernes y vigiliás’; Plutón ‘bien sahumado con alcrebite y pólvora’; Apolo ‘con su cara de azófar y sus barbas de oropel’; Diana, o sea la Luna, ‘con su cara en rebanadas’; Venus ‘haciendo rechinar los coluros con el ruedo del guardainfante, empalagando de faldas las cinco zonas, a medio afeitar la jeta, y el moño no bien encasquetado’; y todo el cielo hirviendo ‘de manes y lèmures y penatillos y otros diosecillos bajunos’ [...]”. FRANCISCO LÁZARO CARRETER, “Imitación y originalidad en la poética renacentista”, en ANTONIO ALATORRE, *Los 1,001 años de la lengua española*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 168-169.

<sup>21</sup> Henry Peyre afirma que el Romanticismo recurre por igual a culturas distantes, es decir, Oriente, Egipto y América, como a fuentes clásicas, el Renacimiento y el pasado medieval. Sobre este último afirma: “[...] el joven romanticismo vio nacer su gusto por la Edad Media como cosa viva [...] una vez dado el impulso al gusto por la Edad Media, seguirían el descubrimiento de la *Chanson de Roland*, de otras canciones de gesta, el culto a Billón, a *Tristán e Isolda* y al celtismo.” HENRY PEYRE, *Qué es verdaderamente el Romanticismo*, tr. de Marcial Suárez, Madrid, Doncel, 1972, p. 126.

<sup>22</sup> Esta distinción, *texto automático*, *texto surrealista*, presenta ambigüedad. En primer lugar, el surrealismo no se limita al poema, ya en prosa, o en verso. Por el contrario, en obras capitales de Breton, *Nadja*, *Los vasos comunicantes*, *El loco amor*, o *Arcano 17*, se alternan secciones poéticas con otras descriptivas, es decir, menos evocativas o connotativas y, en cambio, más denotativas. De hecho, *Los pasos perdidos*, está constituido fundamentalmente por un conjunto de reflexiones o ensayos en que define sus posturas estéticas o ideológicas, con apenas algunos segmentos orientados hacia lo poético. Aun más, en cada una de estas secciones se entrecruzan ambos modos de enunciación, incluso incluye una encuesta en *El loco amor*. De tal modo que la escritura de Breton aglutina varios tipos de discursos. Añadamos de paso que la prosa ocupa un lugar central en la escritura surrealista, al respecto, es sintomático (sobre el predominio de la prosa en la escritura surrealista) el que Michael Riffaterre, al estudiar las “Incompatibilités sémantiques dans l’écriture automatique”, tome como sujeto de estudio *Pez soluble*, obra que define como “recueil de poemes en prose”. MICHAEL RIFFATERRE, *Production du texte*, París, Seuil, 1979, p. 236.

y a sustituirse a ellos en la resolución de los principales problemas de la vida [...] <sup>23</sup>

De tal modo que se propone como un método cuyo objetivo es expresar el funcionamiento del pensamiento <sup>24</sup>-. Método que consistiría en la anulación del juicio o principios estéticos y morales, fuera de todo control por parte del autor <sup>25</sup>. No obstante, el método propuesto, si en realidad es posible llevarlo a efecto, como lo criticó en su momento el propio Paz <sup>26</sup>; o bien, si tiene sentido practicarlo, según Louis Aragon, surrealista del primer momento <sup>27</sup>-, tiende hacia la pérdida de significado al eliminar por completo el uso de la razón: el control del enunciante que subrayan las definiciones anteriores.

A menos que el concepto de *razón* empleado aquí comporte un tono contestatario. Un rechazo al sentido común, reflejo éste de la tendencia materialista y logicista envolvente (de conformidad con el poder burgués, aludido y atacado en el manifiesto. Y, por supuesto, por las vanguardias en conjunto), en detrimento de la espontaneidad, la vivencia directa del hombre consigo mismo y su experiencia: su libertad, “única aspiración legítima” <sup>28</sup>. Es decir, la propuesta de abolir la razón se dirige

---

<sup>23</sup> Andre Breton, *op. cit.*, p. 49.

<sup>24</sup> El *real*, según Breton, no uno ajustado al logicismo y *progresismo* envolvente, aceptado y promovido desde el estado.

<sup>25</sup> A partir de su interés por Freud y sus métodos de examen -que Breton aplicó a enfermos-, se propuso obtener en sí mismo (junto a Philippe Soupault): “un monólogo lo más rápido posible, sobre el que el espíritu crítico [...] no formule juicio alguno, que, en consecuencia quede libre de toda reticencia, y que sea, en lo posible, equivalente a *pensar en voz alta* [...] Soupault y yo dimos el nombre de SURREALISMO al nuevo método de expresión que teníamos a nuestro alcance.” Véase: ANDRÉ BRETON, *op. cit.*, pp. 41-43.

<sup>26</sup> En 1954, afirmaba sobre la escritura automática -en “El surrealismo [estrella de tres puntas]”: “Nada más difícil que llegar a este estado de suprema distracción [...] Como experiencia me parece irrealizable, al menos en forma absoluta. Y más que método la considero una meta.” OCTAVIO PAZ, *Las peras del olmo*, México, Seix Barral, 1982 (1971), p. 148. Este texto, según se indica en el mismo, fue elaborado en realidad como conferencia en “Los grandes temas de nuestro tiempo”, “conferencias organizadas por la Universidad Nacional de México en 1954”.

<sup>27</sup> Comenta Marcel Raymond: “Así, un Louis Aragon, a quien su extraordinario talento de prosista permite hacer exactamente lo que quiere, se divertía diciendo: “Si escribís, siguiendo un método surrealista, tristes imbecilidades, serán siempre tristes imbecilidades. Sin excusas.” MARCEL RAYMOND, *De Baudelaire al surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996. (1ª ed. en francés, 1933), p. 256.

<sup>28</sup> ANDRÉ BRETON, *op. cit.*, p. 19.

contra las preconcepciones que hacen al hombre tan sólo reproducir esquemas conceptuales o condicionamientos.<sup>29</sup>

Parece ser este último, por el contexto del manifiesto y de las vanguardias en general, el sentido adecuado. En el manifiesto “establece proceso al materialismo” y luego al Realismo literario, además de denostar en reiteradas ocasiones las necesidades prácticas, la educación y la lógica prevaleciente<sup>30</sup> (que rechaza todo aquello abstracto).

Sin embargo, la literaturidad o comunicabilidad de la obra finalmente se impone y la búsqueda de métodos de expresión verbal derivan, precisamente, en objetos literarios cuyo modelo ideal, *la escritura automática*<sup>31</sup>, queda más bien como una aspiración inalcanzable<sup>32</sup> pero fértil; un horizonte al cual tender<sup>33</sup>. La arbitrariedad y la

---

<sup>29</sup> “La lógica también se basa en la utilidad inmediata, y queda protegida por el sentido común. So pretexto de civilización, con la excusa del progreso, se ha llegado a desterrar del reino del espíritu cuanto pueda calificarse, con razón o sin ella, de superstición o quimera; se ha llegado a proscribir todos aquellos modos de investigación que no se conformen con los usos imperantes” pm, p. 25.

<sup>30</sup> Afirma: “Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica, y precisamente a eso quería llegar. Sin embargo, en nuestros días, los procedimientos lógicos tan sólo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario. La parte de racionalismo absoluto que todavía sigue en boga solamente puede aplicarse a hechos estrechamente ligados a nuestra experiencia. Contrariamente, las finalidades de orden puramente lógico quedan fuera de su alcance.” André Breton, *ibid.*, p. 25.

<sup>31</sup> Consideran Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier que “obstinarse en separar los textos automáticos de los textos elaborados equivale a restablecer las oposiciones contra las cuales toda obra de Breton no cesa de levantarse con el vigor más extremado: prosa-verso, intuición-representación, interior-exterior, consciente-inconsciente, etc. Vemos, pues, adónde conduce tal actuación: a efectuar en el conjunto de los escritos una clasificación merced a la cual podría distinguirse lo que es literario de lo que no lo es, o, dicho de otra forma, lo que sigue siendo consumible estéticamente de lo que no podría considerarse más que, puestos en lo mejor, como ejercicios de colegio, o, en el peor, como desperdicios. GÉRARD DUROZOI, Bernard Lecherbonnier, *André Breton. La escritura surrealista*, tr. , Madrid, Guadarrama, 1978, pp 6-7.

<sup>32</sup> Corroborando esto, Marcel Raymond observa: “[...] sería un error reducir todos los modos de expresión del surrealismo al procedimiento de la escritura automática y considerar únicamente como “auténticos” los textos escritos al dictado y sin ningún *control*. “No hemos pretendido nunca –confesaba en 1932 André Breton- dar el menor texto surrealista como un ejemplo *perfecto* de automatismo verbal. Incluso en el mejor de los “no dirigidos” se perciben, hay que señalarlo, ciertos roces... generalmente subsiste un mínimo de dirección en el sentido de la *disposición* en poema” . MARCEL RAYMOND, *De Baudelaire al surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (1ª ed. en francés, 1933), p. 242. Incluso Breton, en el manifiesto en cuestión, puntualiza la necesidad de una mínima coherencia, en la observación de la sintaxis. Esto, como preámbulo a una serie de ejemplos sobre sus recientes experimentos verbales que vincula con la escritura automática –los cuales recuerdan alguna de las propuestas de creación dadaístas. Dice: “Incluso está permitido dar el título de POEMA a aquello que se obtiene mediante la reunión, lo más gratuita posible (si no les molesta, fíjense en la sintaxis) de títulos y fragmentos de títulos recortados de los periódicos diarios”. ANDRÉ BRETON, *op. cit.*, p. 63.

<sup>33</sup> Michael Riffaterre ha insistido en la no arbitrariedad de la escritura surrealista: Sobre la *ilación de metáforas* del surrealismo (que caracterizarían el texto automático) observa, abordando la oscuridad y gratuidad aparentes: “En contexte elles s’expliquent par ce qui les precede: elles ont des antécédents plus aisément déchiffrables, auxquels elles sont rattachées par une chaîne ininterrompue d’associations

estima aparente por lo aleatorio, que se desprende de algunas tomas de postura del manifiesto, no son, en realidad, la búsqueda<sup>34</sup>, sino que lo es -según el manifiesto- la manifestación o *expresión* del modo en que el inconsciente interactúa con la realidad (concreta) a través de presuntas asociaciones *libres*. De éstas, por supuesto, el sueño proporciona ejemplos de primera mano. Estas asociaciones son legitimadas en la consideración del hombre total: que reúne lo inconsciente y lo consciente en sí mismo. De ahí que la definición segunda provea un centro alrededor del cual la representación (*sin ataduras, sin control de la razón, preocupaciones estéticas y morales*) del pensamiento tenga lugar, este anclaje lo constituye la *resolución de los principales problemas de la vida*. Aunque se postule una omnipotencia del sueño, el fin es dar cabida a esta dimensión -paralela a la facultad de imaginar- en la vida del hombre, vida al tiempo concreta como subjetiva.

