
El discurso de lo cotidiano y lo espiritual en dos poemas de José Kozer

Aida Heredia, State University of New York at Buffalo

La dinámica que subyace en los poemas de José Kozer proviene de la intuición del poeta de la cotidianidad del ser humano como el espacio donde habitan los valores espirituales, pues para Kozer lo espiritual no es una realidad aparte del mundo físico, material en el que se desarrolla nuestra existencia, sino que se halla implicado en éste. La noción de lo espiritual en la obra del autor cubano, en vez de enfocar en el sentido teológico de la palabra, y por ende, perderse en abstracciones, se centra en las acciones que a diario definen el marco histórico-social en que nos toca vivir.

El diálogo con los semejantes, las escenas domésticas junto a los familiares, la naturaleza, son proyectados por el autor bajo una luz que nos hace descubrir el misterio que encierran tales momentos. La minuciosa observación de lo cotidiano va ligada al lenguaje, y supone un deseo de devolverle a la palabra su esencia, su verdad; este deseo se convierte en obsesión al reconocer el poeta que vivimos en una época y sociedad donde abundan los discursos sobre paz y justicia pero con una agenda oculta de explotación y ambición de poder. Cabe citar, para elucidar este aspecto de la producción de Kozer, lo dicho por Octavio Paz respecto a la poesía: "Una de las funciones cardinales de la poesía es mostrarnos el otro lado de las cosas, lo maravilloso cotidiano: no la irrealidad, sino la prodigiosa realidad del mundo" (78-79).

Hay que advertir que para Kozer lo cotidiano no tiene que ver únicamente con las actividades rutinarias; incluye acontecimientos que una vez vividos por el individuo, tienen un efecto prolongado en su mente. Así, la muerte de un ser querido

se convierte en experiencia diaria para quien sufre la pérdida en cuanto pensamiento doloroso que recurre.

Kozer nos aclara la función de lo cotidiano y lo espiritual en su proceso creativo:

Podré partir de un dato, una imagen concreta como el recuerdo que tengo de mi abuela materna en . . . una casa vieja de La Habana . . . cocinando comidas judías. . . . Lo que pasa es que a esa imagen primaria, se yuxtaponen otras, y se yuxtaponen palabras, que es lo esencial: palabras. Una palabra . . . convoca a la siguiente creando un olor . . . una situación, un acontecimiento social, ulterior. . . . Entonces, mi recuerdo no es lo que importa. . . . Lo que importa . . . es que ese recuerdo ahora acoge a todos los recuerdos . . . que . . . irradian de otros lugares, otros seres. Mi poesía es el testimonio de una cotidianeidad poética, transformadora, engañosa. . . . (183-186)

Dos poemas que ilustran la capacidad transformadora de la poesía de Kozer y la coexistencia de dos ámbitos aparentemente opuestos son: "Figura primogénita en su lugar" (*Carece de causa*, 1988) y "Rebote de Franz Kafka" (*Bajo este cien*, 1983). "Figura primogénita en su lugar" parte de un dato biográfico y uno mitológico. El primero trata de la muerte del padre del poeta. Kozer recrea la imagen de su padre valiéndose de la ocupación de éste como sastre. Comple-

menta la imagen del sastre moribundo la de las parcas, las tres deidades mitológicas encargadas de hilar y cortar la vida humana. La labor de las tres deidades corre paralela a la estructura interna de la pieza, la cual el hijo-poeta crea en base a un entretrejimiento de los planos temporales y espaciales en los que contempla a la figura paterna. La última fase del hilar de las parcas es, sin embargo, contrarrestada por el tejer (escribir) del poeta—es justamente al corte del hilo, acto simbólico del fin del ciclo vital, cuando el hijo empieza a re-confeccionar la vida del padre. Dota el autor los materiales de sastrería—hilo, aguja, tela, tiza—de tal expresividad poética que se convierten en medio de conocimiento del padre y entendimiento de la muerte que lo visita. El oficio de sastre del protagonista no es lo único que motiva la metáfora del coser; el autor vislumbra en su escritura un quehacer semejante al del padre en la medida que su poesía representa la unidad de la gente. Dicho objetivo queda plasmado en la laboriosa contemplación del padre.

