

Entre salir de Collores y salir de Llorens: de
la idealización rural de Luis Llorens Torres a la
distopía urbana de Urayoán Noel (consagración,
intertextualidad y parodia)

Federico Irizarry Natal

Universidad de Puerto Rico en Ponce

RESUMEN: Este trabajo aborda el diálogo que se genera entre los poemas *Valle de Collores* de Luis Llorens Torres y *Cuando salí de Llorens* de Urayoán Noel. Analiza el “homenaje irónico” que implica la actualización del texto clásico de Llorens a la luz del proceder antipoético y deconstructivo del de Noel. En ese contexto se toman en cuenta las transformaciones literarias y sociales que quedan subyacentes en la dinámica intertextual de ambos poemas. Palabras clave: poesía puertorriqueña, Luis Llorens Torres, Urayoán Noel, campo, ciudad, reescritura.

ABSTRACT: This work deals with the dialogue taking place between the “Valle de Collores,” by Luis Llorens Torres, and the poem “When I left Llorens,” by Urayoán Noel. It analyzes the “ironic homage” involving the updating of Llorens’ classic text, in the light of the antipoetic and deconstructive procedure of Noel’s poem. It takes into account literary and social transformation underlying the intertextual dynamic of the poems. Key words: Puerto Rican poetry, Luis Llorens Torres, Urayoán Noel, countryside, city, rewrite.

Entre los poemas *Valle de Collores* de Luis Llorens Torres y *Cuando salí de Llorens* de Urayoán Noel media una distancia cronológica de sesenta a noventa años.¹ Puestos a dialogar, sin perder de perspectiva el tiempo que los separa, la interacción de ambos revela un marco de intensas transformaciones históricas y literarias. Si bien

¹ El poema *Valle de Collores*, de Luis Llorens Torres, se incluye en su poemario *Alturas de América*, publicado en el 1940. En las palabras preliminares el autor indica que los textos del mismo fueron escritos entre 1913 y 1940. (29) El poemario *Las flores del mall* de Urayoán Noel, donde aparece el poema *Cuando salí de Llorens*, se publicó en el año 2000.

muestran un grado de continuidad a raíz de las relaciones intertextuales que se producen entre los dos, lo cierto es que también divergen poderosamente en instancias que les son comunes. En ese sentido, el poema de Noel reescribe el de Llorens y lo somete a un proceso de deconstrucción mediante una intertextualidad paródica. El resultado es una suerte de homenaje irónico (Bravo 117) por el cual se actualiza –desde la transgresión– el discurso y la estética de un texto consagrado por la tradición literaria puertorriqueña, a la vez que se le cuestiona, se le desarticula y se le degrada a la luz de una óptica desmitificadora relativa a la posmodernidad, entendida como dominante cultural. (Jameson 64)

¿Qué dice el poema de Llorens? ¿Cómo queda deconstruido bajo la impronta paródica y el saqueo intertextual del de Noel? ¿Qué nuevos sentidos produce tal proceder? Estas son algunas de las preguntas que servirán de fuerza directriz en esta investigación. Para ello se abordarán algunos motivos en torno de los cuales se han organizado ambos textos: el recurso del viaje; el sentido del campo y de la ciudad, y la proyección del sujeto en el espesor de las circunstancias de su época.

I. “VALLE DE COLLORES”: LA NOSTALGIA ENTRE LO MÍTICO Y LO SINIESTRO

A. COLLORES: EL LUGAR DEL DESEO

El poema *Valle de Collores* de Luis Llorens Torres es un texto clásico en la literatura puertorriqueña. Ha trascendido los ámbitos literarios y académicos para arraigarse en la memoria cultural de la Isla. Esto se constata a través de su constante presencia en antologías, de su frecuente enseñanza y memorización en las escuelas desde grados elementales y de la musicalización exitosa que del mismo se ha hecho. Entre otras razones, su consagración se debe, muy especialmente, al valor que se le ha otorgado a su sentido reflexivo ante la evocación nostálgica de un pasado idealizado e irrecuperable. (Acevedo 36)

En seis décimas, el poema constituye el relato estremecido de una pérdida. Es la historia del sujeto campesino que, motivado por el

sueño de superación, se desplaza a la ciudad. Allí se desengaña y comprende que, a pesar de sus triunfos, la plenitud anhelada solo se halla en el entorno irrecuperable que dejó atrás. Dicha pérdida genera en el poema un sentimiento de nostalgia en torno a la dialéctica campo/ciudad. De ahí que, en la dinámica producida entre ambos términos, el campo se pueda leer en este texto como el lugar del deseo.²

En conformidad con el tópico clásico del “locus amoenus,”³ el campo de *Valle de Collores* cifra el ámbito de una morada ideal. Es el lugar de la convivencia armónica. La Arcadia en que queda inscrita la marca utópica de la sincronía entre hombre y naturaleza. Es el espacio de la absoluta fraternidad. Por ello la importancia no sólo del paisaje, sino también, y de forma cardinal, del hogar familiar. Al igual que la naturaleza, que implica arraigo y autenticidad, la casa, en su acepción simbólica, ha sido tradicionalmente entendida, tal y como lo señala Amor López Jimeno, como referencia vital y emocional de primera magnitud; pues para el ser humano tiene resonancias que evocan seguridad, calor, protección; todas ellas características asociadas al espacio del origen o del refugio inamovible al cual se puede retornar no sin un dejo meridianamente edénico. (317) En concordancia con lo antedicho, Gastón Bachelard ha afirmado, a su vez, que “la casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad,” pues “suplanta contingencias (y) multiplica sus consejos de continuidad” (37). A esto añade que “sin ella el hombre sería un ser disperso” (30).

