



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de  
Costa Rica

ISSN: 0377-628X

ISSN: 2215-2628

filyling@ucr.ac.cr

Universidad de Costa Rica

Costa Rica

López Soto, Luis Alberto

La lógica del ritmo: apuntes para una clasificación de las lecturas de *Piedra de sol* de Octavio Paz

Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de  
Costa Rica, vol. 49, núm. 2, e55873, 2023, Julio-Diciembre

Universidad de Costa Rica

San José, Costa Rica

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v49i2.55873>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33274601013>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso  
abierto



**Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica**

Publicación Semestral, EISSN: 2215-2628

Volumen 49 - 2

Julio 2023 - Diciembre 2023

---

**La lógica del ritmo: apuntes para  
una clasificación de las lecturas  
de *Piedra de sol* de Octavio Paz**

*Luis Alberto López Soto*

López Soto, L. A. (2023). La lógica del ritmo: apuntes para una clasificación de las lecturas de *Piedra de sol* de Octavio Paz. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 49(2), e55873. doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v49i2.55873>



Doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v49i2.55873>

URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>

## La lógica del ritmo: apuntes para una clasificación de las lecturas de *Piedra de sol* de Octavio Paz

### The Logic of the Rhythm: Notes for a Classification of the Readings of *Piedra de sol* by Octavio Paz

Luis Alberto López Soto

Universidad de Sonora, Sonora, México

[luis.lopezsoto@unison.mx](mailto:luis.lopezsoto@unison.mx)

<https://orcid.org/0000-0002-7942-1523>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v49i2.55873>

Recepción: 09-12-22

Aprobación: 20-03-23

#### RESUMEN

*Piedra de sol* (1957) del poeta mexicano Octavio Paz es un poema extenso. Desde su publicación hasta la actualidad ha sido objeto de diversas lecturas. En el presente artículo se hace un análisis del poema y, sobre todo, una descripción, análisis y clasificación de las lecturas aportadas por la crítica especializada con el objetivo de trazar una directriz que explique la lógica y evolución de tales interpretaciones. Se utilizan los conceptos teóricos de immanencia y trascendencia para exponer cronológicamente aquellas lecturas que observan en el texto de Paz un manifiesto poético de una estructura verbal o un discurso (filosófico, religioso, antropológico, etcétera) extratextual, o la fusión de estas dos lecturas. Todo esto para proponer que la noción de ritmo (encontrada en las últimas lecturas del poema) es una clave analítica e interpretativa que cohesiona lo immanente y lo trascendente, y representa, por lo tanto, un punto cúspide de la crítica.

**Palabras clave:** Octavio Paz; Piedra de sol; immanente; trascendente; ritmo.

#### ABSTRACT

*Piedra de sol* (1957) by Mexican poet Octavio Paz is a long poem. From its publication to the present, it has been the subject of various readings. In this article an analysis of the poem is made and, above all, a description, analysis and classification of the readings provided by specialized critics with the aim of drawing a guideline that explains the logic and evolution of such interpretations. The theoretical concepts of immanence and transcendence are used to expose chronologically those readings that observe in Paz's text a poetic manifesto of a verbal structure or an extratextual discourse (philosophical, religious, anthropological, etc.), or the fusion of these two readings. All this to propose that the notion of rhythm (found in the last readings of the poem) is an analytical and interpretive key that unites the immanent and the transcendent, and represents, therefore, a high point of criticism.

**Keywords:** Octavio Paz; Piedra de sol; immanent; transcendent; rhythm.

## 1. Introducción

Proponer un análisis más sobre algún aspecto de la obra poética del premio Nobel mexicano Octavio Paz (1914-1998) como *Piedra de sol* (1957), parecería –a pesar de estos tiempos de revisionismos en todos los sentidos– un mero ejercicio de paráfrasis de las lecturas consagradas por la crítica más autorizada y especializada. Así, al considerar el amplio y numeroso *corpus* bibliográfico que se tiene respecto al tema paziano, tal empresa se antoja estéril, pues el solo volumen *Octavio Paz: bibliografía crítica (1931-1996)* reunido por Hugo J. Verani en 1997 consigna cientos de artículos, libros y tesis doctorales. Por lo tanto, no es el objetivo del presente trabajo incidir en una lectura novedosa de dicho texto fundamental que, al igual que otros poemas extensos de la literatura mexicana (*Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta, *Muerte sin fin* de José Gorostiza), ha constituido toda una diversa veta interpretativa en el ámbito de la poesía en lengua española.

El objetivo es analizar ciertas directrices de la crítica acerca de *Piedra de sol* y articular una clasificación de ciertas lecturas que, tentativamente y desde nuestra perspectiva, configuren distintos modos analíticos e interpretativos, y así mediar entre los hallazgos de la crítica y sus respectivas orientaciones teóricas. El propósito de esta clasificación es responder a la pregunta fundamental de cómo se ha leído este monumental poema. Es este, pues, un trabajo que resulta tanto de una descripción como de un afán de comprensión de los análisis, lo cual se insertaría en lo que se denomina como un trabajo teórico de metacrítica a la manera de la propuesta de Genara Pulido Tirado (1999), toda vez que implica hacer una lectura de las lecturas que se traducen en descripción y análisis para, asimismo, elaborar una interpretación, la cual es permitida gracias a la perspectiva histórica del tiempo de publicación del texto inicial y el análisis generado en torno a él. Asimismo, esta clasificación incluye lecturas que atañen tanto a aspectos generales como al aspecto particular del ritmo como una constante en el poema y que es, como se mostrará, la hipótesis a confirmar. Debe aclararse que la revisión bibliográfica aquí planteada no se pretende exhaustiva, sino que solo busca resaltar aquellas visiones críticas que se consideren claves, relevantes y pertinentes en la configuración general del poema de Paz (1957) como un texto tan complejo que posibilita perspectivas críticas tanto inmanentes como trascendentes, es decir, un texto que se refiere de manera ineludible a su tiempo histórico como a su pura materialidad verbal. Tal es, pues, la perspectiva del objeto de estudio y la orientación dual del presente trabajo.

