

DISPERSIÓN Y AGLUTINACIÓN
EN LA POÉTICA DE ALFREDO VEIRAVÉ
(*EL IMPERIO MILENARIO Y LA MÁQUINA DEL MUNDO*)

Por Mariela Blanco

El hombre quiere ser uno con sus creaciones, reunirse consigo mismo y con sus semejantes: ser el mundo sin dejar de ser él mismo. Nuestra poesía es conciencia de la separación y tentativa por reunir lo que fue separado. En el poema, el ser y el deseo de ser pactan por un instante, como el fruto y los labios. Poesía, momentánea reconciliación: ayer, hoy, mañana; aquí y allá; tú, yo, él, nosotros. Todo está presente, será presencia.

Octavio Paz. El arco y la lira.

Los textos publicados en los setenta por el poeta argentino Alfredo Veiravé — *El imperio milenario* (1973) y *La máquina del mundo* (1976)— dan cuenta de una “contaminación” del espacio poético a causa de la apertura al contexto. El procesamiento de este “referente” difícil de precisar, que por momentos se torna evanescente, —basta tener en cuenta las circunstancias políticas por las que atravesaba el país— permite entrever la confluencia de materiales de diversa procedencia, así como las técnicas que los introducen. Por otro lado, la porosidad a esa “realidad” externa al poema, atenta contra la ideología del artista carismático tan concomitante con la tradición del género y, específicamente, con las vertientes poéticas vigentes herederas de las vanguardias históricas. La hipótesis de este trabajo es que en estos poemarios se diseña un sujeto textual que busca relacionarse con el MUNDO. Aceptemos temporalmente esta última denominación hasta que avance en la indagación —o proponga un camino para ello— sobre cómo se configura esa subjetividad y ese otro más allá que la trasciende con el que busca entablar vínculos.¹

¹ Este problema se relaciona con uno de los aspectos analíticos de la hipótesis de mi tesis de

1. LA DINÁMICA DE LA CONCENTRACIÓN Y LA DISPERSIÓN.

Me interesa comenzar con el primer poema de *El imperio milenario* para observar cómo se condensan muchos de los procedimientos que luego se diseminan en todo el poemario. “Historia y sociología” oficia como carta de presentación, como telón de apertura al trazado de una genealogía de la violencia que palpita como atmósfera de todo el libro.

En los años setenta
comenzaron a ocurrir esas cosas extrañas
que hoy estudiamos con el nombre de
“la violencia que provocó la caída de
los imperios primitivos” (11)²

El primer verso cumple la función de situar temporalmente el discurso sin ambigüedades ni rodeos; sin embargo, los próximos rompen o atentan contra esa precisión, al instaurar la comparación entre lo imposible de determinar, las “cosas extrañas” que en el otro polo de la analogía devienen la más concreta “violencia”, y el acercamiento entre “los años setenta” y “los imperios primitivos”. De este modo, este procedimiento de **concentración semántica** permite la confluencia de dos órdenes temporales disímiles.

Si de juegos de determinación e indeterminación tenemos una muestra con los versos anteriores, los siguientes acentúan la dinámica, pero en un sentido inverso en cuanto a la direccionalidad del procedimiento, ya que si bien en una primera instancia se aglutinaban temporalidades diferentes en torno a una impronta común, “la violencia”, en este caso se produce la **dispersión** a través de la enumeración que dispara y dispersa los elementos anteriormente unificados:

algunas fechas precisas pueden
ser anotadas al margen de los palimpsestos:

29 de marzo de 1970, empiezan los terremotos en Occidente

18 de mayo de 1970, las hormigas empiezan a comerse las hojas de los
[filodendros

7 de octubre de 1502, expedicionarios de Vespucio son comidos por los caníbales

[americanos, más adelante

doctorado en curso que tiene a la poética de Alfredo Veiravé como uno de sus objetos de estudio; a saber: la concepción misma de poesía y su función, que parte del presupuesto de que las poéticas a estudiar despliegan operatorias y procedimientos que vinculan la poesía con el mundo.