En “Piedra de sol”, en contraste con la propuesta inicial de Breton de *anular el espíritu crítico*, nos hallamos ante una obra sumamente planificada que exige el control

---

verbales que relevent de l'écriture automatique. L'arbitraire de ces images n'existe que par rapport anos habitudes logiques, a notre attitude utilitaire a l'égard de la réalité et du langage. Sur le plan de la parole, elles sont rigoureusement determinées par la séquence verbale, et donc justifiées, appropriées, dans le cadre du poème” (p. 217). Sobre los poemas en prosa de Julien Gracq, *Liberté grande*, destaca el rigor a que están sometidos: “[...] les impropriétés, les décalages dans les rapports communément admis entre signifiants et signifiés, les images difficiles, les séquences que se dérobent a la logique recue, tous ces défis AA la fonction référentielle de la langue ne donnent pas l'impression d'un fantaisie gratuite, ou d'un arrangement aléatoire” MICHAEL RIFFATERRE, *op. cit.*, p. 251. Bordeando el asunto de la comunicabilidad como literatura, María Rosa Palazón afirma “[...] la veneración que tuvieron los miembros del surrealismo por los acercamientos de lo más alejado, o sea, por la innovación desenfrenada, como el *sumum* de lo artístico, es una falla teórica: el acto creativo sigue un plan identificable que agrade y respeta normas [...] Percatémomos de que, en la medida en que se innova más, en que se fuerzan más normas o lo establecido, las relaciones entre estructura artística y sus receptores se rompen angustiosamente, empero se reestablecerán si aquella es pertinente o si respeta la justeza de la creación.” MARÍA ROSA PALAZÓN, *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1991 (1986), p. 331.

<sup>34</sup> Breton revela un interés acorde con su definición, el cual apunta hacia una necesidad vital que lo expresado tendría que cumplir: una significación tras del aparente caos o absurdo. No el absurdo o arbitrariedad por sí misma. En otras palabras, como se puede apreciar al final de la cita, defiende la categoría de realidad de lo escrito. Su significatividad o bien, pudiéramos pensar, comunicabilidad. En el manifiesto, después de relatar el *nacimiento* (junto a Soupault) del “nuevo modo de expresión” reflexiona sobre ciertos elementos extraños en sus resultados: “poéticamente hablando, tales elementos destacan ante todo por su alto grado de *absurdo inmediato*, y este absurdo, una vez examinado con mayor detención, tiene la característica de conducir a cuanto hay de admisible y legítimo en nuestro mundo, a la divulgación de cierto número de propiedades y de hechos que, en resumen, no son menos objetivos que otros muchos.” Breton, *op. cit.*, pp. 42-43.

constante de su autor: una silva extensa<sup>35</sup>. La cual, Octavio Paz construye utilizando el bagaje técnico consolidado por la tradición hispánica: rimas, asonantes, consonantes, internas; aliteraciones, pies quebrados etc. Aun más, una silva aderezada con epígrafe, título y nota (extensa y en más de un sentido explicativa) del autor, cuyos 584 versos, más seis que se repiten al final, guardan relación con cifras relativas a la cosmogonía prehispánica y el ciclo sinódico de Venus (el cual enlaza primero con la mitología greco-latina y luego extiende a todas las civilizaciones)<sup>36</sup>. Todo lo cual revela, aun cuando pudiera encuadrarse en el rigor de la escritura surrealista observado por Riffaterre<sup>37</sup>, una cuidadosa selección de elementos y una ardua elaboración articuladas con una preocupación estética que el uso de la silva revela<sup>38</sup>. Incluso Pere Gimferrer destaca la originalidad de la pieza en relación con la tradición (hispánica) romántica e incluso mística: Es percible, así, un propósito en “Piedra de sol” de inscribirse en dicha tradición. Anota Gimferrer:

*Piedra de sol* se inicia precisamente con unos versos que describen un itinerario, y este itinerario es la vecindad de la “presencia amorosa” [...] tal itinerario ha sido abordado en distintas ocasiones por la lírica moderna, en un poeta del primer Romanticismo, Espronceda, se hallará por ejemplo, a lo largo de las dieciséis primeras octavas reales del

---

<sup>35</sup> “módulo barroco por antonomasia”, según Aurora Egido. *op. cit.*, p. 10.

<sup>36</sup> “A partir del Día 4 Olín; el Día 4 Ehécatl señalaba, 584 días después, la conjunción de Venus y el Sol [...] El planeta Venus aparece dos veces al día, como Estrella de la mañana (*Phosphorus*) y como Estrella de la tarde (*Hesperus*). Esta dualidad (Lucifer y Vésper) no ha dejado de impresionar a los hombres de todas las civilizaciones [...] para los antiguos mediterráneos el planeta Venus era un nudo de imágenes ambivalentes: Istar, la Dama del Sol, la Piedra Cónica, la Piedra sin labrar (que recuerda al “pedazo de madera sin pulir” del taoísmo), Afrodita, la cuádruple Venus de Cicerón, la doble diosa de Pausanias, etc.” (p. 333).

<sup>37</sup> Cfr. *Infra*, p. 8. nota 28. Rigor que, en adición, no refiere a la observancia de reglas definidas, como es el caso de la versificación específica de la silva que utiliza Paz

<sup>38</sup> Por el contrario, en la *disposición en verso* de Breton se observa –aspecto vinculado asimismo, con usos extendidos de las vanguardias, antelados ya por postrimerías del Romanticismo: Mallarmé y el futurismo, quizá en primera instancia–: la ausencia de puntuación. Regresando a Breton, esto responde, también, a una intención de acercarse al objetivo propuesto, la representación (*expresión*) *real del pensamiento*, cuyo componente a destacar es lo irracional: el sueño y la imaginación, en donde aparentemente todo sucede interrelacionado y con un efecto de simultaneidad. Aspecto que evoca tendencias paralelas; en la narrativa, el *fluir de la conciencia*, utilizado ya por James Joyce.

*Canto a Teresa*, que [...] expresan esta clase de ascensión iniciática hacia ‘una mujer’, que aparece como corporeización trascendida y sublimada [...] <sup>39</sup>

Páginas más adelante, relaciona el verso “el monumento somos de una vida/ ajena y no vivida, apenas nuestra” E. XXXI (p. 352) con el “neostoicismo barroco de Quevedo” que plantea el mismo dilema “entre la erosión constante del dolor humano y la perennidad inmutable de la muerte”. Cita de Quevedo el siguiente fragmento: “Azadas son la hora y el momento/ que, a jornal de mi pena y mi cuidado,/ cavan en mi vivir mi monumento”. Tras lo cual plantea que “Nos hallamos en el centro de la interrogación ante el destino humano, es decir, exactamente en la misma zona en que se movía san Agustín al escribir *De civitate Dei*” <sup>40</sup>.

De este modo, si esta obra tiene relación con el surrealismo, tendría que ser fuera del concepto de texto automático, en tanto que escritura libre de regulaciones, las cuales contravendrían su carácter subversivo. Así, para ubicar una influencia efectiva del surrealismo en PDS, de conformidad con el segundo objetivo planteado, emplearemos la teoría de transtextualidad, en el desglose operativo que realiza Luz Aurora Pimentel (quien se apoya fundamentalmente en los conceptos de Gérard Genette). La investigadora ofrece una síntesis y cierta depuración de los conceptos que, como podrá apreciarse, inciden en un nivel muy concreto de la escritura y así resultan pertinentes para el análisis propuesto. Plantea Luz Aurora Pimentel: “Son cinco las diferentes formas de transtextualidad, en las que se observan grados crecientes de abstracción o implicación”<sup>41</sup>: *intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad hipertextualidad y architextualidad*”

---

<sup>39</sup> Pere Gimferrer, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama, 1980, p. 37.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 53-54.

<sup>41</sup> Éstas son: “1) La *intertextualidad*, definida como una ‘relación de copresencia entre dos o más textos’ [...] desde el carácter puntual de la *cita* hasta las formas más sutiles e indirectas de la *alusión* [...] 2) La *Paratextualidad*, definida como una relación ‘genÉralement moins explicite et plus distante, que... le texte propement dit entretient avec ce que l’on ne pueut guère nommer que son *paratexte*: titre, sous-titre,

De éstas, sólo es útil para el objetivo de nuestra investigación la primera, constituida por *las relaciones intertextuales*. Éstas “se pueden dar en distintos grados de abstracción: desde el carácter puntual de la *cita*, hasta las formas más indirectas y sutiles de la *alusión*”. Esto es, las relaciones intertextuales pueden abarcar “desde la referencia **directa y explícita** al texto anterior (forma directa de estas relaciones), hasta la **alusión indirecta** (o forma indirecta: la alusión) por medio de situaciones semejantes o nombres que aluden a los de los personajes originales.”

Así, las relaciones intertextuales se establecen entre dos extremos básicos, dos modos (indicados anteriormente en negritas): uno *directo* y el otro, *indirecto*. De estos modos nos interesa el indirecto, pues, “Piedra de sol” no comporta citas que refieran a Breton<sup>42</sup>. Ahora bien, en el modo indirecto, la alusión, “se observan diferentes grados de indirección”. Estos son<sup>43</sup>:

- a) *Alusión textual*, en la que un lexema o grupo de lexemas proveniente de otro texto se asimila al nuevo contexto.
- b) *Alusión tópica*: referencia más o menos velada a eventos recientes, y por tanto a textos históricos, periodísticos, etcétera.
- c) *Alusión personal*: referencia a eventos de la vida del autor.
- d) *Alusión metafórica*: en la que el elemento aludido del hipotexto se utiliza como el *vehículo*, o *grado manifiesto*, del nuevo *tenor* poético.
- e) *Alusión estructural*, en la que un texto sugiere o utiliza para su construcción la estructura de otro.