Así, de un modo esquemático, puede decirse que el objetivo general es describir aspectos generales del poema y análisis de las lecturas del poema (segundo apartado) para luego mostrar algunas nociones teórico-metodológicas acerca del ritmo (tercer apartado) y luego apuntalar aquellas lecturas específicas que arrojen luz al respecto de la relación entre el poema y el eje de lo trascendente y lo inmanente como herramientas teórico metodológicas en función del ritmo como elemento composicional del poema y, por ende, como perspectiva crítica.

En este sentido cabe hacer un breve apunte teórico que clarifique a qué nos referimos con lectura inmanente y lectura trascendente. En primera instancia, se sabe que los términos provienen del ámbito filosófico-teológico. Lo inmanente es (valga la sinonimia) lo inherente, aquello esencial a un fenómeno, a un ser y, planteado desde la religión o la espiritualidad, a la esencia divina; lo trascendente es aquello que logra escapar a los fenómenos, a un ser y que se pretende como un más allá irreductible. Como extrapolación, y partir de estas abstracciones, hallamos la dualidad anteriormente planteada que

—ya propiamente en el ámbito de la teoría y crítica literarias— distintas escuelas o corrientes académicas han tendido a representar como una especie de continuación o analogía de tales asociaciones. Huelga decir que tal dualidad se ha convertido a su vez en verdaderos debates.

Tenemos, pues, que, en su *A Glossary of Literary Terms*, Abrams (2015) afirma que “Traditional literary critics had tacitly assumed that to interpret a text correctly is to approximate the meaning intended by its author” (p. 161) para agregar que tal asunción es “the intentional fallacy” (p. 166). De un modo implícito, Abrams se refiere al enfoque romántico decimonónico cuyo foco de atención intenta ir *más allá* del texto, en este caso, a la intención del autor, a esa entelequia que busca *transcender* las fronteras delimitadas entre autor y texto. A la postre, surgirían otros enfoques más modernos que, si bien no se hallan situados en la intencionalidad del autor y en su biografía, apelan a elementos y discursos extratextuales (política, religión, moral, sexualidad e ideología en general) para analizar e interpretar las obras. Ejemplos de tal enfoque son los campos de conocimiento como el marxismo, el psicoanálisis, el feminismo y, más recientemente, la teoría *queer* y el decolonialismo, todos ellos como referentes de teoría y crítica literarias.

Como contrapunto de estas teorías tenemos al formalismo ruso (Viktor Shklovsky, Boris Eichenbaum, entre otros), surgido a principios de siglo veinte el cual busca la total inmanencia del texto, el aspecto técnico del lenguaje cifrado en la poesía y la narrativa, en aras de “las bases científicas para una teoría de la literatura” (Selden, 2001, p. 43). Un poco después, a mediados de los años sesenta, surge el estructuralismo (Roman Jakobson, Vladimir Propp, Lévi-Strauss) y el postestructuralismo francés (Roland Barthes —quien postula “la muerte del autor”—, Gérard Genette, A. J. Greimas) que planteaban un modo de análisis basado en el enfoque inmanente, toda vez que parten de la misma premisa de los formalistas: el texto como tal basta para interpretarse, es decir, son la técnica, el código y la lógica del lenguaje los que hay que desentrañar, implicando con esto que el texto tiene su autonomía y, en tanto que la tiene, el solo texto (como la *Sola Scriptura* de la Reforma Protestante) debe ser el objeto de estudio del crítico literario.

De un modo algo esquemático y general, se puede establecer que estas dos vertientes teórico-críticas representan los modos de análisis e interpretación literarias en el ámbito occidental del siglo XX. Por un lado, se halla el autor y su respectivo contexto (psicológico, histórico, social, religioso) y, por otro lado, se halla el texto como eje absoluto de significación. Asimismo, se busca la especificidad del arte literario como un testimonio extratextual y también se busca la forma o estructura en lo intratextual.

Al considerar la obra literaria compleja a tratar en el presente trabajo, cabe mencionar que los alcances y los límites de estas dos visiones teórico-metodológicas implican un cierto matiz. En el contexto anglosajón, bajo la influencia del poeta y ensayista T.S. Eliot, nace un tipo de crítica que participa de presupuestos teóricos que rayarían en la equidistancia de las dos vertientes anteriormente expuestas. Es el caso de autores como I. A. Richards, William Empson y F. R. Leavis, y es la denominada Nueva Crítica angloamericana. Esta tiene como antecedente el formalismo ruso. Al respecto de la relación entre estos dos enfoques, Selden (2001) afirma:<sup>1</sup>

Ambos tipos de crítica intentan explorar lo específicamente literario de los textos, ambos rechazan la lúgida espiritualidad de la última poética romántica en beneficio de un planteamiento detallado y empírico de la lectura.

<sup>1</sup> A fin de dar cuenta de otro matiz, o bien, de una mezcla de elementos, es importante mencionar en este desarrollo teórico el caso de “la escuela de Bajtín”, cuyo fundador (Mijaíl Mijailovich Bajtín) logra entrelazar el enfoque formalista con el enfoque marxista (1989).

Una vez dicho esto, hay que admitir que los formalistas rusos estaban mucho más interesados en el “método” y en establecer las bases “científicas” para una teoría de la literatura. La Nueva Crítica combinaba la atención en el orden verbal específico de los textos con el acento en la naturaleza no conceptual del significado literario. (p. 43)

Así, esta relación entre el formalismo ruso y la Nueva Crítica angloamericana puede entenderse como la de una cierta mediación entre lo intratextual y lo extratextual, es decir, entre la teoría y la crítica que toma al texto como objeto de análisis y fin último y la perspectiva que intenta no reducir el texto a la intención del autor o a un discurso pero tampoco al mero texto.

Después de este prolegómeno teórico, cabe preguntarse cuál es la postura adecuada frente a un texto como *Piedra de sol* que posibilita la “crítica práctica”, toda vez que su “unidad orgánica” viene de antemano determinada por el “orden verbal específico” de los 584 versos endecasílabos de los que se compone el poema. Sin embargo, tal número riguroso de versos que constituyen todo un monumento verbal, ¿es reducible a una mera poética o retórica como base de una “teoría de la literatura”? Como contrapunto o hipótesis alterna, ¿tales versos podrían ser equiparables a “una paráfrasis” de visiones de mundo ajena al discurso específicamente literario? Más allá de responder unívocamente a estas preguntas, cabe rastrear las lecturas que los críticos han hecho para observar en qué medida, atendiendo a la descripción de Selden, estos han sido “románticos”, “formalistas” o de la “Nueva Crítica”.