² Todas las citas pertenecen al tomo II de la edición de Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano de 2002 que estuvo a cargo de María Pía Rizzotti Veiravé.

las mareas del 20 de enero por ejemplo
que corrompían las grandes y

populosas
ciudades planetarias;

Sirvan apenas estos versos de muestra para advertir que la “precisión” irónicamente pretendida, la propia de las fechas concretas, la que singulariza la Historia, resulta corroída por las imágenes de destrucción con que son presentados los hechos. Así, la Historia con mayúscula resulta eclipsada por las más profundas fuerzas de la naturaleza (“terremotos”, “hormigas”, “caníbales americanos” y “mareas”) que, si bien continúan la genealogía de la violencia instaurada en los primeros versos del poema, lo hacen trascendiendo este núcleo aglutinante, para expandir el ámbito del mundo representado hacia zonas heterogéneas, lo cual permite que más adelante “el tiempo de las discusiones bizantinas sobre la Geografía de Ptolomeo” se yuxtaponga a “las grandes nubes oscuras como pavos reales” que había sobre Hiroshima o a la directa y austera alusión a los “crímenes políticos”. Además, la superposición no se reduce a una acumulación de imágenes heterónomas, sino que se vislumbra un fino entretejido del sentido que opone dos universos, naturaleza y cultura, a través de sutiles procedimientos como el paralelismo entre “las hormigas” y “los filodendros”, por un lado, y “los caníbales americanos” con los “expedicionarios de Vespucio”, agrupados en torno a la acción de comer que divide entre víctimas y victimarios.

De este modo, se observa el funcionamiento de una de las operatorias que dinamizan la poética veiraveana, la de concentrar lo heterogéneo (lo natural y lo cultural, los setenta y los tiempos del descubrimiento) a partir de un núcleo, para luego someter esos elementos a ciertos procedimientos dominantes, como la enumeración o la yuxtaposición contaminante, que permiten dispersar sus ligaduras iniciales y así proponer otra dinámica asociativa. No hay metáfora más ilustrativa que la de *Puntos luminosos*, título del poemario anterior e imagen retomada en los siguientes, para describir el vaivén entre la instauración de un centro para proceder a su inmediata disolución a través de la búsqueda de las “asociaciones interminables”. Sobre ellas reflexiona metapoéticamente en “Ahora las explicaciones sensatas”, poema que se pretende burlonamente explicativo de la máquina poética puesta a funcionar en *El imperio milenario*.³

³ Atendiendo a estos poemas en donde la propia forma de poetizar se torna objeto de reflexión, considero que puede observarse otra forma de la concentración intratextual, ya que se diseminan ciertas imágenes que contienen la clave de los mecanismos que hacen funcionar la “máquina poética” veiraveana. En otros términos, se construye un sistema de reenvíos entre las imágenes de distintos poemas que, por un lado, explicitan las operaciones poéticas y, por otro, las despliegan. Este aspecto de su poética es analizado por Jorge Monteleone en “El jardín veloz. La poesía de Alfredo Veiravé”, tanto en lo que concierne a la conformación de “una constelación de significados que se relacionan y

Otro aspecto que quiero destacar por la importancia en el sistema poético total, es el del funcionamiento del plano temporal, en donde la mixtura no sólo atenta contra la linealidad, sino también contra el estatismo que imponen las fechas, haciendo vibrar nuevamente la incesancia perseguida a través de la dispersión, que coagula, en este caso, en la puesta en funcionamiento de remolinos temporales, en donde todo se mezcla, en donde el movimiento nunca acaba, en donde parece posible concretar la aspiración al infinito. Y por eso la “confusión era inevitable/ entre las generaciones/ de/ padres/ e/ hijos/ y que no en vano los conquistadores arrasaron las culturas amazónicas.”

Las imágenes que resultan de estas inusuales asociaciones entre lo natural y lo cultural con la violencia, se hallan dispersas en ambos poemarios. Basta mencionar la continuación encadenada de estos procedimientos en “Contaminación del aire en las ciudades”, en donde el sustantivo núcleo del sintagma opera como una constelación connotativa que trasciende el significado de la frase referida a los gases tóxicos, para concentrar y dispersar nuevamente el sentido a partir de la con-fusión de elementos —tecnologías urbanas, naturaleza, referentes culturales e históricos— como se observa en estos versos: “las razones que afectaban a las/ ciudades contaminadas por el aire espeso de/ bobinas/ motores/ fábricas/ automóviles/ subterráneos/ abejas africanas/ tigres en celo/ amantes abandonadas en el muelle de las brumas/ bicicletas montadas por parejas difíciles de definir/ (Y López y Planes escribiendo el Himno todavía)...”.