---

interitres, prEfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales... Epigraphes [...] 3) La *metatextualidad* es la relación *crítica* por excelencia que une a un texto con otro del que habla [...] 4) La *hipertextualidad* describe una relación de *derivación* de un texto, o *hipertexto*, con respecto a otro anterior, o *hipotexto* [...] El *hipertexto* no puede existir cabalmente sin el *hipotexto*, pero no sólo habla de él o lo cita, sino que lo transforma [...] 5) La *architextualidad* es la relación más abstracta e implícita que se presenta como una relación de filiación genérica.” LUZ AURORA PIMENTEL, “Tematología y transtextualidad”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XLI, núm. 1 (1993), pp. 224-226.

<sup>42</sup> Se tienen, en cambio otras como aquella sobre Sócrates, del *Fedón* de Platón: “Critón, un gallo a Esculapio, ya sano de la vida” E. XXIX (p. 349); “déjame ser tu puta”, de Eloísa, E. XXVI (p. 347); y, claro está, el caso de los paratextos que se ha señalado.

<sup>43</sup> Se sigue en lo posible a la autora, aunque efectuando cortes, procurando que nuestro texto no se extienda demasiado, a la vez que la mayor precisión posible.

De estos, *a* y *d* son los que nos interesan. Pues, en cuanto a los restantes, (*alusión tópica, b, la personal, c, la estructural*), no son útiles al análisis propuesto: la *tópica*, aun cuando se da en el verso “Madrid, 1937” de la estrofa XXIV y que por supuesto hace referencia a la Guerra Civil española y a la visita de Paz, no hace referencia a Breton ni al surrealismo<sup>44</sup>. En tanto que con respecto a *c*), *la alusión personal*, tenemos los versos de corte anecdótico, de la XXIII. Los cuales, aun remitiendo -por el impacto que su primera estadía en Francia le representó-, al periodo en que Paz se relacionó con el grupo surrealista<sup>45</sup> (1946-51), tampoco indican una relación directa con éste o con Breton. Además están circunscritos a una relación veladamente erótica que se diluye conjuntamente con la certeza sobre los eventos referidos. En cambio, la estrofa enfatiza el tema<sup>46</sup> de la subjetividad de la personalidad y la conciencia a partir de los datos de la realidad tangible por intermedio de la memoria, delineado ya, en diversos pasajes anteriores<sup>47</sup>, la deconstrucción del yo:

¿desde el hotel Vernet vimos al alba  
bailar con los castaños –“ya es muy tarde”  
decías al peinarte y yo veía  
manchas en la pared, sin decir nada?,  
¿subimos juntos a la torre, vimos  
caer la tarde desde al [sic] arrecife?

---

<sup>44</sup> No al menos de modo directo. Cabe señalar, no obstante, que Breton participó -en fechas próximas al estallido civil-, en eventos prodemocráticos en España o sus territorios fuera del continente: Tenerife, Exposición Internacional del Surrealismo, Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura (1935). Véase: JOSÉ IGNACIO VELÁZQUEZ, “Introducción” en André Breton, *Nadja*, ed. crítica de José Ignacio Velázquez, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 9-53. Lo cual puede ser tan sólo una coincidencia, pues la referencia alude directamente a la vida de Octavio Paz, pues es conocido que participó en el Segundo Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura, en 1937, donde permanece casi cuatro meses y “participa vigorosamente fuera del Congreso” ENRICO MARIO SANTÍ, *op. cit.*, p.25.

<sup>45</sup> André Breton regresó a París, donde tuvo gran actividad, después de su estadía en Nueva York (1941-46) y una breve en Martinica.

<sup>46</sup> En su acepción de *asunto*. Observa Luz Aurora Pimentel “Un *tema* se define como “asunto, materia, cosa de la que se trata en una conversación, escrito, conferencia, etc.” [...] la materia prima a desarrollar en un discurso.” PIMENTEL, *op. cit.*, p.216.

<sup>47</sup> “voy por las transparencias como un ciego, / un reflejo me borra, nazco en otro” E. V (p. 335), “mi sombra despeñada se destroza, / recojo mis fragmentos uno a uno/ y prosigo sin cuerpo, busco a tientas” E. IX (p. 337) “corredores sin fin de la memoria, puertas abiertas a un salón vacío” E. X, *Loc. cit.*

¿comimos uvas en Bidart? <sup>48</sup> E. (p.344)

En tanto que con respecto a la alusión estructural *e*), si, como observa Gimferrer, el poema de Paz comienza con un itinerario, el de *la vecindad de la presencia amorosa*, podría tener, entonces alguna relación con la escritura de Breton. Pues sus textos, en especial *Nadja*, *El loco amor*, *los vasos comunicantes*, y, como se verá más adelante, hasta cierto punto en *Arcano 17*, tienen en común, aparte de una continua crítica a los convencionalismos, que giran en torno del amor, el erotismo y el encuentro *fortuito* que lo propicia<sup>49</sup>, y, por lo tanto, de alguien que aguarda por tal encuentro, un viajero o transeúnte que espera por el momento *maravilloso*<sup>50</sup>, recorrido temático que se enlaza con *el azar objetivo* o “coincidencia” de ciertos hechos de conformidad con aspiraciones o intereses de las personas. Se sitúan por tanto, en *la vecindad de la presencia amorosa*. Es un *leit motiv*, de su obra. Incluso en *Los pasos perdidos*, obra, como se ha visto, que comporta un carácter más bien expositivo que evocativo o poético, se incluye un pequeño relato *premonitorio* en este aspecto de su obra, “L’Espirit nouveau”, el cual se ha considerado como prototípico con respecto a *Nadja*.

Estas obras *Nadja*, *El loco amor*, *Los vasos comunicantes*, son textos agénéricos entre el ensayo, la crónica y el poema en prosa, “M. Beaujour señala que Breton ha adoptado una ‘estrategia de lo discontinuo y de un aparente desorden’ y subraya que *Nadja* podría ampliarse hasta el infinito –en efecto, Breton ha abierto las puertas, mediante las notas, las abundantes intervenciones de autor y la incorporación

---

<sup>48</sup> Informa Enrico Mario Santí: Pueblo de Francia, en el departamento de los bajos Pirineos, distrito de Bayona”; por entonces, Adré Breton se hallaba en París (1946). El hotel Vernet, por su parte, afirma el mismo Santí, se ubica en París. SANTÍ, *op. cit.*, p. 343.

<sup>49</sup> Ya en el *Primer manifiesto* se percibe la importancia que Breton concede a lo erótico-amoroso, al incluir numerosas acotaciones, como tales, cortas, pero significativas como la siguiente. “El hombre soñador sin remedio”, al caer en la cuenta de la insatisfacción de su existencia (lo que le lleva a evocar la percepción onírica de la infancia “que siempre le parecerá maravillosa”), “sabe cómo fueron las mujeres que ha poseído, sabe cómo fueron las risibles aventuras que emprendió, la riqueza y la pobreza nada le importan, y en este aspecto el hombre vuelve a ser como un niño recién nacido.” Andre Breton, *Manifiestos*, p. 17.

<sup>50</sup> Recorrido temático que se enlaza con *el azar objetivo* o la “coincidencia” de ciertos hechos, fortuitos, de conformidad con aspiraciones o intereses de individuales.

fotográfica de documentos, para una posible sucesión de ‘añadidos- hasta incorporar en forma de *collage* el texto de *las desequilibradas* y cierto fragmentos de *Los pasos perdidos* y del *Manifiesto*”<sup>51</sup>

Así, la estructura de los textos da una impresión de fragmentación. Y, dentro de las modalidades –que, de acuerdo a lo expuesto podríamos considerar alternantes, el ensayo, la narrativa y la poesía en prosa, se refleja asimismo una propensión a la heterogeneidad, aspecto, a la par, acorde con el ánimo anticonvencional del movimiento y las vanguardias. Se presentan en estos modos, digresiones, paréntesis, aclaraciones, notas a pie y referencias, tanto relativas a pasajes del mismo texto, intraliterarias, o bien, a otras de sus obras, intertextuales, incluidos sus manifiestos. Por supuesto, también alusiones a autores del XIX y contemporáneos, del ámbito literario o de las artes plásticas. Asimismo, se intercala la referencia a eventos –pasados o en proyecto –, relacionados con el movimiento surrealista y reflexiones sobre estos, además de citas sobre variados autores y comentarios de todo tipo.

En este sentido la configuración de los textos de Breton puede percibirse similar a la de “Piedra de Sol”, en el sentido de proyectar un efecto de fragmentación o caos. Pere Gimferrer resume “el complejo mecanismo interior de *Piedra de sol*” como conformado por “permutas, retornos de motivos, interacciones, correspondencias [...] permutas, retornos de motivos, interacciones, correspondencias [...] saltos hacia delante y hacia tras, fintas zigzagueos, esfuminados”<sup>52</sup>. Sin embargo, la tendencia a la fragmentación del discurso es, asimismo, una tendencia anunciada ya en el XIX que después las vanguardias continúan, esta característica a su vez facilita, tanto la impresión de inacabamiento<sup>53</sup> o indeterminación, como la aparente desaparición de la instancia ilocutiva, la *muerte del autor*, que Roland Barthes considera inaugurada por Mallarmé. Ambas, características de la poesía moderna (encuadrada en el siglo XX).

---

<sup>51</sup> JOSÉ IGNACIO VELÁZQUEZ, *op. cit.*, p. 51.

<sup>52</sup> Pere Gimferrer, *op. cit.*, p. 38.

<sup>53</sup> Un caso límite, en América, por lo mencionado, y el halo de misterio que formó su autor a su alrededor, la mítica *La novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández.

En cuanto a las alusiones textuales, podemos señalar tan sólo algunas, debido a las amplias influencias comunes que hemos señalado<sup>54</sup>.

1.- *Lectura del periódico*. El encuentro erótico-amoroso (estrofas XXIV a la XXVI (pp. 344-347), principalmente<sup>55</sup>), que se señala como vía de realización auténtica y liberación; recomienzo del mundo<sup>56</sup>. De esperanza y defensa o combate ante la destrucción que representa la guerra (y que se extiende hacia la escisión entre los hombres<sup>57</sup> causada por el estado<sup>58</sup>) y la lucha por el poder<sup>59</sup>, es contrastado con la imagen de *otros cuartos* :

con el mismo papel descolorido  
donde un hombre en camisa lee el periódico

---

<sup>54</sup> Así, el “decorado surrealista” introductorio de “Piedra de sol”, que anotaba Fein, bien pudiera clasificarse también como romántico, si no es que barroco: las *espesuras*, *el ave petrificando el bosque con su canto*, *la presencia color de día rápido que salta*, *el bosque de pilares encantados*, *los corredores de un otoño diáfano o el rostro de relámpago y tormenta corriendo entre los árboles nocturnos*, de las estrofas III a la XI (pp. 335-337). Sobre la posibilidad de clasificarse como barroco, resulta sugestivo el resumen de Claudio Guillén sobre la antología de la poesía barroca, de Jean Rousset: “[está] fundada no en autores sino en motivos, imágenes y mitos como los siguientes: Proteo o la inconstancia; ilusiones y metamorfosis (sueños, disfraces); el espectáculo de la muerte; el conocimiento nocturno de la trascendencia (la noche y la luz); imágenes de inestabilidad, tránsito y vuelo (burbujas, pájaros, nubes, vientos, luciérnagas); y el agua y los espejos, los mundos que fluyen y transcurren, *eaux miroitantes*, fuentes y ríos que reflejan figuras invertidas, aguas en movimiento –o también dormidas [...]” CLAUDIO GUILLÉN, *op. cit.*, p. 261.