El enigma que el sujeto lírico supone, lo representa adecuadamente el hijo-poeta en la idea del telar que inicia la pieza: “Mi padre es un telar de horma oscura, copa” (85). A la horma indescrutable del telar se suma la copa, objeto aparentemente divorciado de la máquina de tejer. Sin embargo, el doble sentido de la copa no hace sino recalcar la imagen compleja del personaje que el telar nos comunica; por un lado, la copa simboliza el continente, configuración de un espacio que el poeta no puede desentrañar; por otro, alude a las ramas y follaje del árbol, prolongación de la idea de tejido enrevesado. Esta relación con el árbol es, por su sentido de inmortalidad, decisiva a la recreación del protagonista en su muerte, según se verá.

Un procedimiento de planos geométricos explicita el deseo del hijo de concretizar el momento abstracto de muerte y así poder transformarlo: “Nieve pómez sobre él fíjate el rombo laminado de la nieve, aristas.” El vocablo “nieve” sustituye la palabra “piedra” que nombra la conocida piedra pómez.

Dicha sustitución, junto con la porosidad y ligereza de la piedra, sirve para matizar el dolor que la situación le produce al hijo. El resultado benéfico del procedimiento señalado no se hace esperar: “Sirve ese halo de nieve sobre su cabeza para su/ reconstrucción.” El hijo-poeta llega a un entendimiento de la muerte como coronación del padre; en la visión de la nieve pómez como halo—cerco luminoso—se aprecia el intento de arrojar luz sobre la horma oscura que es la figura paterna, redimirlo de su miseria existencial. El sustantivo “reconstrucción” compensa la experiencia de muerte desde una doble perspectiva, metafísica y artística, ambas con una base real reflejada en una entrevista hecha al autor: “[M]i padre . . . se larga de Polonia, harto de ortodoxias y de cerrazones de pequeño *shtetl*. . . Su voz se hace rebelde, política: mi padre es marxista . . . está dispuesto a dar la vida por la ‘causa.’ Luego se desilusionará, Stalin lo va a desilusionar y en él ya nada queda resuelto: a Dios no puede volver, al marxismo tampoco. Y se desgarrá . . . [Y]o soy el intermedio; es decir el vehículo, el poeta” (Kozer 172).

Que el reconstruir poético es la acción que sustenta todo el poema, lo demuestran los siguientes versos: “Fíjate las blancas puntadas hacen germinar en su /coronilla una mata canosa/ de pelo.” El enunciado produce simultáneamente dos códigos lingüísticos—uno real y uno simbólico. El primero articula el envejecimiento del protagonista; el segundo establece una analogía entre las puntadas del sastre y la escritura del hijo. Visto así, la noción de vejez insinuada en la mata canosa de pelo es reemplazada por la noción de blancura en “blancas puntadas,” símbolo de la reedificación (reconfección) que hace el poeta del padre. El verbo “germinar” es el puente que une el contexto real y el simbólico.

La escena de muerte es elevada a un plano más profundo: “Está en su trono la aguja de coser al bies el hilo/ al ojo éste sonríe al conocer /en los rombos de la nieve a/la pupila, desenhebrándose: confecciona su

traje de marta/. . .” Observemos la rica dialéctica de la aguja de coser y el hilo: por un lado, apunta a la nada a que desciende el padre, por otro es la confección del poema a través del cual la voz poética infunde vida al personaje y reproduce una realidad familiar que desaloja el sentimiento de extrañeza introducido por la muerte. La tierna disposición de los objetos básicos—aguja, pedazo de tela (bies) e hilo, apunta al orden, a la unificación conseguida a raíz de la muerte. El desenherrarse del sujeto es un proceso vital reforzado por su contrario “confeccionar”; el personaje se deshace de su antiguo ropaje para recibir una vestimenta confeccionada con hilos de solidaridad. Podemos apreciar en la selección léxica, otro hilvanar que ocurre por debajo del deshacerse del personaje: el ojo de la aguja refleja el ojo observador del poeta que a su vez se enlaza con la pupila del padre. Ese hilvanar conduce a un entrelazamiento mayor: el de lo íntimo y lo universal. La descripción del padre en términos del árbol lo sugiere: (“confecciona para el tronco del abedul, pantalones/ blancos”).