## 2. *Piedra de sol*: datos y generalidades

En septiembre de 1957 el poema figura inicialmente como parte de la serie Tezontle del Fondo de Cultura Económica. Con apenas trescientos ejemplares, esa primera edición –que solo cierta crítica especializada se ha interesado en rastrear y que para José Emilio Pacheco (1971) constituye “una rareza bibliográfica” (p. 135)– es encabezada por la siguiente nota:

En la portada de este libro aparece la cifra 585 escrita con el sistema maya de numeración; asimismo, los signos mexicanos correspondientes al Día 4 Olín (Movimiento) y al Día 4 Ehécatl (Viento) figuran al principio y fin del poema. Quizá no sea inútil señalar que este poema está compuesto por 584 endecasílabos (los seis últimos no se cuentan porque son idénticos a los seis primeros; en realidad, con ellos no termina sino vuelve a empezar el poema). Este número de versos es igual al de la revolución sinódica del planeta Venus [♀], que es de 584 días. Los antiguos mexicanos llevaban la cuenta del ciclo venusino (y de los planetas visibles a simple vista) a partir del Día 4 Olín; el Día 4 Ehécatl señalaba, 584 días después, la conjunción de Venus y el Sol y, en consecuencia, el fin de un ciclo y el principio de otro. El lector interesado puede encontrar más completa (y mejor) información sobre este asunto en los estudios que ha dedicado al tema el licenciado Raúl Noriega, a quien debo estos datos. (Paz, 1957, pp. 43-44)

De antemano, la inserción de esta nota, a la luz de la serie de asociaciones de “Movimiento” y “Viento”, implica la reflexión temporal. O más bien, la reflexión sobre un tiempo cósmico, sideral, como puede al observarse la analogía con el planeta Venus, a la par que establece un contrapunto con la visión “solar” del calendario occidental gregoriano. Al siguiente año el poema aparece de nuevo en un libro titulado *La estación violenta*, pero no se incluye la nota y se halla también ausente en la antología *Libertad bajo palabra* (1968). Es en la colección *Poemas* (1935-1975) donde Paz retoma la nota. Cabe preguntarse: ¿cuál es el motivo de la exclusión temporal de la nota? Al respecto, el crítico John M. Fein (1972) se pregunta: “¿Creería Paz que revelaba demasiado? ¿Tendería la nota a deformar la reacción del público lector ante una obra tan importante?” (p. 76). Como elemento paraliterario, la

nota es sintomática de una orientación interpretativa que parte de la conciencia autoral paziana que intenta constantemente explicarse a sí misma y a reformularse, pues se sabe que de manera continua reeditaba sus textos.

Así, por su contenido manifiesto la inclusión de la nota implica situar el poema, al menos en lo que respecta al primer párrafo, en una lectura un tanto antropológica e histórica, es decir, circunscribirlo al aspecto identitario nacional, sobre todo considerando la equiparación del número de versos endecasílabos y el número de días del calendario venusino de los antiguos mexicanos. El segundo párrafo de la nota se aboca a ampliar las posibilidades de interpretación del texto y a establecer puentes con otras culturas y latitudes, en suma, a “universalizar” el texto. Ahora bien, la inicial exclusión de la nota implica una lectura más libre al respecto de estas dos posibilidades, pues esto supone que el texto no se cierra a la voluntad extraliteraria del poeta.

Otro elemento que juega un papel importante en este juego de dispositivos textuales es la función del epígrafe:

La treizième revient...c'est encor la première;  
et c'est toujours la seule-ou c'est le seul moment;  
car es-tu reine, ô toi, la première ou dernière?  
es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant? (Paz, 1957, p. 9)

Proveniente del soneto “Artémis” incluido en *Les chimères* (1854) de Gérard de Nerval, el epígrafe otorga al poema un dejo de infusión romántica y esotérica. Asimismo, en la denominación del título resulta preponderante la recuperación de la antigua cosmovisión prehispánica como una noción cíclica. Según Enrico Mario Santí (2005, nota al pie 111), el término *pedra de sol* se refiere al *cuauhxicalli*, cuyo origen náhuatl significa “vasija de águila o piedra de sacrificio” (p. 334). Para Horacio Costa (1971), el título en tanto que cíclico

no sólo atañe a un objeto sagrado, a un ícono antropológico y cultural de una civilización desaparecida, la azteca, sino también a un calendario genérico, o sea, a una forma de grafía, de marcación temporal, de organización del transcurso del tiempo individual y colectivo. (p. 85)

Tal aseveración de Costa coincide de manera precisa con la bifurcación de las dos lecturas al respecto de la inclusión y exclusión de la nota, es decir, a un tiempo-espacio tanto concreto como universal. De este modo, a partir de la base del título, el epígrafe y la nota, las lecturas del poema han tendido a fluctuar entre esas dos oposiciones.

Asimismo, en cuanto a la caracterización general del texto es insoslayable lo señalado por Paz en la nota: “los seis últimos no se cuentan porque son idénticos a los seis primeros; en realidad, con ellos no termina sino vuelve a empezar el poema”(1957, p. 43). Son, pues, los siguientes versos:

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. (Paz, 1957, p. 9)

Mario Valdés (1986) ha realizado un análisis de esta estrofa o coda para aducir que “el complejo simbolismo del árbol de la vida se remonta a la civilización teotihuacana (c. 400 D.C.) y que

específicamente, en el caso del poema de Paz, se halla representada la noción del árbol-fuente como movimiento” (p. 681) para recurrir, por oposición o en diálogo, con otras tradiciones literarias y culturales como la de Ovidio y Garcilaso de la Vega (p. 682). Todo esto desde una perspectiva hermenéutica, es decir, desde la experiencia lectora que combina referentes intertextuales. Así pues, Valdés (2002) termina por decantarse, posteriormente en otro artículo, por una lectura global de la obra literaria de Paz a la luz de la filosofía náhuatl como una forma de apropiación y autorrepresentación.