<sup>55</sup> En la estrofa XXVIII se reitera este encuentro, subrayando su vinculación con las primeras estrofas: un primer momento idílico, de plenitud, que se rompe cuando el yo lírico *entra* al tiempo lineal. La estrofa mencionada: “si dos, vertiginosos y enlazados,/ caen sobre la hierba: el cielo baja, los árboles ascienden [...] perdemos nuestros nombres y flotamos/ a la deriva entre el azul y el verde,/ tiempo total donde no pasa nada/ sino su propio transcurrir dichoso” E. XXVIII (p. 349); en tanto que de las estrofas iniciales se tiene: *una presencia súbita, mirada que sostiene en vilo al mundo*; que así *se hace visible por ese cuerpo*. E. IV (p. 335)

<sup>56</sup> Algunos versos que aluden a esta regeneración: “los dos se desnudaron y besaron/ porque las desnudeces enlazadas/ saltan el tiempo y son invulnerables,/ nada las toca, vuelven al principio” E. XXIV (p. 344). “el mundo nace cuando dos se besan” cuando esto ocurre, “el tiempo inútilmente los asedia,/ no hay tiempo ya, ni muro: ¡espacio, espacio/ abre la mano, coge esta riqueza,/ corta los frutos, come de la vida,/ tiéndete al pie del árbol, bebe el agua!” (estos últimos versos, por supuesto refieren al árbol de la vida, el árbol paradisiaco: del origen sin mancha) E. XXV (p. 345)

<sup>57</sup> “amar es combatir, si dos se besan,/ el mundo cambia, encarnan los deseos/ el pensamiento encarna, brotan alas/ en las espaldas del esclavo, el mundo/ es real y tangible [...]”, es “dejar de ser fantasma con un número/ a perpetua cadena condenado/ por un amo sin rostro [...]” E. XXVI (p. 346)

<sup>58</sup> Con cierto acento en el burgués, por cuanto al mercantilismo y sociedad de consumo a él asociado, (aunque recordemos que en el texto se reprueba también el asesinato de estado de Trotsky): “mejor ser lapidado entre las plazas/ que dar vuelta a la noria/ que exprime la substancia de la vida, cambia la eternidad en horas huecas,/ los minutos en cárceles, el tiempo/ en monedas de cobre y mierda abstracta” E. XXV (p. 347-348). Esto, tras un repaso rebajador de instituciones o figuras vinculadas en mayor o menor medida con el estado moderno capitalista: *el Club Vegetariano*, *la Cruz Roja*, *el burro pedagogo*, *el Jefe*, *el hijo predilecto de la Iglesia: máscaras podridas que dividen al hombre de sí mismo*, E. XXV (p. 346).

<sup>59</sup> Contenida en la referencia a asesinatos históricos, míticos o legendarios por razones políticas, es decir, de estado: Sócrates, Lincoln, Madero, Trotsky.

o plancha una mujer; [...] E. XXIV (p. 345).

Ésta se puede percibir como una paráfrasis del siguiente fragmento de Breton, del poema (en *disposición en verso*) “Sur la route de san Romano”:

L’acte d’ amour el l’acte de poésie  
Sont incompatibles  
Avec la lecture du jornal a haute voix

Esta apreciación, por dos motivos, el primero, que el poema en cuestión comporta un planteamiento semejante al pasaje comentado de “Piedra de sol”: la sacralidad de la poesía que se identifica con la del amor, en contraste u oposición al mundo real: cotidiano. Son actos, asimismo, que se dan en el aislamiento con respecto a aquél<sup>60</sup>. Amor y poesía, en su fugacidad, permiten al hombre escapar de la corrupción del mundo:

L’êtreinte poétique comme l’êtreinte de chair  
Tant qu’elle dure  
Défend toute échappée sur la misere du monde

Y el segundo, que Paz, en “El surrealismo”<sup>61</sup>, fechado en 1954, cita dos de las cinco estrofas más explícitas<sup>62</sup> –traducidas aparentemente por él-, la referida en el apartado anterior y la inicial, que a continuación se presenta:

La poésie se fait dans un lit comme l’amour

---

<sup>60</sup> Sobre la escritura, tangencialmente o implícitamente, la poesía, tenemos los siguientes versos que aluden al aislamiento que precisa así como a su fugacidad: “busco sin encontrar, escribo a solas,/ no hay nadie, cae el día, cae el año,/ caigo en el instante, caigo a fondo,/ invisible camino sobre espejos/ que repiten mi imagen destrozada,/ piso días, instantes caminados,/ piso los pensamientos de mi sombra,/ piso mi sombra en busca de un instante” E. XII (p. 337). Al descubrir la persistencia de la figura femenina, su presencia ineludible y arquetípica, concluye el yo lírico “todos los rostros son un solo nombre,/ todos los rostros son un solo rostro,/ todos los siglos son un solo instante/ y por todos los siglos de los siglos/ cierra el paso al futuro un par de ojos, [y en seguida] no hay nada frente a mí, sólo un instante/ rescatado esta noche, contra un sueño/ de ayuntadas imágenes soñado,/ duramente esculpido contra el sueño,/arrancado a la nada de esta noche,/ a pulso levantado letra a letra,/ mientras afuera el tiempo se desboca/ y golpea las puertas de mi alma/ el mundo con su horario carnicero” E. XVI (p.340).

<sup>61</sup> OCTAVIO PAZ, *Las peras del olmo*, *op. cit.* p. 148. Este texto, según se indica en el mismo, fue elaborado en realidad como conferencia para la serie “Los grandes temas de nuestro tiempo”, “conferencias organizadas por la Universidad Nacional de México en 1954”.

<sup>62</sup> Es decir, sin asociaciones *automáticas*.

Ses draps défaits sont l'aurore des choses  
La poésie se fait dans les bois<sup>63</sup>

Como alusiones metafóricas, tenemos tan sólo dos:

1.- La imagen constituida por “un alto surtidor que el viento arquea”, de la estrofa inicial. Ésta deviene en un motivo sustancial al abrir y cerrar el poema y con ello dotarle de su circularidad característica<sup>64</sup>. Sin embargo es una imagen paralela a otras:

un sauce de cristal, un chopo de agua,  
un alto surtidor que el viento arquea,  
un árbol bien plantado mas danzante,  
un caminar de río que se curva,  
avanza, retrocede, da un rodeo  
y llega siempre:

Aun más, reparemos en que, al dotarse de movimiento y una colateral voluntad a *caminar de río*<sup>65</sup> (mediante la omisión posterior del impersonal *se* y la enumeración de verbos que remiten a acciones de desplazamiento: avanzar, retroceder, rodear, llegar), se disminuye la presencia o impacto del surtidor, en contraste con el *caminar de río* en el que recaen -y que aparentemente ejecuta- las acciones. Lo que no quita, empero, que, debido al paralelismo indicado en la enumeración o sucesión de imágenes, es decir, en virtud de estas mismas equivalencias, el surtidor adquiera las connotaciones de sus imágenes solidarias.

Estas imágenes, a modo de overtura, sintetizan o resumen el sentido (global) de inacabamiento y circularidad del poema<sup>66</sup>: de un *caminar* paradójica o enigmáticamente

---

<sup>63</sup> ANDRÉ BRETON, *Poemas II (1935-1948)*, tr. de Manuel Álvarez Ortega, Madrid, Visor, 1978, pp. 197-201.

<sup>64</sup> Y fundamental, para Ramón Xirau: “La intención de Octavio Paz es de que *Piedra de sol* se adapte a la forma circular del tiempo, forma que presidía a la civilización azteca como de hecho presidió la de muchos pueblos antiguos. Un tiempo lineal parece prometer la muerte; un tiempo circular –lo veían Heráclito, Vico o Nietzsche- promete la eternidad. En *Piedra de sol* este intento se muestra cuando vemos que los seis versos iniciales son los versos finales.” RAMÓN XIRAU, *Octavio Paz: el sentido de la palabra*, México, Joaquín Mortiz, 1970, p. 63.

<sup>65</sup> El cual, como se ha sugerido con anterioridad, en combinación con el verbo *llegar*, pone realza lo que podríamos llamar *código del viajante, del buscador*.

<sup>66</sup> Circularidad e inacabamiento que enfatizan los dos puntos doblemente. En un sentido, como se ha sugerido, en una función de overtura, indican que lo subsiguiente, lo que está por venir, aclara, explica o

victorioso, pues llega siempre cuando que avanza, retrocede y rodea. Con ello confirman su metafóricidad con respecto al resto de la obra. En ésta, uno de los temas principales lo es la ubicuidad del sujeto (o la ausencia de, la deconstrucción del sujeto); es decir, su percepción de la realidad (que incluye la historia) a través del pensamiento el cual por supuesto incluye la memoria, el deseo, los estados de encantamiento, la búsqueda del instante de plenitud, de aspiración a la totalidad, el amor. Esto es, el pensamiento aludido, no se configura como *puro*, es decir, según un esquema logicista, utilitario o *progresista*, como desligado de la experiencia subjetiva y emocional. Es pensamiento en su aspecto subjetivo<sup>67</sup>;: “piso días, instantes caminados,/ piso los pensamientos de mi sombra,/ piso mi sombra en busca de un instante” E. XIII (p. 337)

La vinculación propuesta con Breton se refiere al texto de *Nadja*, obra relevante de este autor. Donde el objeto, *surtidor*, es revestido de una peculiar significancia al marcarse incluso en varios niveles que podríamos llamar: *anecdótico*<sup>68</sup>, literario, gráfico y lingüístico. Escribe Breton:

Hacia la medianoche nos encontramos en las Tullerías, donde quiere que nos sentamos un rato. Ante nosotros brota un surtidor, cuya curva de caída parece seguir con la mirada. “son tus pensamientos y los míos. Mira de dónde surgen todos, hasta dónde se elevan y cómo todavía más bonito cuando caen. Y

---

se corresponde con la primera estrofa. En el sentido de parte final, elude precisamente dar un cierre (un punto final). En cambio, indica una suspensión, una exhalación o enunciación interrumpida: expectante.