La fusión del personaje con la tierra se manifiesta de un modo más evidente al ordenarle la voz poética a la muerte: “Vacíalo, hembra de escaramuzas: su membrana vegetal da a luz cúpulas circunscritas/ de nieve natal. . .” (86). Versos preñados de nacimiento. La muerte, al par que es percibida como causante de desdicha, despoja al sujeto de su negatividad, le devuelve su fuerza nutricia, reproductiva. Pese al uso de pronombres personales que apuntan al padre, el poema deja su cauce personal para aludir a la regeneración de todo individuo: “el arco de su/ cúpula se dobla al quebrarse/ hacia arriba arcángel árbol debajo.” Tensión de lo alto y lo bajo, lucha del hablante por elevar a un justo medio los polos que dividen a la gente. La dislocación de la sintaxis, el retorcimiento del espacio, responden a la dificultad del poeta de organizar el mundo a través del lenguaje creativo. No obstante, en ese caos verbal se vislumbra la unidad anhelada. El movimiento ascendente del

arco que se quiebra se complementa con “árbol debajo.” Apunta Cirlot con respecto a la significación del árbol: “. . . representa . . . la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. . . Tratándose de una imagen verticalizante . . . el árbol recto conduce una vida subterránea hasta el cielo” (77-78). El padre viene a ser el agente humano que encarna esta integración de lo espiritual en lo material.

Si bien la figura paterna es traducida por la fuerza progresiva del poema, en símbolo de la humanidad, la meditación del autor no deja de aferrarse al recuerdo personal: “El saca la horma se trata del viento que amaina. . . / fíjate laúd del trono a las / pendientes del árbol . . . / lo bajan lugar / sin sitio, anverso poroso” (87). El remover la horma simboliza la exhalación del moribundo, disolución de la urdimbre. Una mayor visibilidad—comprensión— del enigma es el resultado; el poeta atisba en la muerte del padre el germen hacia otra forma de vida. El entierro, lejos de contradecir la liberación que su muerte física le trae, la subraya. El suelo donde yace se convierte en “lugar sin sitio”: el padre retorna al centro y origen de todas las cosas. Todo ello, aunado a la transformación de los hilos en cuerdas del laúd, sugieren la naturaleza cosmovisoria de lo narrado.

Una sutil pero firme inquietud por parte del hablante nos la comunica el imperativo “Fíjate”; el poeta quiere que el lector sea cómplice de los difíciles meandros de la contemplación, del proceso de alteración y conocimiento.

En los primeros versos de la última estrofa presenciamos la etapa final de la muerte como coronación: “Pasó la piedra está nevado el campo rey bajo solio en su / silla de arce nuevo, resinas:/el crecimiento es la blancura de mi padre David / de tiza puntadas laborioso hilván, arpa disuelta.” El paso de la piedra que descansaba sobre el padre expresa simultáneamente la llegada del fin de la aflicción y el comienzo de una vida en armonía. La atmósfera familiar se desplaza tempo-

ralmente a un espacio mítico con la evocación del patriarca David. El efecto mayor de la referencia bíblica es la celebración de los valores sublimes que éste encarna, y que el autor propaga en el crecimiento de la nieve sobre los campos. Por medio del nombre David, Kozer nos remite al principio del tiempo (como lo hace el título en la porción "Figura primogénita") con la idea de que los cambios hacia una vida moral y espiritual deben venir desde la raíz, si van a ser cambios genuinos.

El estado de perfección que describen las imágenes de los versos postreros nos advierte que el poema es, en última instancia, expresión de un deseo de concordia universal, el planteamiento de una verdad que el hombre, anhelándola, la aleja cada vez más de su mundo. El hijo-poeta está consciente de ello, y sin renunciar a la construcción de espacios abiertos (el arpa disuelta), no deja de reflejar la tormentosa realidad con su "laborioso hilván." Hay esperanza en el laborioso hilván y eso es lo importante; la pieza, con sus abundantes referencias a los campos fértiles, al lenguaje musical del laúd y el arpa disuelta por el mundo revela un espacio terrenal dotado de un potencial claro de renovación.

En la siguiente composición, "Rebote de Franz Kafka," múltiples perspectivas se combinan para narrar el paso de una intimidad agónica a un estado de liberación y gracia divina. Como indica el título, la persona evocada es el escritor checo, Franz Kafka. La presencia de éste en la obra de Kozer no es gratuita; los escritos de Kafka se caracterizan por una denuncia de la alienación del hombre de sí mismo, de Dios y de la sociedad, su lucha por erradicar el sufrimiento y su infinito fracaso. Apreciamos una afinidad intelectual y emocional entre nuestro poeta y Kafka.