Amén de esta lectura antropológica, en el artículo clásico de José Emilio Pacheco (1971) llamado “Descripción de Piedra de sol”, el autor mexicano se limita a incidir, basado en la primera estrofa, en el aspecto circular del poema al afirmar:

Los cinco primeros (y últimos) versos de *Piedra de sol*  
y el hemistiquio del sexto introducen la movilidad  
que es el tejido mismo del poema. En su estructura circular  
no hay puntos finales sino comas y dos puntos; un doble  
espacio nos da de trecho en trecho la pausa equivalente  
al cambio de estrofa. (p. 136)

De hecho, Pacheco (1971) opta en la totalidad de su artículo por (como reza el mismo título) *describir* y no tanto *interpretar*. En suma, hace una lectura un tanto inmanente en tanto que no recurre a un cuerpo trascendente y extratextual de ideas para apuntalar la comprensión de la estructura y el microcosmos que el texto paziano va configurando a lo largo de todo el cuerpo de imágenes y metáforas que parecen autorreferirse y terminar, como se sabe, en dos puntos a partir de los cuales el poema vuelve a su inicio o tal vez sigue fluyendo en otro ciclo. De este modo, considerando las aportaciones de Mario Valdés y José Emilio Pacheco, al menos en esta parte de la estrofa inicial (o coda) se hallan dos lecturas que, si bien no difieren en cuanto a sus implicaciones, utilizan modos distintos de analizar el poema.

Para volver al crítico Hugo J. Verani, cuya compilación de datos bibliográficos de obras críticas se ha mencionado al inicio de este trabajo, en 2007 –y a propósito del cincuentenario de la publicación del texto de Paz–, publicó otra compilación ya no solo de mera bibliografía, sino una serie de textos críticos llamada *Lecturas de Piedra de sol*. Además de una edición facsimilar de la versión de 1957, en dicho volumen se incluyen diez artículos (escritos y publicados desde 1958 hasta 2006) de distintos autores que, en mayor o menor medida, han representado referencias importantes en el tema de *Piedra de sol* y Octavio Paz. Empezando por un artículo del mismo Verani titulado “Piedra de sol: cincuenta años de eternidad”, este trata acerca de la recepción del poema, la autoidentificación de Paz con su texto y, casi al final, en dicho artículo se lee que “la singularidad de *Piedra de sol* resulta de la adecuación del ritmo verbal a la representación conceptual, de una voluntad creadora que ordena palabras e ideas” (2007, p. 27). Con esta aseveración, Verani (2007) llama la atención sobre el aspecto técnico-prosódico a la vez que de la visión de mundo que este implica. El siguiente artículo, “Notas a Piedra de sol” (2007), de Ramón Xirau, relaciona a *Piedra de sol* con *El arco y la lira* definiendo a estos textos como la “suma” paziana, y lo vincula levemente con otro poema extenso (*Muerte sin fin* de José Gorostiza).

Además, se incluye en tal compilación el citado artículo de José Emilio Pacheco (1971) que, como se ha dicho, intenta tomar lista de los procedimientos metafóricos y referencias literarias, así como de su respectiva estructuración. “Una obra maestra: *Piedra de sol*” (2007) de Tomás Segovia es,

como se desprende del título, un texto fundamentalmente laudatorio. Por su parte, el artículo “Octavio Paz: el calendario del sol o el acontecer de la poesía” (2007) de Maya Schärer-Nussberger es el primero de la serie que se acerca a un aspecto más específico, es decir, a la noción de calendario. Más adelante, “Lectura de *Piedra de sol*” (2007) de Pere Gimferrer resulta en una especie paráfrasis o “explicación” de los aspectos temáticos. Jason Wilson (2007), en “Piedra de sol” atiende la relación de Paz y su poema con la poesía moderna europea (Rimbaud, Luis Cernuda, Breton y el surrealismo). Paul-Henri Giraud (2007), en “Transfiguración del tiempo”, acaso el artículo más extenso de la serie, es un análisis bastante detenido acerca de los ejes temáticos (la otredad, la mujer, el instante, el mito, la historia) y, sobre todo, con una argumentación textual. En “‘Si un mismo río riega todo lo viviente’, *Piedra de sol*, poema de confluencias”, Francesco Fava (2007) realiza un análisis textual que busca en el poema de Paz distintos elementos del poema extenso. Y, por último, en “El poema extenso: arquitectura de palabras y silencios: en *Piedra de sol y Blanco*” (2007), Nicanor Vélez sostiene que Paz basa su noción de poema extenso en románticos y simbolistas.

A partir de este esbozo a manera de reseña de las generalidades acerca de *Piedra de sol* (título, epígrafe, nota y coda) y de la compilación crítica de Hugo J. Verani, puede observarse la tendencia de estudios que van de lo general a lo particular, lo cual es sintomático de análisis e interpretaciones que atienden la complejidad de la obra *Piedra de sol* con estudios cada vez más específicos.

### 3. Acercamientos teóricos al ritmo

Antes de proceder a describir y analizar las siguientes lecturas que se acercan más subrepticamente a la perspectiva del ritmo y a la confluencia de lo trascendente y lo inmanente, es necesario exponer algunas nociones teóricas de ritmo vinculados tácita o explícitamente con el poema. Tenemos, en primera instancia que, según el *Diccionario de retórica y poética* (1985) de Helena Beristáin, el ritmo “es una figura retórica... porque afecta al nivel fónico/fonológico de la lengua, aunque también informa y permea los otros niveles, pues existe una interdependencia entre ritmo y sintaxis por una parte y, por otra, en la poesía el ritmo influye sobre el sentido” (Beristáin, 1985 p. 430). Este último aspecto (el del sentido) es aquel que nos resulta interesante para nuestro enfoque, toda vez que se relaciona de modo directo con el análisis y la interpretación de un texto como el de Paz.

Asimismo, una concepción más amplia de ritmo es la que Samuel Gili Gaya (1993) plantea:

La repetición en el tiempo de ciertos fenómenos o apariencias.

La reaparición de percepciones ya vividas, o de algunas que nos las recuerden, tienen, sin duda, valor estético. Con esto queda dicho que el ritmo del lenguaje

no es indispensable que sea acústico, fonético, basado en la repetición de acentos o agrupaciones. Revivir ciertas representaciones, imágenes o estados afectivos

a lo largo del poema, puede producir efectos de recurrencia tan densos como los que se obtienen con la rima, los pies, los acentos fijos. (p. 55)

Con esta concepción, Gili Gaya (1993) amplía el espectro de ritmo y nos permite asumir y entender cómo, más allá de la sola disposición técnica a nivel silábico, el ritmo permea los textos poéticos, sobre todo en aquellos de extensión larga.