<sup>67</sup> Se tienen otros pasajes en que se pone de relieve al pensamiento en el sentido indicado: “vestida del color de mis deseos/ como mi pensamiento vas desnuda, [...] voy por tu frente como por la luna,/ como la nube por tu pensamiento, voy por tu vientre como por tus sueños, [...] voy por tus pensamientos afilados/ y a la salida de tu blanca frente/ mi sombra despeñada se destroza” Estrofas VII y IX (pp. 336-337).

<sup>68</sup> El contenido anecdótico del texto, es un tema controversial, problemática que se relaciona con las observaciones de Riffaterre en cuanto a la intencionalidad (no arbitrariedad) de la escritura surrealista. Analizando las variantes que introdujo Breton, para la reedición de 1963 –única obra que sometió a revisión– Velásquez observa: “la mayor parte de las variantes son de carácter más estilístico, e ilustran la voluntad del poeta de aligerar el texto o de hacerlo más preciso [...] No obstante, las alteraciones más dignas de tener en cuenta se refieren a su relación con Léona [Nadja] precisamente por su contraste con la voluntad de transparencia del poeta [...] la transparencia de Breton no es absoluta como pretende: de hecho, el autor prefiere mantenerse en el terreno de una ambigüedad que permite diferentes interpretaciones” JOSÉ IGNACIO VELÁZQUEZ, *op. cit.*, p. 43.

luego, en cuanto se deshacen, la misma fuerza vuelve a rehacerlos, y de nuevo ese ascenso quebrado, esa caída... y así interminablemente.” Exclamo: “¡Pero, Nadja, qué extraño! ¿De dónde sacas precisamente esa imagen, que está expresada casi de la misma forma en una obra que no puedes conocer y que acabo de leer?” (y debo explicarle que constituye el motivo de un grabado que encabeza el tercero de los *Diálogos entre Hylas y Philonous*, de Berkeley, en la edición de 1750, que va acompañado de la leyenda,: “Uret aquas vis sursum eadem flectit que deorsum”, que toma hacia el final del libro un significado capital desde el punto de vista de la defensa de la actitud idealista.)<sup>69</sup>

Luego, se acompaña la edición con una foto del surtidor, la cual ocupa casi toda la página y, al pie se reproduce un fragmento de la narración, “Ante nosotros brota un surtidor, cuya curva de caída parece seguir con la mirada...” (Fotografía: J.-A. Boiffard)”.<sup>70</sup>

Inmediatamente, nuevamente ocupando casi toda la página, se incluye una reproducción del grabado aludido en el relato (el capítulo tercero de los *Diálogos* de Berkeley<sup>71</sup>, donde puede distinguirse el surtidor, los dialogantes y la leyenda referida por Breton en su narración.

En la conferencia citada, “El surrealismo”, si bien, Octavio Paz no se detiene a reflexionar sobre *Nadja*, revela en cambio que la tiene entre las obras más representativas de Breton<sup>72</sup>, por cuanto a que expresa una idea fundamental de éste así

---

<sup>69</sup> ANDRÉ BRETON, *Nadja*, p. 168.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>71</sup> obra que aborda el funcionamiento del pensamiento, como se nos informa en la edición crítica de Velásquez. Asimismo, se nos proporciona la traducción de la leyenda en latín: “La misma fuerza lanza hacia el cielo las aguas y las hace volver a caer”. *Ibid.*, p. 170.

<sup>72</sup> A decir de Velásquez, esta obra adquiere una singularidad modélica para el surrealismo: “En ella [*Nadja*], al lado de la relación experimental que mantuvieron Breton y la protagonista aparente del relato, figuran las formulaciones esenciales del Surrealismo en el período al que pertenece [1928], a veces simplemente apuntadas, en otras ocasiones más desarrolladas, así como el conjunto de rasgos de la escritura bretoniana” VELAZQUEZ, *op. cit.*, p. 9.

como del surrealismo, *el azar objetivo*: “El surrealismo pone en tela de juicio a la realidad; pero la realidad también pone en tela de juicio a la libertad del hombre [...] En varios libros –*Nadja*, *El loco amor*, *Los vasos comunicantes*– Breton señala el carácter extraño de ciertos encuentros [...] Para Breton, el azar objetivo es el punto de intersección entre el deseo –o sea: la libertad humana– y la necesidad exterior”<sup>73</sup>

2.- *Melusina*<sup>74</sup>. Como alusión metafórica, se puede considerar también la incorporación de la figura de Melusina<sup>75</sup>. Personaje que juega un rol fundamental en *Arcane 17* (1944), de Breton. Se incluye como alusión por el tratamiento análogo que le da Paz en “Piedra de sol”<sup>76</sup>. Existen además aspectos externos a las obras que hacen pensar en una relación posible entre ambos. Señalemos que *Arcano 17* es mencionada por Paz en la conferencia citada. En ésta define al movimiento en función de *Arcano 17*:

En *Arcano 17*, André Breton habla de una estrella que hace palidecer a las otras: el lucero de la mañana, Lucifer ángel de la rebelión. Su luz la forman tres elementos: la libertad, el amor y la poesía [...] Así, hablar de la libertad será hablar de la poesía y del amor. Movimiento de rebelión total, nacido de Dadá y su gran sacudimiento, el surrealismo se proclama como una actividad

---

<sup>73</sup> OCTAVIO PAZ, *Las peras del olmo*, p. 146.

<sup>74</sup> Se trata de la hija del hada, Presina que se casa con un noble, con la condición de que éste no la viera criando a sus hijas. A instancias del hijo de éste, de su primera mujer, la visita cuando está con sus hijas, y faltando así a su promesa. Presina y sus tres hijas, siendo la mayor, Melusina, se van a la isla Perdida. Cuando Melusina que ha crecido en la pobreza se entera de la causa, toma venganza. Sin embargo, su madre se enfada y la condena a transformarse en serpiente de la cintura para abajo cada sábado; si Melusina se casa, impondrá a quien escoja por marido la condición de no verla mientras se transforma. Si esto ocurre, ella no podrá convivir más entre los hombres, o sea, como criatura de Dios. Así que cada sábado, siendo esposa del Remondín, éste no le ve en todo el día. Ella le provee de riquezas y hazañas, y funda Lusignan. Viven en absoluta abundancia hasta que el conde de Forez, hermano de Remondín, le instiga a ir a verla con la argucia de que está viendo a otro hombre. Entonces sobreviene la desgracia para ambos.

<sup>75</sup> Nuevamente, y como podría esperarse, con una sombra de indeterminación, puesto que pertenece al ámbito medieval francés, y, como resultado del impulso romántico de acudir a este tipo de fuentes en búsqueda de motivos, se cuenta con comentarios de Víctor Hugo, un cuento de Goethe (“Die neue Melusine” incluido en *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 1807), el cual incluso sirvió de inspiración a Félix Mendelssohn para una ópera (“The Fair Melusina”, *Opus 32*). Sir Walter Scott, Nerval, Joris-Karl Huysmans (mencionado por Breton en diversos escritos) por su parte, hacen referencia también al personaje, incluso Marcel Proust<sup>75</sup>. Ver <http://encyclopedia.thefreedictionary.com/leyend> 15/08/2005.

<sup>76</sup> Ambos autores, como es lógico, desde el punto de vista creativo, modifican la historia de Melusina según sus intenciones.

destructora que quiere hacer tabla rasa con los valores de la civilización racionalista y cristiana<sup>77</sup>.

En efecto, la estrella es de gran importancia en *Arcane 17*. Alude a uno de los elementos que componen la imagen correspondiente al arcano y que su lema enfatiza: “stella-os-inflexus”<sup>78</sup>. Breton, aparte de titular la obra con el arcano, a lo largo del texto utiliza tal motivo y provee diversos pasajes poéticos en torno de la imagen aludida, con lo cual, Breton lo destaca en primer plano, tanto que, se puede pensar, por ello Paz lo toma como emblema del surrealismo<sup>79</sup>. Anotemos también, que, según refiere Guadalupe Nettel:

[...] en la correspondencia de Octavio Paz hay una carta en donde el poeta mexicano le promete a Breton un texto sobre los oráculos mayas citados en su poema "Piedra de sol" y otra, fechada de unas semanas más tarde, que contiene el texto maya traducido al francés por el propio Paz. La carta muestra que ambos escritores discutían de temas esotéricos. De hecho resulta difícil imaginar de otra manera una amistad con Breton<sup>80</sup>

Hagamos algunas observaciones, quizá algo extensas, pero necesarias sobre *Arcano 17* (1945). Esta obra gira en torno de al menos cuatro ejes temáticos principales estrechamente interrelacionados, los cuales (es decir, el texto entero), se inscriben en el último periodo de la ocupación alemana en Francia, que, atinadamente, Breton percibe en declive, es decir, alrededor de 1944 (esto, en medio de un periplo revitalizante por

---

<sup>77</sup> OCTAVIO PAZ, *Las peras del olmo*, p. 138.

<sup>78</sup> Eliphaz Levi, *Dogma y ritual de la alta magia*, México, Berbera, 1996, p. 12.

<sup>79</sup> Existe una edición reciente de la conferencia aludida y otros textos relativos al surrealismo, cuyo título condensa estas observaciones: OCTAVIO PAZ, *La estrella de tres puntas, André Breton y el surrealismo*, México, Vuelta, 1994.

<sup>80</sup> Guadalupe Nettel “Paz y Breton, un encuentro surrealista”, <http://perso.wanado.fr/mexique-nettel.htm> 23/06/2005.

América<sup>81</sup>). Los temas mencionados son la libertad, el sentido de la vida, la función o misión del arte una vez superado el conflicto bélico y la regeneración del hombre.

Es un texto, que, así, es revestido de un matiz profético, como lo sugiere el mismo título de la obra, pues el arcano 17 del tarot está identificado con la astrología y corresponde a la letra *phe* del alfabeto hebreo; la cual tiene el poder, según ilustra Eliphas Levi<sup>82</sup>, de “Prever todos los acontecimientos futuros que no dependan de un libre albedrío superior, o de una causa inapercibida”<sup>83</sup>. Incluye las mancias en general y se fundamenta en la creencia de que los astros rigen el destino de cada individuo y, por extensión, la historia de la humanidad. Lo cual se corresponde con la insistencia de Breton sobre el motivo de la estrella señalado con anterioridad.