Dentro del momento poético, la persona de Franz Kafka cumple otra función: es una de las varias identidades detrás de las cuales se esconde José Kozer. Facilita este juego de identidades la intimidad conflictiva que ambos

autores comparten; en Kafka, parte del conflicto surge de su origen judío y la sensación de no pertenecer a ese grupo religioso; en Kozer, su herencia judía entra en conflicto con su formación católica en La Habana y la voz atea de su padre. En los escritos de los dos autores vibra la fe en la palabra creativa como el camino hacia la salvación, y el afán de vivir amenazado por un profundo sentimiento de culpabilidad y rechazo de sí mismos. Dado este paralelo, "Rebote de Franz Kafka" nos confronta con una realidad individual doble, que se multiplica conforme nos adentramos en el texto.

La composición se abre con una breve referencia a la arquitectura y ubicación de la casa habitada por Kafka: "Es una casa pequeña a dos niveles no muy lejos del río en un callejón de Praga" (130). En la sencillez del lenguaje está la fuerza conceptual y afectiva: los detalles "casa pequeña," "callejón," "río" acusan el aislamiento y soledad en que respira el personaje. La frase "a dos niveles" contiene la noción central del poema, a saber, la representación de un mundo incierto, dividido en polos contrarios.

La voz poética se desliza al interior de la casa, es decir, hacia la intimidad del personaje. La minuciosa presentación del ambiente doméstico transmite la condición anímica de Kafka: "En la madrugada/ del once al doce noviembre tuvo un sobresalto, bajó a la cocinilla con la mesa redonda y la silla de tilo, el anafe y la llama azul de metileno. Prendió la hornilla y el fuego verdeció a la vez (tres) llamas en los tres cristales de la ventana: olía a azufre." Cocinilla, anafe, llama, hornilla, fuego, azufre, apuntan a la realidad cotidiana como un lugar infernal. La acción de bajar a la cocinilla sirve de complemento a la idea de callejón, donde se encuentra la casa, doble confinamiento, exterior e interior, del ser. Sin embargo, a la zona infernal se superpone otra más esperanzadora—la iluminada por las tres llamas en los tres cristales. Esta surge acompañada de un matiz religioso dado por

la repetición del número tres, símbolo de la resolución del conflicto originado por la dualidad (Cirlot 329). El contexto cristiano de que la forma triangular de las llamas viste la ocasión suscita la visión de la cocina como el purgatorio donde tendrá lugar la purificación del individuo y su consecuente rebrote. Pero de nuevo, para Kozer, la resolución del conflicto no es pura obra de la divinidad; el contacto humano es esencial. El poeta comunica este hecho nada menos que mediante la presencia de una mujer en la vida del escritor checo. Veamos los versos que la introducen: “Quiso /pasar a la salita comedor a beber una tisana de boldo y miel, corrió la silla y se acomodó delante de una taza de barro siena que había colocado no se sabe hace cuánto sobre el portavasos de mimbre a seis colores, obsequio de Felicia: y una vez más apareció Felicia con la raya al medio, las dos trenzas y un resplandor de velas en el óvalo blanco de aquel rostro ávido de harinas y panes de la consagración . . .” (131).

Los detalles delatan la preferencia del poeta, y de Kafka, por lo familiar. El misterio implicado en la aparición de Felicia proviene de ese recuerdo que tanto parece sosegar a Kafka. Visto así, la minuciosidad de la escena no es mera estilización del verso—es un significativo comunicador del valor del obsequio en cuanto gesto de amor, de verdadera amistad. Aquí se compendia el significado especial que posee el mundo de los objetos para Kozer.

El martirio de Franz Kafka, se va transformando merced a la aparición de Felicia; la sensación de oscuridad provocada por la pequeñez del espacio en que habita es desplazada por la luminosidad que despierta el rostro de la mujer. Felicia fue una de las prometidas de Kafka pero su relación amorosa con ella no hizo sino hundirlo más en el sentimiento de un yo condenado a la alienación. La deformación de lo biográfico consiste en que en el poema, Kafka logra la salvación a través de Felicia; ella es la portadora de la síntesis espiritual de aquél y

la transformación del lugar; hasta su nombre contiene la felicidad alcanzada al final.