Por su parte, el teórico Antonio García Berrio (1989) no provee una definición propiamente de ritmo, pero toma de la *Poética* de Aristóteles la idea de que el ritmo es una de las causales de la poesía, y hace notar la dimensión físico-material de este (p. 89) para acuñar así la noción de *biորրիտմոս* como

impulsos de la naturaleza (respiración, latidos cardíacos). García Berrio analiza los casos de la poesía de Rubén Darío y Federico García Lorca, llamando a estos casos “ritmo de ideas” (p. 109).

Desde una perspectiva más formalista y, por ende, ahistórica, Osip Brik (1999) formula que “el movimiento rítmico es anterior al verso. No se puede comprender el ritmo a partir de la línea de versos; por el contrario, se comprenderá el verso a partir del movimiento rítmico” (p. 108). Es decir, para Brik el ritmo supone una especie de influjo de índole mental que participa potencialmente tanto de la prosa como del verso, el cual llama como “impulso rítmico” (p. 108).

Como corolario de estas conceptualizaciones teóricas, tenemos, además, lo que él mismo Octavio Paz postuló en su ensayo *El arco y la lira* (1967) en el cual de una manera puntual señala:

Si se golpea un tambor a intervalos iguales, el ritmo aparecerá como tiempo dividido en porciones homogéneas. La representación gráfica de semejante abstracción podría ser la línea de rayas: - - - - - . La intensidad rítmica dependerá de la celeridad con que los golpes caigan sobre el parche del tambor. A intervalos más reducidos corresponderá redoblada violencia. Las variaciones dependerán también entre golpes e intervalos. Por ejemplo: -I--I--I--I--I--I--, etc. Aun reducido a ese esquema, el ritmo es algo más que medida, algo más que tiempo dividido en porciones. La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acercamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga “algo”. (Paz, 1967, pp. 56-57)

Sin caer en “the intentional fallacy” de la cual hablaba Abrams (1999) que citábamos al inicio de este trabajo, la visión de Paz responde sintomáticamente a una noción o analogía musical, la cual se corresponde con la constitución métrico-fonológica de su poema, si bien, como se ha mencionado, el fenómeno rítmico no depende exclusivamente del metro para vehicular o constituirse como una toda una visión de mundo.

Así, sea desde un manual como el de Helena Beristáin (1985) hasta la perspectiva más filológica de Samuel Gili Gaya (1993) , pasando por la concepción universalista de García Berrio (1989) hasta llegar al formalismo de Osip Brik (1999) y la analogía musical de Octavio Paz (1967), el ritmo como fenómeno literario, el ritmo se muestra ante como un elemento constitutivo y, sobre todo, significativo de la poesía

#### 4. Lecturas críticas de *Piedra de sol*: una cronología del ritmo

En 1961 Xirau publica un artículo titulado “Tres calas en la reflexión poética: Sor Juana, Gorostiza, Paz”, en el cual vincula a *Piedra de sol* (1957) con *El primer sueño* (1692) de Sor Juana y con *Muerte sin fin* (1939) de José Gorostiza, a partir de la premisa de que los tres textos son poemas de largo aliento<sup>2</sup> y, sobre todo, la idea de que los tres presentan “experiencias oníricas, míticas o religiosas” (p. 69). El análisis de Xirau se centra en los aspectos temáticos que él señala como relevantes: el amor, la

---

<sup>2</sup> Además de Nicanor Vélez (2007), ya mencionado y quien analiza el texto de Paz como parte de la tradición del poema extenso en el contexto hispanoamericano moderno, en 2017 David de la Torre se aboca a situar a *Piedra de sol* en el marco más amplio, es decir, en la tradición occidental. Tal crítico incluye también otras obras extensas de Paz como *Pasado en claro*, *Blanco*, *Nocturno de San Ildefonso*, *Vuelta* y *Viento entero*, a la luz de lo que el mismo Paz denominaba la tradición y la ruptura. O, en otros términos, la tradición de la ruptura, esto es, la modernidad poética. Asimismo, hay otras perspectivas temáticas como las de Manuel Alcides Jofré (1991) y Clara Román-Odio (1996).

sociedad humana y el tiempo y la eternidad. Acudiendo a la noción del eterno retorno de Mircea Eliade como arquetipo, el crítico relaciona la estructura del poema de Paz con los ciclos de la cultura prehispánica. Si bien el tratamiento del análisis es temático, hay una muy leve atención al aspecto estructural, toda vez que Xirau describe y analiza linealmente el texto. Aduce que el de Paz —a diferencia del poema de Sor Juana y Gorostiza— es un poema cuya “estructura externa es más sencilla” (p. 80). Es dable pensar que con “estructura externa” Xirau se refiere a la consecución de estrofas y a que la evolución del yo lírico implica una relativa sencillez que los otros poemas (ataviados por una tradición barroquista que va desde el siglo XVII hasta el XX) carecen.

En términos generales, este crítico atiende en menor medida a la formalidad y en mayor medida al contenido. Aunque el enfoque de Xirau se circunscribe al rastreo de los conceptos ya mencionados, no busca del todo analizar e interpretar *Piedra de sol* a la luz de ciertos elementos extratextuales (léase, Mircea Eliade y los elementos históricos y antropológicos de la cultura prehispánica), con lo cual parece otorgarle al texto una relativa autonomía respecto a esos otros discursos. En tal caso, más allá de la formalidad, Xirau busca interpretar el poema a partir de un carácter filosófica y existencialmente universal.

El mismo año (1961) Verna M. Meloche —así como Xirau— continúa con una interpretación “religiosa”, es decir, entiende a la poesía de Paz como una vía de acceso a lo sagrado: “La religión se llama Poesía y su único dios es a conciencia humana” (p. 45). Recurre además a la figura simbólica del título como calendario premoderno o “reloj primitivo” (p. 46), además de vincular al texto con el movimiento surrealista, aunque sin profundizar ni extenderse al respecto.<sup>3</sup> La estrategia de análisis se limita a los aspectos temáticos y no se plantea un enfoque textual o estructural. Las alusiones al aspecto rítmico del poema se quedan básicamente en lo conceptual y temático y no en una perspectiva inmanente.