En cuanto a la libertad<sup>84</sup>, luego de discernir acerca de “lo que vale la pena de vivir”, que se revela una vez que el hombre se enfrenta a sí mismo a través del dolor, de “haberse abandonado a la ronda de los círculos excéntricos de las profundidades”<sup>85</sup>, establece que debe ser un estado dinámico. Plantea: “Ojalá los acontecimientos recientes hayan enseñado a Francia y al mundo que la libertad no puede subsistir sino en un estado dinámico, que se desnaturaliza y se niega desde el instante en que se cree poder hacer de ella un objeto de museo”<sup>86</sup>. escapa a toda contingencia. La libertad, no sólo como ideal sino como

---

<sup>81</sup> Éste incluyó estancias en Martinica, Nueva York y reservas indias. Frutos de este periodo (1941-46) lo son la Exposición Surrealista de Nueva York, la fundación de la revista *VVV* (1942), *Prolegómenos para un tercer manifiesto del surrealismo o no* (1946), *Oda a Charles Fourier* (1947), *Martinica encantadora de serpientes* (1948). Aparte de su separación de Jacqueline Lamba y su casamiento con Élika Caro.

<sup>82</sup> Autor de temas esotéricos de gran renombre en el siglo XIX, referencia, además, explícita en este texto de Breton. el autor se basa “en un manuscrito hebreo del siglo XVI.” Eliphas Levi, *op. cit.*, p. 11

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>84</sup> Breton distingue entre la libertad en sí y la liberación, esta última, que corresponde a un anhelo provocado por la situación de Francia en ese momento histórico. Se inclina, en cambio, por diferenciar a la libertad con respecto a este anhelo coyuntural. observa: “la idea de liberación tiene contra ella el ser una idea negativa, el no valer sino momentáneamente y en relación con una explicación de hecho, bien definida, que hay que hacer sin cesar “[...] toda idea de este tipo [...] es de un alcance mediocre” ANDRÉ BRETON, *Antología (1913-1966)*, sel. de Marguerite Bonnet, trad. de Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 1989, p. 243.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>86</sup> Incluso añade: “La única debilidad de esta definición es representar generalmente a la libertad como un estado, es decir, en la inmovilidad, cuando toda la experiencia demuestra que esa inmovilidad acarrea su ruina inmediata. Las aspiraciones del hombre a la libertad deben mantenerse en la posibilidad de recrearse

recreado constante de energía [...] debe excluir toda idea de equilibrio confortable y concebirse como *eretismo* continuo”<sup>87</sup>.

De ahí que Breton rechace la opción de la resignación ante las condiciones adversas (en la referencia mencionada, la guerra y la ocupación, y, en un sentido más amplio, la coerción social). Breton opta, en cambio, por la rebeldía, actitud que ensalza y que adjudica a su remitente, llamémosle provisionalmente, *aparente*<sup>88</sup>, Éliisa Claro: “Sea cual sea el ángulo bajo el cual ante mí hayas mostrado las reacciones a que te expuso la mayor desgracia que hayas podido concebir, siempre te vi poner el más alto acento en la rebelión”<sup>89</sup>

En esta concepción, radicada en una oposición a condiciones prefijadas (que en el caso de la mujer adquiere una especial relevancia y da pie para el núcleo temático de la regeneración del hombre mediante la participación de la misma –participación que se le ha negado; la cual, según Breton, el arte debe propiciar<sup>90</sup>), se encuadran los diversos personajes femeninos que aparecen en el texto. Configuran su arquetipo femenino<sup>91</sup> la destinataria Éliisa Claro, Melusina y la mujer-niña, en conjunto con otras

---

sin cesar, por eso se la debe considerar no como estado sino como *fuera viva* que acarrea una progresión continua” *Ibid.*, p. 242.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>88</sup> Como se verá en los siguientes párrafos, Breton subraya la afinidad de las figuras femeninas que cruzan su texto con la mujer actual, a la que en un nivel implícito está dirigida la obra, en otro nivel, explícito, a los artistas, y, en otro, entreverado con aquéllos, a la humanidad.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>90</sup> “Ha llegado el momento de revalorizar las ideas femeninas a expensas de las masculinas, cuya derrota se consuma actualmente en forma bastante tumultuosa [...] es al artista en particular, a quien le corresponde implantar hasta el máximo todo aquello que se desprende del sistema femenino del mundo en oposición al sistema masculino [...] Que el arte dé resueltamente el paso hacia el pretendido ‘irracional femenino’, que ferozmente tenga por enemigo todo lo que, con la osadía de ofrecerse como seguro, como sólido, arrastra en realidad el sello de esa intransigencia que, en el plano de las relaciones humanas a escala internacional, muestre actualmente de lo que es capaz.” André Breton, *Arcano 17. Ajours*, trad. , p. 65-66.

<sup>91</sup> Conformar su arquetipo entreverando las figuras objeto de reflexión (y, en el caso de Éliisa Claro, interpeándola directamente, es decir, en segunda persona, sin mencionar su nombre). Vincula unas con otras subrayando su equivalencia con la mujer actual, su actitud de rebeldía, su amor irrefrenable o por medio de transformaciones poéticas a partir de rasgos particulares: “Melusina en el instante del segundo grito [...] sus brazos son el alma de los arroyos que cantan y perfuman [páginas más adelante estos arroyos, uno es el de la izquierda (fuego), el otro, el de la derecha (agua). Murmuran a Breton y revelan sus características complementarias que, en conjunto, promueven la vida, el cambio, la espontaneidad y la apertura hacia el otro] Bajo la caída de sus cabellos de oro se componen para siempre todos los trazos distintivos de la mujer niña, de esa variedad tan singular que ha subyugado sin cesar a los poetas *porque en ella el tiempo no puede hacer presa*”. Más adelante, ubicado en la *noche verdadera, ordenadora y consoladora*, percibe “una estrella mucho más brillante, sus brazos son de fuego rojo y amarillo; es la Canícula o Sirius, es Lucifer, Portador de la Luz, y es, superior en gloria a todas las demás, la estrella de

figuras como Cleopatra, Balkis, Isis, incluso Eloísa. Breton pone énfasis especial en Melusina:

Melusina tras el grito. Contemplo bajo el busto de Melusina sus escamas, brillando en el cielo de otoño [...] Melusina es en verdad su cola maravillosa, dramática, perdiéndose entre los pinos de la laguna que por allá adquiere el color y el filo de un sable. Sí, es la mujer perdida, la que canta en la imaginación del hombre [...] la mujer en su totalidad y no obstante es la mujer tal como es hoy en día. La mujer privada de su ración humana, prisionera de sus raíces, tan versátiles como se quiera, pero en comunicación, merced a ellas con las fuerzas elementales de la naturaleza.<sup>92</sup>

Redondeando esta configuración, identifica a la figura femenina del arcano, con Eva, la cual, enfatiza, “es la mujer en su totalidad”<sup>93</sup>. Une así el pasado inmemorial (el origen mítico) con el presente. Caracteriza a estos personajes, aparte del signo de la rebeldía que se ha mencionado, como “aquellas que aman verdaderamente, que lo perderían todo”<sup>94</sup>. Son, también, figuras que el poder masculino pretende condenar a cumplir roles silenciosos, pasivos y que, sin embargo, se oponen a éste.

No obstante que, por las identificaciones señaladas, caracterice a la mujer actual por su rebeldía, se lamenta de que ésta no hiciera escuchar su voz, tanto en la Alemania en que se fraguaba el conflicto bélico, como en medio de él, pugnando por la paz entre los hombres “Después de tantas ‘santas’ y heroínas nacionales que atizan la combatividad en uno y otro bando, ¿cuándo una mujer, sencillamente mujer, realizará el

---

la Mañana. Sólo en el preciso instante de su aparición el paisaje se ilumina, la vida se torna clara; justamente debajo del foco luminoso que acaba de doblegar a los precedentes se descubre, desnuda, a una joven arrodillada al borde de un estanque [...] A un lado y a otro de esta mujer que, por encima de Melusina, es Eva y ahora es la mujer en su totalidad, se estremece a la derecha el follaje de las acacias, mientras que a la izquierda una mariposa oscila sobre una flor.” André Breton, *Arcano*, pp. 68-72.

<sup>92</sup> André Breton, *Arcane 17. Ajours y Luz negra*, tr. Ramón Mayrata, prólogo de Carlos Wert, Alburak, 1972, pp. 63-67

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 72

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 64.

milagro muy diferente de extender los brazos entre los que van a combatir para decirles: sois hermanos?”<sup>95</sup>

Es decir, se muestra a la mujer, la mujer *actual, sencilla*, como un antídoto ante la destrucción: un componente que le hace falta al hombre para su existencia cabal o auténtica en la concordia<sup>96</sup>. Es decir, como una mediadora entre el componente lógico, materialista y masculino de la humanidad, y el irracional, sensitivo y amoroso: femenino. Se trata “[...] de definirse en arte sin equívocos contra el hombre y a favor de la mujer, de despojar al hombre de un poder que está suficientemente probado que ha malgastado para restablecer este poder en manos de las mujeres, denegar al hombre todas sus peticiones mientras la mujer no haya recobrado su parte equitativa en ese poder, y todo ello no sólo en el arte, sino en la vida.”<sup>97</sup>

Por su parte, Octavio Paz conforma su arquetipo femenino en dos etapas básicas, enfocándonos en Melusina, con implicaciones importantes.