El rebrote sugerido en la escena con Felicia tiene su paralelo en la vida real de Kozer, quien supera una etapa de conflictos psicológicos y emocionales, con la dicha de que es portadora de su segunda mujer. De manera que se trata de una deformación de la realidad así como de una afirmación de la misma. La manera en que se narran los hechos suscita, además de la biografía de Franz Kafka y del poeta, otro texto, esta vez literario. Nos referimos a *La divina comedia*, el viaje del Dante poemático al infierno y de allí al purgatorio donde Beatriz lo aguarda para guiarlo al paraíso. Con esa pluralidad de códigos y exposición de lo humano y sobrehumano, el ideal de regeneración implícito en el verso “rostro ávido de harinas y panes de la consagración” se robustece: abandona los parámetros biográficos del referente interno y proyecta la necesidad universal de bien, de paz. En la imagen del rostro ávido por el pan de la consagración, Kozer capta de un modo intenso la paradójica conducta del hombre al destruir aquello que más lo beneficia, pues la consagración (ritual católico en que el sacerdote convierte el pan y el vino en el cuerpo y sangre de Cristo) dramatiza tanto el amor hacia Cristo como el crimen cometido contra Él.

Los versos postreros constituyen un movimiento hacia la liberación de Kafka (del poeta) expresada en la deslimitación del espacio, interno y externo, tras la aparición de Felicia. La casa pequeña se convierte en “la inmensa casona de las mansardas, la casa en que los miradores y las cristaleras (establos y galpones) se abrían día y noche, el agua/las esponjas /relucían. Pues, sí: era otra época y un coro de muchachas vigilaba las teteras (bullir) los eucaliptos. . .” Presencia de luz, circulación de aire fresco, la congoja del alma traducida en júbilo. El ámbito primaveral sugerido en las referencias a las plantas y apoyado por el cántico de las jóvenes transforma el renacimiento de un individuo en una experiencia global. El

callejón, alienación del mundo, es transformado en comunión. Con los establos y galpones lo material se combina con elementos de la naturaleza para la sublimación del espíritu; abiertos día y noche apuntan a una manifestación continua de comunión entre la gente.

Hacia el final Kafka retorna a la habitación en lo alto de la casa. Toda la composición es un crescendo, una especie de búsqueda y encuentro con los demás y con uno, un reconocimiento de la verdadera función del hombre en la sociedad. He aquí los versos postreros: "todo / tranquilo, subió los escalones y vio que se tendía en el cristal sin una aglomeración de pájaros/ en la ventana."

Al igual que "Figura primogénita en su lugar," el final es una celebración de la vida en comunicación con el mundo, la fantasía de un arte que sobrepasa lo ordinario. A diferencia de "Figura primogénita en su lugar," los versos de "Rebrote de Franz Kafka" siguen un ritmo moroso. La sintaxis ordenada, el silencio que envuelve los versos más expresivos, el calor humano que se desprende del tono conversacional nos comunican la empatía del hablante respecto al dolor de Kafka, más que la expresión de su propio sufrimiento. En esa actitud de solidaridad recibe la grandeza del poema. En "Figura primogénita en su lugar" el hablante se enfrenta a una experiencia abrumadora—la contemplación de la muerte del padre; de ahí que la arquitectura de la pieza se muestre fragmentaria, ilógica, repleta de encabalgamientos que violentan los límites de una perspectiva organizada. El entendimiento del poeta crece según las imágenes vertidas en el papel van adquiriendo forma y sentido al asociarse con situaciones del diario vivir.

En Kozer, la actitud hacia la escritura es un intento de continuidad, expansión, enlazamiento de cuerpo y alma. Lo que resalta en estos poemas, como en toda su poesía, es una precisión verbal que procura captar la riqueza y carencia de esas experiencias, no ya desde una perspectiva geográfica—la

realidad cubana, judía—en la que se corre el riesgo de perpetuar las fronteras de la enemistad, sino desde una escritura amplia que comunica el ardiente deseo de una cotidianidad cósmica armónica.