Coincidentemente, como en una especie de evolución teórico-crítica, las críticas Zoila Nelken (1968), Robert Nugent (1966) y Judith Bernard (1967), cada una desde su ángulo, inciden en el tema de la estructura del poema: tanto Nelken como Nugent asocian la estructura a la significación y Bernard a la perspectiva del mito. Esta evolución prosigue, además, con la aportación del ya mencionado crítico John Fein, quien en 1972 no solo hace un estudio detallado de la estructura del poema, sino que rastrea las probables fuentes y referencias mitológicas del material poético, además de recurrir a ciertos aspectos autobiográficos de Paz. Esto puede observarse, por ejemplo, en el verso “Madrid, 1937” como verso inicial de una estrofa-cenit y en la cual se asiste a la irrupción del tiempo histórico como contraposición a la atemporalidad (o tiempo mítico) de las estrofas iniciales.

Al analizar estos enfoques de análisis expuestos, puede plantearse un relativo contraste: estamos ante perspectivas que, sea que realicen una reconstrucción de los elementos extratextuales (transcendentes) o que se opte por un análisis textual (inmanentes), van configurando un matiz en el hecho de que, para 1973, Roberto Sifuentes sitúa su foco de análisis e interpretación en la mujer, es decir, la tendencia es hacia lo específico. Asimismo, continúa la tendencia hacia la interpretación del poema como una representación del eterno retorno. Es, por ejemplo, el caso de Susana Hernández Araico (1978).

Por una parte, Joseph A. Feustle (1978) intenta articular una visión que conjunte un análisis relativamente textual y uno de índole extratextual, al recurrir a las consabidas nociones tanto

<sup>3</sup> En 2011 Víctor Manuel Mendiola dedica todo un libro a describir, analizar y profundizar acerca de este tema en *El surrealismo de Piedra de Sol, entre peras y manzanas*.

arquetípicas como antropológicas del título y la nota del poema. Así pues, la obra crítica de Feustle tiene un carácter integrativo y equilibrado. Por otra parte, Feustle define a *Piedra de sol* como un “poema de sello hermético” (p. 49), hecho que Carlos H. Magis pone de manifiesto en su libro *La poesía hermética de Octavio Paz* (1978). Cabe, sin embargo, anotar otra aportación de Magis, pues este pone de relieve el ejercicio del metro, es decir, lo que se conoce como *endecasílabo polirrítmico* a lo largo de los 548 versos del texto paziano. Con esto, Magis atiende las funciones rítmico-métricas como parte inmanente de la visión de mundo plasmada en el microcosmos que el texto –en tanto que entidad autónoma– construye para sí mismo. De este modo, la perspectiva de Magis podría asociarse al inmanentismo.

Un poco en ese sentido se sitúa el trabajo de Publio Romero (1979) que, consultando y atendiendo a la bibliografía anterior (Xirau, Bernard, Nugent, Fein), realiza un trabajo que puede conceptualizarse como inmanente, pero sin soslayar el cúmulo de referencias extratextuales. Sintomático de ello es el título de su artículo (“Piedra de sol: un complejo de relaciones míticas”). En este equilibrio se vislumbra un aspecto temático que redefine las perspectivas analítico-críticas del poema. Como se ha mencionado, Magis (1978) hace alusión al metro (el endecasílabo polirrítmico). En 1980 José L. Mas, al proponer una perspectiva en las asociaciones de las estéticas de *Piedra de sol*, coincide de un modo sutil con el aspecto del metro al postular la noción de ritmo. Al respecto, José L. Mas formula que la relación ritmo-significado es dinámica, no estática. Es el caso, por ejemplo, de la visión de la mujer, la cual, más que concreta, resulta imprecisa, movida y subdividida en un prisma (p. 475).

Se puede trazar, además, una relación metro-ritmo-significado, de modo que la experiencia lectora del poema resulte de una simbiosis entre los elementos composicionales del texto y las imágenes (léase, mujer, mundo, historia, instante). Lo interesante, para nuestro observar, es cómo el foco crítico se orienta hacia ese punto de articulación en el que se perfila una fusión entre forma y contenido. Dicho de otro modo, entre lo textual y lo extratextual, lo inmanente y lo trascendente.

Este punto de articulación parece situarse en el ritmo, pues este se vuelve preponderante ya no solo como eje temático del poema y como la teorización que el mismo Paz hizo, sino como elemento de la crítica a partir de un punto de vista que podría llamarse fenomenológico. Así se muestra, por ejemplo, en los trabajos de Mario Valdés (1977, 1986, 2002). El ritmo es a su vez preponderante en el libro de Maya Schärer-Nussberger (1989), que concibe a aquel como un río que fluye como el auténtico “tiempo del ritmo” (p. 172). La idea del ritmo como tiempo es, por antonomasia, una idea que se desprende de un modo muy obvio de la estrofa inicial. Tal idea se asocia a su vez a la idea del tiempo y del ciclo que tanto Linda Burk (1983) como John M. Fein (1986) analizaron, lo cual redundaba en la noción de calendario que retoma Julio Hubard (1987).

Esta concepción del ritmo tiene en un trabajo de María Andueza (1997) una perspectiva a partir de la cual se vuelve a los rudimentos de los estudios fonológicos provistos por la lingüística y que recuerda a lo planteado por Carlos H. Magis (1978). Andueza, por su parte, acuña algunos incisos al respecto: el endecasílabo paziano, el ritmo tipográfico, el ritmo morfosintáctico, el ritmo semántico y el ritmo de eterno retorno. En general, el estudio de Andueza (1997) sintetiza las generalidades sobre los temas ya propuesto por la crítica:

Vuelvo a recordar que el mundo precortesiano estaba regido  
por la idea del pensamiento cíclico. En la Piedra del sol o  
Calendario azteca están esculpidos los cinco soles,

las sucesivas creaciones del mundo, el paso de las edades del mundo.  
El retorno irreversible del tiempo, el paso del amanecer y la noche,  
la sucesión periódica y rítmica del acontecer temporal es el sentido  
que identifica la monumental Piedra del sol azteca  
y el monumental poema *Piedra de sol*. De la piedra hecha arte de los antiguos  
mexicanos al arte de la palabra hecha espiral del tiempo,  
ritmo y vuelta del México moderno. (p. 23)

Hay en esta concepción de Andueza de nuevo una dicotomía presente entre Piedra del sol y *Piedra de sol*. Mas es una dicotomía fluctuante, es decir, no por una visión maniquea o binaria, sino más bien conjuntada por el ritmo. De lo atemporal y mítico a lo histórico y moderno, de la visión azteca-antropológica a la visión estético-artística, hay una noción de ritmo donde es el tiempo el que resulta como un excedente. Asimismo, el poema no solo habla del tiempo, sino que modela el tiempo mismo, pues representa a un calendario. Aún más, es un tipo de calendario, u otro tipo de calendario (Hubard, 1987). En ese sentido, se puede hablar de conciliación de contrarios, pero es una conciliación auspiciada por el ritmo.