A.- La presencia indeterminada, que, siguiendo a Pere Gimferrer, luego se concretiza en la *muchacha del sol de las cinco de la tarde*<sup>98</sup>, se vincula con *Melusina, Laura, Isabel, Perséfone, María*. Éstas resumen el arquetipo, imborrable: “eres todos los rostros y ninguno./ eres todas las horas y ninguna./te pareces al árbol a la nube./ eres todos los pájaros y un astro” E. XIV (p.338). El arquetipo que configura y que evoca la *presencia*

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>96</sup> Al respecto, propone un retorno a la sensibilidad: “En el terreno social, como en los demás, se puede esperar que de la confusión ideológica sin precedentes que marcará el final de esta guerra surgirán un gran número de propuestas radicales formuladas fuera de los encuadramientos y que, sorteando los prejuicios de la ingenuidad igual que los de la anticipación gratuita y estéril, harán hablar muy alto, ante la carencia provisional del lenguaje del espíritu, al lenguaje del corazón y los sentidos. Esperemos que este lenguaje devuelva su lugar de honor a los grandes temas –como el que tiende a consagrar la carne en el mismo grado que el alma, a considerarlos indisolubles- y a los que domina la idea de la *salvación terrestre por la mujer*, vocación que se ha visto sistemáticamente oscurecida, contrariada o desviada hasta nosotros.” *Ibid.*, p. 57.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 66

<sup>98</sup> “el poeta se busca a sí mismo en el empeño de encontrar el instante perdido [...] Surge de pronto, al fin, es esta búsqueda, no el instante, pero sí al menos *un* instante concreto al que poderse asir: ‘las cinco de la tarde’, hora, como veremos, de la salida de un colegio de muchachas, presente en la memoria. Se evoca entonces una presencia femenina concreta.” PERE GIMFERRER, *op. cit.*, p. 41.

súbita de las estrofas iniciales, comporta una ambivalencia básica<sup>99</sup> amenaza-resguardo/esperanza, de la que da cuenta la larga enumeración de epítetos de la siguiente, XV. Algunos de estos (no observamos en este caso la versificación):

*grieta en la roca, reina de serpientes, espina diminuta y mortal  
que da penas inmortales, liana que cuelga del cantil del vértigo,  
enredadera, planta venenosa flor de resurrección, uva de vida,  
sal en la herida, ramo de rosas para el fusilado, testamento del  
sol, granada, espiga (p. 339)*

Como consecuencia, resulta el arquetipo ambivalente<sup>100</sup>.

En la estrofa XXI (p. 344), el yo lírico, desencantado por no poder retener el instante de fusión recíproca con la amada, imposibilidad<sup>101</sup>, sugerida en VII y VIII<sup>102</sup>, y

---

<sup>99</sup> Empero, no en todos los casos absolutamente identificable.

<sup>100</sup> Lo cual lo pone en línea en la representación de la mujer, al menos con Nerval, si tomamos en cuenta el epígrafe y atendiendo a las consideraciones de Béatrice Didier sobre *Les Chimères*: “Le pole féminin est représenté sous le signe de l’ambiguïté: la Sainte et la Fée se font entendre sur la lyre d’Orphée. Tour a tour figure lumineuse de Mirto, déesse qui fuit sur sa conque dorée, sibylle au visage latin, ou, au contraire, figure de la nuit et de la mort, de la morte aussi, de Jenny et de la Mere. Mais cette Reine de la Nuit n’est pas hostile, elle est consolatrice:

Celle que j’amai Seúl m’aime encor tendrement  
*C’est la mort –ou la Morte... O delice! O tourment.*  
Mais le deuxième vers réintroduit le balancement, l’alternative, le tourment

BÉATRICE DIDIER, “Comentaires”, en GÉRARD DE NERVAL, *Aurelia suivi de Lettres a Jenny Colon de La Pandora et de Les Chimères*, ed. y comentarios Béatrice Didier, introd. de Jean Giradoux, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 254.

<sup>101</sup> En *La llama doble Amor y erotismo*, paz ofrece una reflexión ilustrativa al respecto: “los sentidos, sin perder sus poderes, se convierten en servidores de la imaginación y nos hacen oír lo inaudito y ver lo imperceptible. ¿no es esto, por lo demás, lo que ocurre en el sueño y en el encuentro erótico? Lo mismo en el soñar que en el acoplamiento, abrazamos fantasmas. Nuestra pareja tiene cuerpo, rostro y nombre pero su realidad real, precisamente en el momento más intenso del abrazo, se dispersa en una cascada de sensaciones que a su vez, se disipan.” OCTAVIO PAZ, *La llama doble, amor y erotismo*, México, Seix Barral, 2000, p. 9.

<sup>102</sup> Al entrar al otoño diáfano, se dan los pasajes iniciales de comunión, pasajes en que los amantes se interpenetran: Voy por tu cuerpo como por el mundo, / mis miradas te cubren como yedra,/[...] vestida del color de mis deseos/ como mi pensamiento vas desnuda, /[...] voy por tus ojos como por el agua, / los tigres beben sueño en esos ojos/ tu falda de maíz ondula y canta,/ tu falda de agua,/ tus labios, tus cabellos, tus miradas,/ toda la noche llueves, todo el día/ abres mi pecho con tus dedos de agua,/cierras mis ojos con tu boca de agua,/ sobre mis huesos llueves, en mi pecho hunde raíces un árbol líquido, E VI-VIII (p. 336). A raíz de lo cual busca ese instante sin encontrarlo, escribe a solas y luego busca una fecha viva.

caer en el tiempo lineal<sup>103</sup>, se dirige por segunda vez a Melusina, ahora enfocado solamente en ella, donde ocurre un cambio significativo del tiempo verbal:

yo vi tu atroz escama,  
Melusina, brillar verdosa al alba,  
dormías enroscada entre las sábanas  
y al despertar gritaste como un pájaro  
y caíste sin fin, quebrada y blanca,  
Nada quedó de ti sino tu grito,  
Y al cabo de los siglos me descubro  
con tos y mala vista, barajando viejas fotos: E. XXI (p. 342)

Esto antecede y da paso<sup>104</sup> al cuestionamiento sobre el sentido de la historia y de la lucha por el poder que indican los asesinatos por motivos políticos o *razones de estado*: Sócrates, Madero, Trotsky<sup>105</sup> (E. XXIX-XXX). Lo cual, visto en relación con Breton, y tomando en cuenta la historia de Melusina (**víctima de los celos y el poder patriarcal**<sup>106</sup>), alinea al poema con la deuda señalada por *Arcano 17*, del poder masculino hacia con el mundo o sensibilidad femenina. Puesto que, si después del paso de los siglos<sup>107</sup>, el yo lírico interpela a Melusina en tiempo presente, actualiza su presencia y su grito<sup>108</sup>. La situación de Melusina, víctima de los celos del hombre y del poder masculino así sería la misma: *nada habría pasado al paso del tiempo*. Su grito, entonces, parece entonces eternizarse. Este efecto, que anuncia ya “y caíste sin fin [...]”, se reafirma en la última parte de esta estrofa así como en la subsiguiente, XXII,

---

<sup>103</sup> “no hay nada frente a mí, sólo un instante/ rescatado esta noche [...] mientras afuera el tiempo se desboca/ y golpea las puertas de mi alma/ el mundo con su horario carnicero” E. XVI (p. 340)

<sup>104</sup> mediando las estrofas XXII y XXIII, de donde surge el cuestionamiento sobre la relatividad de la existencia, a partir de las miradas que nos ven desde el principio: “[...] caer en esos ojos/ es volver a la vida verdadera? A resultas de esta relatividad, todo termina por aparecer sin sentido: “nombres, sitios,/ calles y calles, rostros, plazas, calles [...]” E. XXIII (p. 344).

<sup>105</sup> Incluso el primer crimen, entre hermanos, Caín y Abel, que subrayan la escisión y que se ubica tras el destierro, tras la alteración del orden.

<sup>106</sup> “In Melusine's rebellion against her father, she was attacking the loss of her right to the throne, which had been replaced by patrilineal descent. However, as the society had changed, her rebellion was punished, and that punishment was dealt by her mother, now supporting the laws of male succession”. LINDE, <http://www.matrifocus.com> 25/07/2005.

<sup>107</sup> Contribuye a este efecto la conjunción y que enfatiza la continuidad, la fusión de los tiempos.

<sup>108</sup> El grito se relaciona con versos siguientes en que se alude a la historia y la lucha entre los hombres: “y la boca de espuma del profeta/ y su grito y el grito del verdugo/ y el grito de la víctima.../ son llamas [...] ¿y el grito/ en la tarde del viernes? [...]”. El cuestionamiento acerca del sentido o el absurdo de la historia se resume en “¿no pasa nada cuando pasa el tiempo? E. XXX (pp. 351-352).

las cuales le añaden dimensión: profundidad espacial y temporal. Melusina, aun negada<sup>109</sup>, se identifica con un hoyo negro en cuyo fondo están XXI: “[...] los dos ojos/ de una niña ahogada hace mil años”; XXII: “miradas que nos ven desde el principio”. Adquiere así, por la mirada eternizada, el aspecto de un juez, o bien, de una víctima enmudecida sin término en espera de justicia. Melusina sería víctima del hombre, tras el fracaso de la humanidad, en sentido de progreso espiritual. (fracaso implícito en los asesinatos históricos que reconcentra la alusión a Madrid). Cuya única respuesta lo sería la concordia: el reconocimiento del otro: *caer en esos ojos* que nos miran desde el principio, los de la víctima Melusina, *es volver a la vida verdadera?*

A partir de “Madrid, 1937<sup>110</sup>” E. XXIV (p. 344), se orienta el poema, con las características anotadas por Gimferrer<sup>111</sup>, hacia un ideal de comunión, una búsqueda del ser, anunciada ya en los versos finales de la primera de sus dos secciones, relativos al encuentro amoroso que desafía a la historia: *vueltos al principio* “no hay tu ni yo, mañana, ayer ni nombres,/verdad de dos en un solo cuerpo y alma,/ oh ser total...” E. XXIV (p. 345).

B) Más adelante, se retoma nuevamente el arquetipo femenino, en la estrofa XXXIII, identificando a Eloísa, Perséfone y María, E. XXXIII (p. 353). La estrofa está

---

<sup>109</sup> “no hay nadie, no eres nadie,/ un montón de ceniza y una escoba,/ un cuchillo mellado y un plumero,/un pellejo colgado de unos huesos, un racimo ya seco, un hoyo negro [...]” E.XXI (p. 342). Observa Ramón Xirau que remiten al deterioro de las relaciones amorosas. “Al personalizarse y encarnar en formas, el amor entraña división, lucha, aislamiento y desilusión [...] su presencia se convierte en ausencia” RAMÓN XIRAU, *op. cit.*,p. 65. Sin embargo, según lo que se ha mencionado sobre *Arcano 17* y el contexto temporal en que ocurre esta negación de Melusina (el cual abarca siglos que luego se transforman en mil años), parece más bien remitir a una descalificación permanente del hombre hacia la mujer, en función del patriarcado del que se ha hecho mención.