Pero la más impactante de las asociaciones entre lo natural y la violencia se encuentra en el inusualmente referencial “Vista al mar: 1975”, en donde la aparente ausencia de procedimientos tornan más brutal el producto de la analogía:

El cuarto donde escribo no tiene vista al mar azul
del Mediterráneo
sino a las paltas del vecino que caen sordamente a
la tierra
entre escudos de hojas amarillas.
(Según el número de sus semillas
se pueden calcular
los crímenes políticos de este año.) (85)

Si antes calificué a este poema de “inusualmente referencial” es porque esta contundencia, esta alusión al contexto sociopolítico que se distingue del resto del discurso por el uso de parentéticas, no se repite de forma tan directa en otros poemas. En este caso, opera sólo la concentración; las asociaciones no son “in-

se dividen en cadenas momentáneas”, como a la dinámica de sus versos, que circulan en la página, entre poemas, entre poemarios (2002: 106-111).

terminables”, por el contrario, remiten a un referente preciso en cuanto situado espacial y cronológicamente: en la periferia, de acuerdo al lugar de enunciación del cual el sujeto sirve como referencia; en 1975, según se explicita en el título. Para vislumbrar aún más claramente el golpe de efecto, la contraexpectación que produce este poema, es interesante notar que “Poema con color local”, el encargado de abrir *La máquina del mundo*, oficia como una declaración de principios de este sujeto poético escritor que recorre el poemario, y que su primer gesto consiste precisamente en definirse a través de su entorno, que, de este modo, se transforma en el “mundo” del poema (“Vivo en el Chaco en la ciudad de Resistencia y conozco/ el quebracho, el algodonal y el viento norte/ en las siestas del verano...”). “Pinta tu aldea y serás universal”, dice a modo de acápite Tolstoi, de tal modo que autoriza una lectura en relación con los versos veiraveanos, no sólo con respecto al lugar de enunciación (no hace falta escribir desde el centro, Europa o Buenos Aires, por ejemplo), sino también con respecto a los modos de decir. Este descentramiento irreverente con respecto a los lugares de consagración de la escritura se retoma en otros poemas como “Las carabelas de Colón”, en donde el humor corrosivo orada el lugar común del poeta del interior esperando ser descubierto por los popes de los focos de poder, o el epígrafe de Tolstoi recién mencionado —espacio consagratorio si los hay— irónicamente “citado de oído”. No hacen falta procedimientos complejos, basados en la elipsis o el rodeo, para adentrarse en lo profundo, para tocar lo universal; lo que trasciende al hombre; en otras palabras, la muerte. Y puedo retomar así la idea de que la asociación no es interminable, pero su efecto sí es incesante porque se sustenta en una multiplicación (de las paltas a sus semillas/crímenes), en un movimiento (la caída), en un sonido que es paradójicamente sordo por “los escudos de hojas amarillas” que amortiguan y así mantienen imperceptible el estrépito del golpe.

A partir de estas líneas, se puede comenzar a delinear qué mundo configura Veiravé en su escritura. Apelo para esto nuevamente a los paratextos, rigurosamente seleccionados y cuidadosamente ubicados en apartados estratégicamente delimitados; tal es el caso de la primera división del segundo poemario abordado, “La máquina de vivir”, que cuenta con estos epígrafes: “*Sí, hay otros mundos, pero están en éste*”, de Paul Éluard y “*Yo escribo poesía para orientarme en la Realidad...*”, de Günter Eich. Estos ecos de voces remiten nada más y nada menos que a una concepción del poema no como realidad alternativa, sino como inserta en una mayor que la contiene, aquella que acordamos en llamar contexto social, histórico-político, o, más ampliamente, de enunciación. En términos bajtinianos, el mundo representado (hipotexto) forma parte de un intertexto mayor (hipertexto), el de la cultura, de cuyos discursos se nutre.⁴ Esta ideología respecto