## 5. Conclusión

Como es obvio, la revisión aquí expuesta no ha sido en modo alguno exhaustiva. La bibliografía al respecto de *Piedra de sol* es extensa, así que solo se han incluido aquellos libros y artículos cuyas aportaciones resultan afines a la perspectiva aquí acotada. En términos globales, solo se han expuesto datos generales y lecturas acerca de *Piedra de sol*, quedando la interrogante de cómo se relacionan estas con el texto mismo, es decir, cuál es el punto de articulación analítico-crítica y la susodicha obra de Paz.

Trayendo a colación la introducción y la tercera parte (teórica) de este artículo, puede plantearse que, en primera instancia, los enfoques inmanentes y trascendentes de los estudios acerca de *Piedra de sol* tienen en dicha obra bastante *corpus* y material en el cual basar su viabilidad analítica e interpretativa. Es decir, dada su estructura organizativa y demás elementos compositivos como el título, el epígrafe y la nota, *Piedra de sol* tiene, por una parte, la singularidad de encarnar y materializar el lenguaje, lo que se asocia de un modo directo al enfoque inmanente de la literatura. En suma, a lo formalista. Por otra parte, tiene la característica de tematizar diversos fenómenos asociados a lo “filosófico”, lo “antropológico”, lo “religioso”, etcétera. En suma, a lo romántico, en el sentido de que se busca la unidad, la trascendencia a un todo orgánico e inefable como voluntad unívoca del poeta. Esta aglutinación de elementos discursivos está implicada en lo formal (lo textual, lo inmanente, léase, 584 versos endecasílabos, o sea, el número de días del calendario venusino), debido a la metaforización del ritmo como calendario, y como visión de mundo cíclica en la cual las fronteras entre filosofía, antropología y religión son indistinguibles. Sin embargo, el hecho de que los discursos (filosóficos, antropológicos, religiosos) sean, en ciertos momentos, indistinguibles no implica en modo alguno que logren fundirse. Es decir, *Piedra de sol* no puede traducirse o reducirse a tal o cual discurso, en suma, un pretexto o una paráfrasis de tal o cual disciplina. Es precisamente ahí donde el enfoque de la Nueva crítica angloamericana adquiere vigencia y busca mediar entre lo formalista y lo romántico. Sin embargo, tal mediación merece un tratamiento que resulte más preciso: al analizar las diversas perspectivas, se puede deducir que, sintomáticamente en forma cronológica, la visión formalista y la

visión romántica parecen tocarse al respecto de la noción del ritmo, toda vez que este funciona como un eje articulador que atañe a aspectos tanto formales como de contenido.

Así pues, se tiene que al analizar la crítica los primeros estudios se abocan a las diversas asociaciones entre el texto y los temas como el tiempo, el amor, el mito, en fin, a temas que pueden rastrearse “fuera” del texto, o sea, lo trascendente. Se inicia con los casos de los estudios fundacionales de Ramón Xirau (1961) y Verna M. Meloche (1961). Continúan las aportaciones de Robert Nugent (1966), Judith Bernard (1967), Zolia Nelken (1968) y John Fein (1972), que se sitúan desde el punto de vista de la estructura del poema, con lo que se acercan a lo inmanente. El trabajo de Joseph A. Feustle (1978) representa un equilibrio entre esas dos perspectivas. Esto da pie, a su vez, a las aportaciones de Carlos H. Magis (1978), José L. Mas (1980), Mario Valdés (1986), Maya Schärer-Nussberger (1989) y María Andueza (1997), que, como se ha expuesto, trazan su análisis y crítica, incidiendo en la función significativa del ritmo desde distintos niveles. Con esto, se puede observar un proceso que va de lo general a lo particular, y que además parte de los elementos trascendentes para luego incidir en los inmanentes, y se convierte así en una síntesis para abocarse, al fin, en la noción de ritmo como clave analítica e interpretativa. El ritmo sería, según esta lógica, el corolario de este proceso crítico: es forma y fondo; es tanto el aspecto métrico-fonológico como el semántico, como se observa gracias al soporte de las conceptualizaciones teóricas de Helena Beristáin (1985), Samuel Gili Gaya (1993), Antonio García Berrio (1989) y Osip Brik (1999). El ritmo es, pues, el tema y la modelización a partir de la cual el *ethos* lírico de *Piedra de sol* transmite su sentido tanto histórico como mítico. O, en otros términos, como la fusión de estos dos elementos. Cabe aclarar, no obstante, distinguir que *esta fusión* entre los elementos constitutivos y temáticos (historia-mito) que el poema mismo genera para sí y el aparato crítico-discursivo con el cual *Piedra de sol* intenta ser decodificado, que, a la luz de la Nueva Crítica angloamericana apenas si logra ser una aproximación.

Como un último apunte, es dable añadir que la visión cronológica de la serie de aportes aquí expuestos responde a una cierta maduración analítico-crítica que halla en la concepción del ritmo una lectura más evolucionada (mas no totalizante) de la forma y el contenido, del lenguaje y lo inmanente y de lo histórico y trascendente. En este sentido, la selección de estudiosos y estudiosas ha pretendido elaborar un aparato colaborativo de voces que arrojan luz sobre este poema que, como el tiempo mismo, avanza y retrocede en un ritmo siempre en busca de nuevos horizontes.

## Bibliografía

- Abrams, M. H. (2015). *A Glossary of Literary Terms*. Wadsworth Cengage Learning.
- Andueza, M. (1997). Ritmo y vuelta en *Piedra de sol*. *Revista de la Universidad de México*, 557, 20-23.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela* (H. Kriúkova y V. Cazcarra, Trads.). Taurus.
- Beristáin, H. (1985). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.