Figura primogénita en su lugar

Mi padre es un telar de horma oscura, copa.
De sus hilos el alba baja en la nevada desciende mi padre por sus hilos.
Nieve pómez sobre él fíjate el rombo laminado de la nieve, artistas.
Sirve ese halo de nieve sobre su cabeza para su reconstrucción.
Fíjate las blancas puntadas hacen germinar en su coronilla una mata canosa de pelo.
De pómez se arremolinan sus barbas azotadas en la nevisca las hebras se entrecruzan bajan lentas ahora reposan sobre sus anchas ropas destrenzadas.
Está en su trono la aguja de coser al bies el hilo al ojo éste sonríe al conocer en los rombos de la nieve a la pupila, desenhébrándose: confecciona su traje de marta todos los árboles afuera se nevaron un tiro escueto confecciona para el tronco del abedul, pantalones blancos.
Capa de marta pantalones blancos pólipos la camisa.
Es rey: una de siete veces, se acaba.
Las manchas de su carne, pavesas.
Copos, el ojo último de sus corpúsculos.
Árbol, su inclinación.
Vacíalo, hembra de escaramuzas: su membrana vegetal da a luz cúpulas circunscritas de nieve natal el arco de su cúpula se dobla al quebrarse hacia arriba arcángel árbol debajo.
Es ahora que el río de su pueblo lava las briznas de su lecho pule la figura del

rombo en los guijarros cada
especie tiene su sitio mineral,
transmigra mi padre.

Brizna sus barbas rombo sus pupilas especie migratoria
sus carnes.

Llegó arriba la hez de la nevada mide el tropel de
semillas que le corresponde.

Se sienta, ladeado: la silla ancha de alto respaldo recibe
su figura izquierda el puño
bajo el mentón.

Él saca la horma escucha se trata del viento que amaina
amaina en sus carnes las hebras

tiemblan las hebras, cuerda:
fijate laúd del trono a las
pendientes del árbol a las
pendientes lo bajan lugar
sin sitio, anverso poroso.

Pasó la piedra está nevado el campo rey bajo solio en su
silla de arce nuevo, resinas:
el crecimiento de la nieve es
la blancura de mi padre David
de tiza puntadas laborioso
hilvan, arpa disuelta.

(Carece de causa 85-87)

Rebrote de Franz Kafka

Es una casa pequeña a dos niveles no muy lejos del río en un
callejón de Praga. En la madrugada
del once al doce noviembre tuvo un sobresalto, bajó a la cocinilla con
la mesa redonda y la silla de tilo, el anafé y la
llama azul de metileno. Prendió

la hornilla
y el fuego verdeció a la vez (tres) llamas en los tres cristales de la
ventana: olía a azufre. Quiso

pasar
a la salita comedor a beber una tisana de boldo y miel, corrió la
silla y se acomodó delante de una taza de barro siena
que había colocado no se sabe hace cuánto sobre el
portavasos de mimbre a seis colores, obsequio

de Felicia: y una vez más
apareció Felicia con la raya al medio, las dos trenzas y un resplandor
de velas en el óvalo blanco de aquel rostro ávido de
harinas y panes de la consagración, rostro

tres veces
una llamarada en el cristal de la ventana: apareció. Y era una vez
más la niña tres veces de sus muertos, acudían

al golpe
del triángulo unos músicos de cámara y al golpe de la esquila (las
tres) en el alto campanario no muy lejos
del río: se arrellanaron, diez

tazas, diez
sillas en la inmensa casona de las mansardas, la casa en que los
miradores y las cristaleras (establos y galpones)
se abrían día y noche, el agua

y las esponjas
relucían. Pues, sí: era otra época y un coro de muchachas vigilaba
las teretas (bullir) los eucaliptos (bullir) la mejorana
y un agua digestiva (mentas) aguas

de la respiración: todo
tranquilo (por fin) todo tranquilo, subió los escalones y vio que se
tendía en el cristal de la ventana (por fin)
sin una aglomeración de pájaros

en la ventana.

(Bajo este cien 130-31)

Obras citadas

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1982.

Kozer, José. *Bajo este cien*. México: Fondo de cultura económica, 1983.

———. *Carece de causa*. Buenos Aires: Ultimo Reino, 1988.

———. Interview. "José Kozer y la poesía como testimonio de la cotidianidad." *Inti: Revista de literatura hispánica*, By Miguel Angel Zapata. Providence, R.I.: Providence College, 1987-88. 171-195.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.