⁴Así lo evidencia su estudio sobre la risa en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, en donde el texto rabelaisiano le permite reponer el contex-

de lo poético exige un sujeto que no se evade, no reclama reglas autónomas para el poema, sino que evoca la realidad externa, la concreta, la no idealizada, la de la muerte cotidiana, la de los desastres económicos, la de la historia no lineal sino llena de recurrencias, la de la violencia que salpica alcanzando aún el espacio tradicionalmente incontaminado del poema.⁵

2. SUJETO AGLUTINANTE Y ANCLAJE EN EL MUNDO

Dentro del espacio de lo múltiple, del procesamiento de lo heterogéneo que configura el mundo de estos poemas, emergen las huellas de un sujeto que busca dar cuenta del mismo. Las más fuertes inscripciones del yo poético se advierten en los poemas con proyección metapoética, en donde generalmente se delinea la figura de un sujeto-poeta que reflexiona en torno a su propio quehacer. Así, “Birds in the night” se estructura de modo binario a partir de dos formas de concebir lo poético articuladas a partir del “yo” que al inscribirse entabla la contraposición. En este poema se observa el juego con algunos símbolos que aluden al poeta, como los “pájaros nocturnos”, y a su constante búsqueda representada a través del dinamismo del vuelo que no pocas veces remite a una caída. De este modo, a “la caída de los pájaros de la noche”, el sujeto contrapone “el vuelo de amor que hace girar los días”; ante “...el ruido de las caracolas y los falsos/ rumores del mundo...” y “las libertades que no son de este planeta”, el yo poético que opta, en claro homenaje a su maestro, Juan L. Ortiz, por “...el silencio de la luz sobre las colinas/ el roce de la arena bajo el río el arte lógico de/ escribir para nadie la sabiduría de la mortalidad: los detalles íntimos/ de la pura imaginación...”; en síntesis “...el poema inconcluso la nube que pasa sobre el río”, una declaración que propugna una mirada que posa y mueve su lente entre los “detalles de este mundo”, oponiéndose a la falsedad de esos rumores con que otras poéticas se concentran en la búsqueda de trascender la “mortalidad”.

La imagen del pájaro nocturno resurge nuevamente en clave autorreflexiva en “Vuelo nocturno”, asociada con la materia poetizable, entre la que se destaca en

to de enunciación. Por otro lado, es por eso que propone un enfoque translingüístico que posibilita estudiar la comunicación dialógica como “la auténtica esfera de la *vida* de la palabra” (1978: 255); en términos pragmáticos, esto posibilita estudiar el enunciado, es decir, la palabra situada.

⁵ Puede emparentarse esta irrupción de lo externo con esa especie de “pedido social” al que Jitrik alude como característica del contexto de época y que tiene a Pablo Neruda como uno de sus singulares exponentes en cuanto su poética alcanzaría una “conciliación, una suerte de acuerdo” entre la opción realista y el vanguardismo (1987: 35). Creo que la poética de Veiravé se inscribiría también en este camino. Por otro lado, hay otros poemas que se internan más profundamente en las circunstancias políticas concretas por las que estaba atravesando el país, a partir del tratamiento de aspectos poco tratados por la poesía de esos años, como la censura, tal como lo señala David Lagmanovich (2002: 93).

forma recurrente la idea de “mortalidad”. De este modo, la acción propia del vuelo se convierte en la representación de la búsqueda del sujeto-poeta-ave por concentrar su mirada en otros espacios más cercanos al hombre corriente que el de la sublimidad sólo concebible en el ámbito puramente poético.⁶ Y es desde este lugar que, una vez más a través de las operatorias de su escritura, el producto de mezclar y procesar lo heterogéneo se hace evidente; si tal poeta se reconoce como un elemento más “de este mundo”, se entiende que el objeto de la poesía esté delimitado por la dinámica de su mirada:

Existe en este mundo un pájaro literario
 una suerte de búho del invierno que
 con grandes plumas en el cráneo disimula la vivacidad
 de sus ojos que viajan
 de una forma a otra, por muchas causas
 una de las cuales (la más frecuente) se llama mortalidad...(103)

De este modo, la gran “máquina” poética (que juega con el símil de la fotografía) deglute y procesa los “discursos-otros” (Calabrese 2002: 70), ajenos al género, que provienen tanto de lo natural como de lo cultural, lo familiar y lo histórico-social, los elementos de la alta cultura (Madame Bovary, las esculturas de Calder o la pintura de Paul Klee) y las imágenes mediáticas, preferentemente a través del cine. Así explica Jorge Monteleone el modo de funcionamiento de esta poética: “incorporar lo inmediato, tanto si es extraordinario como si es común, a un orden inclusivo, creciente, que es atravesado por la mutación y el movimiento y, en consecuencia, se vuelve dinámico” (2002: 105).