- Bernard, J. (1967). Myth and structure in Octavio Paz 's "Piedra de sol". *Symposium: A Quarterly in Modern Foreign Literatures*, 21, 5-13.
- Brik, O. (1999). Ritmo y sintaxis. En T. Todorov (Ed.), *Teoría de los formalistas rusos* (pp. 107-126). Siglo Veintiuno Editores.
- Burk, L. (1983). Cyclical time in Octavio Paz's Piedra de sol. *Cincinnati Romance Review*, 2, 18-25.
- Costa, H. (1971). Piedra de sol: el título. *Cuadernos Americanos*, 26, 83-97.
- De la Torre, D. (2017). Octavio Paz y el poema extenso moderno: tradición y ruptura. En O. Șerban, R. Brâncoveanu, L. Gheorghe y M. Zamfir (Eds.), *Octavio Paz: Culture and modernity* (pp. 115-132). University of Bucharest Press.
- Fava, F. (2007). 'Si un mismo río riega todo lo viviente', Piedra de sol, poema de confluencias. En H. Verani (Ed.), *Lecturas de Piedra de sol* (pp. 141-169). Fondo de Cultura Económica.
- Fein, J. M. (1972). La estructura de Piedra de sol. *Revista Iberoamericana*, 38, 73-94.
- Fein, J. M. (1986). *Toward Octavio Paz: A Reading of His Major Poems*. UP of Kentucky.
- Feustle, J. A. (1978). *Poesía y mística: Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz*. Universidad Veracruzana.
- García Berrio, A. (1989). *Teoría de la literatura: la construcción del significado poético*. Cátedra.
- Gili Gaya, S. (1993). *Estudios sobre el ritmo*. Istmo.
- Gimferrer, P. (2007). Lectura de Piedra de sol. En H. Verani (Ed.), *Lecturas de Piedra de sol* (pp. 73-91). Fondo de Cultura Económica.
- Giraud, P. (2007). La transfiguración del tiempo. En H. Verani (Ed.), *Lecturas de Piedra de sol* (pp. 106-140). Fondo de Cultura Económica.
- Hernández Araico, S. (1978). Redondeo de árbol y río en Piedra de sol. *Cuadernos Americanos*, 37(6), 231-239.
- Hubard, J. (1987). Piedra de sol: Otro calendario. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 200, 79-81.
- Jofré, M. A. (1991). Sentido de la realidad como materia, en "Piedra de sol", de Octavio Paz. *Logos: revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 5, 19-31.
- Magis, H. C. (1978). *La poesía hermética de Octavio Paz*. Colegio de México.
- Mas, J. L. (1980). Las claves estéticas de Octavio Paz en Piedra de sol. *Revista Iberoamericana*, 46, 471-485.
- Meloche, V. (1961). El ciclo de Paz: Ideas sobre Piedra de sol y su autor. *Hispanófila*, 5(13), 45-51.

- Mendiola, V. M. (2011). *El surrealismo de Piedra de sol, entre peras y manzanas*. Fondo de Cultura Económica.
- Nelken, Z. E. (1968). Los avatares del tiempo en Piedra de sol de Octavio Paz. *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish or Portuguese*, 51, 92-94.
- Nugent, R. (1966). Structure and meaning in Octavio Paz's Piedra de sol. *Kentucky Foreign Language Quartely*, 13, 138-146.
- Pacheco, J. E. (1971). Descripción de Piedra de sol. *Revista Iberoamericana*, 37(74), 135-146.
- Paz, O. (1957). *Piedra de sol*. Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1967). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica.
- Pulido, G. (1999). *La reflexión metacrítica y teórico literaria en el siglo XX. Aproximaciones*. Universidad de Jaén.
- Román-Odio, C. (1996). Eros retrospectivo/Eros visionario: El sujeto dividido de Piedra de Sol. *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, 79(1), 28-35.
- Romero, P. (1979). Piedra de sol: un complejo de relaciones míticas. *Texto Crítico*, 13, 153-174.
- Santí, E. M. (Ed.). (2005). En O. Paz, *Libertad bajo palabra (1935-1957)* (p. 334). Fondo de Cultura Económica.
- Schärer-Nussberger, M. (1989). *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*. Fondo de Cultura Económica.
- Schärer-Nussberger, M. (2007). Octavio Paz: el calendario del sol o el acontecer de la poesía. En H. Verani (Ed.), *Lecturas de Piedra de sol* (pp. 54-72). Fondo de Cultura Económica.
- Segovia, T. (2007). Una obra maestra: *Piedra de sol*. En H. Verani (Ed.), *Lecturas de Piedra de sol* (pp. 36-38). Fondo de Cultura Económica.
- Selden, R. (2001). *La teoría literaria contemporánea*. Ariel.
- Sifuentes, R. (1973). La mujer en Piedra de sol de O.P. *Aztlán*, 4(2), 271-281.
- Valdés, M. (1977). En busca de la realidad poética: un estudio de Piedra de sol. *Northsout*, 2, 259-269.
- Valdés, M. (1986). Comentario hermenéutico sobre la coda de Piedra de sol. En A. D. Kossoff et al. (Eds.), *Actas del Octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 681-686). Istmo.
- Valdés, M. (2002). A hermeneutic inquiry into selfhood in Octavio Paz's appropriation of nahuatl philosophy. En S. Sondru y J. S. Miller (Eds.), *The I of the beholder: a prolegomenon to the intercultural* (pp. 77-94). International Comparative Literature Association.
- Vélez, N. (2007). El poema extenso: arquitectura de palabras y silencios en Piedra de sol y Blanco. En H. Verani (Ed.), *Lecturas de Piedra de sol* (pp. 170-192). Fondo de Cultura Económica.
- Verani, H. (1997). *Octavio Paz: bibliografía crítica (1931-1996)*. El Colegio Nacional.

Verani, H. (2007). *Lecturas de Piedra de sol*. Fondo de Cultura Económica.

Wilson, J. (2007). Piedra de sol. En H. Verani (Ed.), *Lecturas de Piedra de sol* (pp. 92-195). Fondo de Cultura Económica.

Xirau, R. (1961). Tres calas en la reflexión poética. *La Palabra y el Hombre*, 17, 69-85.

Xirau, R. (2007). Notas a Piedra de sol. En H. Verani (Ed.), *Lecturas de Piedra de sol* (pp. 28-35). Fondo de Cultura Económica.