<sup>110</sup> Nótese la similitud del pasaje con *Arcane 17*. Paz: “Madrid, 1937/ en la Plaza del Ángel las mujeres/ cosían y cantaban con sus hijos,/después sonó la alarma y hubo gritos,/ casas arrodilladas en el polvo [...]” Breton: Las sirenas de alarma, su infame torniquete, ésta debe ser una de esas cortas pausas que se toman para expresar la amenaza. En aquellas dos casas laterales, unas mujeres en peinador están bajando aún niños medio desnudos. Prohibido avanzar: no cabe duda de que esto no es la vida” ANDRÉ Breton, *Arcane 17*, p. 70.

<sup>111</sup> Esta orientación, con las características planteadas por Gimferrer, es decir no de una forma directa, absoluta y sostenida, sino paulatina y acaso apenas perceptible: “permutas, retornos de motivos, interacciones, correspondencias [...] saltos hacia delante y hacia atrás, fintas zigzagüeos, esfuminados”. PERE GIMFERRER, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama, 1980, pp. 38-39.

dividida en tres secciones y se solicita mediación del arquetipo: “muestra tu rostro al fin para que vea/ mi cara verdadera, la del otro,/mi cara de nosotros siempre todos” (p. 353). Estas secciones destacan el papel conciliador o mediador de éste. Además de reconciliar al hablante con el otro, lo reconcilia consigo mismo: “junta el polvo disperso y reconcilia mis cenizas” (p. 351). Concilia también vida y muerte: “abre la mano,/ señora de semillas que son días,/ el día es inmortal, asciende, crece,/ acaba de nacer y nunca acaba,” (p. 354). Se destaca así la posibilidad de regeneración: la segunda de estas secciones alude a la muerte *junta el polvo...* Es también mediadora con respecto al ser absoluto, de ahí que, tras esta estrofa, el yo lírico se dirija, en la XXXIV y la final, XXXV, al ser absoluto, masculino, que confirma la mediación en un esquema cristiano: “puerta del ser, despiértame, amanece”, “puerta del ser: abre tu ser, despierta,” (p. 354).

Sin embargo, María es el antídoto contra el pecado, el mal que representan, sobre todo desde una perspectiva cristiana<sup>112</sup>, Perséfone, Artemís, Cleopatra, Melusina relacionadas incluso con Eva, y cuyo común denominador es su vinculación con la serpiente. A decir de Carlos Alvar: “Desde que Eva comió la fruta prohibida, que le ofrecía la serpiente, la Iglesia no ha dejado de considerar a la mujer y a la serpiente como las más claras representantes del mal”<sup>113</sup>. Son figuras, no obstante ambivalentes relacionas tanto con el aspecto oscuro e instintivo: irracional del hombre, como con la fecundidad y una correlativa abundancia, característica que en especial contiene la historia de Melusina: *Mere lusin*.

Aquí, la solicitud de mediación que efectúa el yo lírico al arquetipo enfatiza su aspecto protector, maternal. La redención, por María; en tanto que la regeneración cíclica, orientada a la fertilidad de la tierra, por Perséfone. Mientras que la inclusión de

---

<sup>112</sup> María es la madre protectora que corrige el yerro de Eva, así como su hijo Jesucristo, el de Adán. Es la madre, por cuya intervención el hombre puede comunicarse con Dios, gracias a su hijo.

<sup>113</sup>CARLOS ALVAR, “Prólogo”, en JEAN D’ ARRAS, *Melusina o la noble historia de Lusignan*, tr. y prólogo de Carlos Alvar, “Apéndice” de F. J. Stuart, Madrid, Siruela, 1982, p. XVI.

Eloísa, que representa el deseo puro, el amor carnal, introduce una disonancia importante. El arquetipo adquiere ahora una ambivalencia entre el amor erótico y el maternal.

Breton parece entonces más coherente al conformar su arquetipo con Eva, con Lucifer y Melusina, pues pertenecen al lado oscuro, lado también irracional e instintivo, lo oculto, “[...] los círculos excéntricos de las profundidades”<sup>114</sup>. En tanto que Octavio Paz, al incluir a María y un ser absoluto o supremo de la cual ella es mediadora, parece más conservador; o bien, todo lo contrario, más agresivo. No aproximarse, sino entrar de lleno en la blasfemia. Recordemos que la virginidad de María en el contexto católico hispánico, al que finalmente pertenece Paz, es un artículo de fe. Y, como dentro del arquetipo se trasvasan atributos, la pureza de María se equipara con aquella de Eloísa, *que arriesga todo por amor*, amor rebelde y sexual: “déjame ser tu puta”, son palabras de Eloísa.

Como conclusión diremos que en efecto, “Piedra de sol” comporta similitudes con la escritura de Breton en diversos aspectos: cierta similitud estructural, aunque volátil, puesto que no necesariamente estos rasgos estructurales se pueden asignar unívocamente a la escritura de Breton. Similitud temática también, aunque con la misma indeterminación.

Tomando en cuenta las reflexiones que se han hecho a lo largo de esta investigación y los elementos concretos que se han señalado, podemos concluir que en efecto, “Piedra de sol” comporta similitudes con la escritura de Breton. No obstante, éstas no son decisivas como para pensar que “Piedra de sol” se pueda inscribir dentro de la concepción surrealista. La cual, con todo y las ambigüedades que presenta el

---

<sup>114</sup> ANDRÉ BRETON, *Antología*, p. 240.

concepto que presuntamente los distingue (de acuerdo con el manifiesto, *la escritura automática* rechaza categóricamente el rigor formal).

En el plano temático, hemos visto que *Arcano 17* y el poema de Paz comportan elementos similares: destaquemos la ubicación temporal, el otoño en que Melusina grita, así como la referencia al momento de la guerra (Sin embargo, tienen la gran diferencia que páginas atrás fue destacada). En este último sentido, Octavio Paz parece distanciarse por igual de los surrealistas como de los *ortodoxos* que señalaba Pacheco.

Ahora bien, en una aproximación sincrónica, fuera del concepto del automatismo, la postura anticonformista del surrealismo, el revalorizar el pensamiento irracional, emotivo y erótico, vincula sin duda a “Piedra de sol” con el surrealismo. No obstante, al mismo tiempo, y en una perspectiva histórica más amplia, con el Romanticismo y el Barroco, fenómenos estéticos de gran intensidad y riqueza que el poema de Paz refleja.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALVAR, CARLOS, Jean d'Arras, *Melusina o la noble historia de Lusignan*, tr. y prólogo de Carlos Alvar, “Apéndice” de F. J Stuart, Madrid, Siruela, 1982.

ANDRÉ BRETON, *Poemas II (1935-1948)*, tr. de Manuel Álvarez Ortega, Madrid, Visor, 1978.

BÉGUIN, ALBERT, *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, tr. Mario Monteforte Toledo, rev. Anonio y Margit Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1994 (1ª ed. en francés, 1939).

BONNET, MARGUERITE, “Introducción a la lectura de André Breton” en ANDRÉ BRETON, *Antología (1913-1966)*, sel. de Marguerite Bonnet, trad. de Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 1989, p. XIII.

BRETON, ANDRÉ, *Antología (1913-1966)*, sel. de Marguerite Bonnet, trad. de Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 1989, p. XIII.

BRETON, ANDRÉ, *Arcane 17. Ajours y Luz negra*, tr. Ramón Mayrata, prólogo de Carlos Wert (“Breton y la clave jeroglífica”), Alburak, 1972.

BRETON, ANDRÉ, *Los vasos comunicantes*, , trad. de Agustín Bartra, Joaquín Mortiz, 1978.

- BRETON, ANDRÉ, *Manifiestos del surrealismo*, trad. de Andrés Bosch, Barcelona, Labor, 1995.
- BRETON, ANDRÉ, *Nadja*, ed. crítica y tr. de José Ignacio Velázquez, Madrid, Cátedra, 2000.
- DIDIER, BÉATRICE, “Comentaires”, en GÉRARD DE NERVAL, *Aurelia suivi de Lettres a Jenny Colon de La Pandora et de Les Chimeres*, ed. y comentarios Béatrice Didier, introd. de Jean Giradoux, Paris, Le Livre de Poche, 1972.
- DUROZOI, GÉRARD, Bernard Lecherbonnier, *André Breton. La escritura surrealista*, tr. Ketty Zapata, Madrid, Guadarrama, 1978.
- EGIDO, AURORA, *Fronteras de la poesía del Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990.
- FEIN, JOHN, “La estructura de *Piedra de sol*”, *Revista Iberoamericana*, Vol. 38, Núm. 78 (enero-marzo 1972), pp. 72-94.
- GIMFERRER, PERE, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama, 1980.
- GUILLÉN, CLAUDIO, *Entre lo uno y lo diverso*, Crítica, Barcelona, 1985.
- [http\:](http://www.matrifocus.com) Linde [www.matrifocus.com](http://www.matrifocus.com) 25/07/2005.
- MARCEL RAYMOND, *De Baudelaire al surrealismo*, tr. de Juan José Domenchina, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- MARIO SANTÍ, ENRICO, “Introducción” en Octavio Paz, *Libertad bajo palabra[1935-1957]*, ed crítica de Enrico Mario Santí, Cátedra, Madrid, 2000.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO, “Descripción de “*Piedra de sol*”, en *Aproximaciones a Octavio Paz*, comp. Ángel Flores, México, Joaquín Mortiz, 1974, pp. 173-183.
- PAZ, OCTAVIO, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1982 (1971).
- PAZ, OCTAVIO, *Las peras del olmo*, México, Seix Barral, 1982 (1971).
- PAZ, OCTAVIO, *Libertad bajo palabra[1935-1957]*, ed. crítica de Enrico Mario Santí, Cátedra, Madrid, 2000.
- PEYRE, HENRY, *Qué es verdaderamente el Romanticismo*, tr. Marcial Suárez, Madrid, Doncel, 1972.
- PHILLIPS, RACHEL, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, trad. de Tomás Segovia, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- PIMENTEL, LUZ AURORA, “Tematología y transtextualidad”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XLI, núm. 1 (1993), p.216.
- RIFFATERRE, MICHAEL, *Production du texte*, París, Seuil, 1979.
- ROSA PALAZÓN, MARÍA, *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1991 (1986).
- VILLARRUTIA XAVIER, “El romanticismo y el sueño”, en Gérard de Nerval, *Aurelia*, trad. de J. Sánchez Sáinz, pról. de Xavier Villaurrutia, México, Ediciones Coyoacán, 1998.
- XIRAU, RAMÓN, *Octavio Paz: el sentido de la palabra*, México, Joaquín Mortiz, 1970.

ZAÍD, GABRIEL, *La poesía en la práctica*; México, Fondo de Cultura Económica, Conaculta-SEP, 1985 (Lecturas Mexicanas, núm. 98).