El mismo acto de emprender el vuelo resulta minuciosamente relatado en “El salto”, en donde el sujeto se inscribe definitivamente frente a la máquina de escribir para reforzar el efecto autobiográfico de una narración que alterna los deseos de un niño (“desde chico soñaba que volaba”), el espacio de la ensoñación (“Así cuando mi cuerpo flotó empecé a mover los brazos/ delicadamente y me fui hacia los techos rocé las antenas de televisión/ y traté de perderme entre las casas para no causar sobresaltos a nadie”) y la veracidad de los hechos (“y aquí estoy otra vez en mi escritorio frente a esta máquina/ contándoles cómo sucedieron las cosas que hoy los diarios comentan”). El vuelo del poeta implica ese movimiento de recorrer espacios y aglutinar la heterogeneidad que atisba desde una perspectiva singular, que se agudiza para la búsqueda, que roza y se nutre de los confines de lo onírico, pero que al mismo

⁶ Leonor Arias Saravia se refiere a esta apertura caracterizada por “la incorporación incesante de todos los elementos que le va ofreciendo la realidad” a través de la puesta en funcionamiento de un “diálogo con el mundo” que —coincidiendo con críticos como Calabrese y Monteleone— se registra a partir de *Puntos luminosos* (2002: 49).

tiempo resulta por él mismo desmitificada, propia de un sujeto que se sabe temporal, mortal: “siendo que igual me hubiera podido parar arriba de una silla/ y extendiendo los brazos decir solamente a todos/ `estoy vivo`.”

Esta oscilación entre diversos órdenes constituye otro de los vectores que dinamizan la escritura. El movimiento se advierte en “La dinastía reinante”, una especie de *mea culpa* en donde el sujeto si bien propone un viraje en su mirada, nuevamente una “caída” al mundo terrenal (“Por andar entretenido por la borda/ arrastrando la pata de palo encendiendo la pipa y/ mirando/ los albatros/ no me di cuenta cómo se forjaban los asesinatos”) no por eso renuncia al universo de la ficción (“y ahora, declarado culpable por mí mismo/ proclamo el reinado de los hermanos Karamasov”), así como guarda reparos en cuanto a posibilidades de reflejar la “realidad”, explícitamente entrecomillada, lo cual se evidencia en su profundización en el uso de procedimientos vanguardistas, como las mencionadas asociaciones de imágenes de marcada raigambre surrealista. Por eso, el “Arte poética” de este volumen proclama la confluencia de lo discordante como motor de la creación:

A sangre y fuego entra en los conflictos de la historia
y en los recuerdos imaginarios
y no te privas de comer todas las hojas de los herbarios
Confía ciegamente en los secretos de la reproducción en los mecanismos
de la asimilación en los confesionarios de la mente.

El espectro que configura la materia poetizable resulta sumamente amplio, así como las operaciones posibles en el acto de crear imágenes sintetizadas en los dos últimos versos; nada más y nada menos que los mecanismos con que cuenta la subjetividad para internarse de lleno en la disponibilidad con que se abre a la “máquina poética”.

3. POSIBLES GENEALOGÍAS.

La escritura de estos poemarios está atravesada por dos fuerzas contrapuestas que dinamizan la escritura; los movimientos que he caracterizado como concentración y dispersión responden al impulso de las fuerzas centrípeta y centrífuga, que de este modo, se convierten en una forma de ver el mundo, su origen y su desarrollo, la manera de combinarse de sus elementos. Un universo poético que presenta analogías con el modelo cosmológico, explicativo de la conformación del universo, a partir de teorías como las del *Big Bang*.⁷ Este lirismo cósmico

⁷ Las implicancias de la relación concentración/dispersión son tan vastas que no podemos pro-

presenta una dinámica similar a la de la imaginación romántica en su aspiración expansiva a la totalidad, al ideal, al absoluto. Si bien no se advierte en estos poemarios la posibilidad de redención que ofrece la trascendencia, se observan reminiscencias del ideario romántico en cuanto a la función sintética del sujeto (Béguin 1986: 60). El poeta atisba los “puntos luminosos” que le proporcionan sus sentidos y procesa estos núcleos proliferantes de imágenes a partir de un poder aglutinante que le permite armonizar lo discordante. El poema es producto entonces de esa búsqueda de armonía, pero el reprocesamiento del romanticismo se advierte en sus variantes, como la de la conformación de una subjetividad que se sabe mundana y finita, que se convierte así en la huella de la ideología propia de la línea estética “sesentista”, ya que es producto del trabajo con una nueva materialidad, compuesta por lo que según Calabrese son “elementos que remiten de modo reconocible al mundo de lo cotidiano, y a la actualidad de los acontecimientos sociales” (2002: 59).

El tópico del vuelo como búsqueda también remite a la tradición romántica, pero lo que me interesa destacar especialmente es que la elección de ese movimiento para el sujeto está concretamente situada en la atmósfera nocturna, remitiendo a la libertad distintiva del mundo de los sueños, el reino de las múltiples posibilidades combinatorias, y a este modelo de producción significativa que privilegia una elección por la lógica del sueño, se suma también la experiencia surrealista.⁸ De este modo, ese mundo poético se va ampliando porque las precisas coordenadas témporo-espaciales que remiten a un referente preciso van expandiendo infinitamente sus fronteras hasta abolir todo límite preestablecido, hasta poblar al poema de infinitas partículas que nos obligan a —en palabras de Octavio Paz— “descubrir la figura del mundo en la dispersión de sus fragmentos”.

fundizar más en el tema. Basten para señalar su importancia las palabras de Octavio Paz en su reflexión sobre el hombre, el mundo y la divinidad: “La experiencia de la *otredad* abarca las dos notas extremas de un ritmo de separación y reunión, presente en todas las manifestaciones del ser, desde las físicas hasta las biológicas. En el hombre ese ritmo se expresa como caída, sentirse solo en un mundo extraño, y como reunión, acorde con la totalidad” (1967: 269).

⁸ El profundo estudio de Béguin se centra en las relaciones entre el romanticismo y el mundo del inconsciente. Uno de los autores que analiza como precursor en la exploración de lo onírico es el alemán Jean Paul, uno de los más sagaces escritores de sueños, que profundiza esta metáfora del vuelo como movimiento propio de la imaginación en este campo (Béguin 1986: 50). Desde esta perspectiva, son indudables las relaciones intertextuales de Veiravé con este movimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS SARAVIA, Leonor. (2002) "Poetología y diálogo con el mundo: fidelidades temáticas en la lírica de Alfredo Veiravé". En: Rizzotti Veiravé, María Pía (Ed.). *Alfredo Veiravé. Estudios, comentarios bibliográficos y bibliografía*. Buenos Aires: Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano, pp. 43-53.
- BÉGUIN, Albert. (1986) [1973] *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CALABRESE, Elisa. (2002) "Un resplandor súbito. La poesía de Alfredo Veiravé". En: Rizzotti Veiravé, María Pía (Ed.). *Alfredo Veiravé. Estudios, comentarios bibliográficos y bibliografía*. Buenos Aires: Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano, pp. 55-75.
- JITRIK, Noé. (1987) [1982] "Alturas de Macchu Picchu". En: *La memoria compartida*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 26-67.
- LAGMANOVICH, David. (2002). "El poeta y la poesía en la obra de Alfredo Veiravé". En: Rizzotti Veiravé, María Pía (Ed.). *Alfredo Veiravé. Estudios, comentarios bibliográficos y bibliografía*. Buenos Aires: Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano, pp. 87-102.
- MONTELEONE, Jorge. (2002) "El jardín veloz. La poesía de Alfredo Veiravé." En: Rizzotti Veiravé, María Pía (Ed.). *Alfredo Veiravé. Estudios, comentarios bibliográficos y bibliografía*. Buenos Aires: Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano, pp. 103-120.
- PAZ, Octavio. (1967) [1956]. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.