Visto críticamente a la luz de lo antes expuesto, el campo en este texto cobra una coloración paradisíaca. Constituye un estadio de

² Al respecto, Gonzalo Hernández Sanjorge afirma que el deseo “nos coloca en la situación de búsqueda” y que es, en ese sentido, “el reconocimiento de la incompletud humana, de la falta, de la ausencia, de que carecemos de algo que nos resulta importante por algún motivo” (2). Por ello habla del deseo también “como el lugar, como la fuerza que nos incita a ser, a desplegar nuestro ser, a realizar ese “nosotros mismos”, es decir, el deseo como el lugar de la libertad en la autoconstrucción como sujetos” (6).

³ Uno de los rasgos fundamentales de este tópico es la oposición entre campo y ciudad. (Oñoro, en Candía 62)

religación; el punto preciso en que se imagina la concreción de la unidad y de la estabilidad restituidas. Una suerte de Edén simbólico que implica una trascendencia en la cual se recobraría el fundamento extraviado. No en vano el poema comienza y finaliza refiriendo al ámbito rural: el sitio en que acontece un doloroso desprendimiento y en que se deposita la aspiración del regreso. Esta proyección cíclica del poema es doblemente reveladora: por un lado, reproduce la misma estructura del deseo (retornar implicaría una reiteración del lugar abandonado) y, por otro, manifiesta la condición mítica del lugar deseado. Bajo la impronta de Mircea Eliade, puede decirse que el campo de *Valle de Collores* está configurado a la manera de un recinto investido de un cierto grado de sacralidad en que se repite el tiempo primordial de los comienzos; es decir, el tiempo fundacional del origen. (7) Tal temporalidad corresponde al *Illud Tempus*, el cual posibilita no sólo la manifestación prototípica del inicio fundamental, sino también –y de manera relevante– la rehabilitación del tiempo histórico, que, en contraste con aquel, fluye sobre la base del deterioro y la imperfección. Mitificado, el campo de este poema se revela, entonces, como fuente de una regeneración (esa a la que el sujeto del texto aspira) enmarcada en el contexto modélico del origen paradigmático y fundacional. ¿Por qué tal regeneración? Esa es la pregunta que surge, en consecuencia, en la mente del lector. La respuesta radica en la significación que cobra la ciudad en el poema.

B. LA CIUDAD: EL LUGAR DEL DECESO

“La ciudad concierne siempre directamente al ser del hombre” (7), afirma Giuseppe Zarone. El autor italiano indica que esta

se impone a la atención de todos como una catástrofe: el darse inesperado e imprevisto de una rápida y arrolladora mutación de la existencia humana, capaz de influir sobre los horizontes de la vida de los hombres según el modo, conocido y vivido, de un general desarraigo; según aquella desplazante situación de la ciudad “inhabitable,” “inhóspita,” “instigadora de discordia” y “agresividad,” como dice Alexander Mitscherlich. (7)

La ciudad, al dejar atrás el entorno cerrado de lo conocido (el del campo, en el caso preciso del poema que nos incumbe), produce en el sujeto una transformación desestabilizadora. Perturbado, el hombre de la ciudad obra bajo el peso de una desfamiliarización profunda. No en vano Zarone concibe la ciudad como “herencia de Caín.” Basándose en Génesis 4: 16-17, afirma que a esta la caracterizan la fuga, el exilio, el vacío y el nomadismo. (11) De ahí el fondo inhóspito de la ciudad; su aura negativa de discordia y agresividad.

Valle de Collores ratifica lo antedicho. El poema asocia el ámbito citadino con la envidia, la insidia, la calumnia y el odio. No importa si el sujeto enunciador revela que ha logrado riqueza, placer y poder, en su triunfo subyace la dispersión que en él genera la experiencia de lo urbano, lo cual, en el fondo, es también la experiencia de lo moderno. Marshall Berman –apoyado en el modelo fáustico de Goethe– define la modernidad como un conjunto de paradójicas experiencias relativas al tiempo, al espacio, a la subjetividad, a las relaciones interpersonales y a los peligros de la vida misma que, al prometer desarrollo, amenaza simultáneamente con destrucción. (1) A la luz de esta definición, el vértigo en que deviene tal experiencia encuentra, precisamente, su núcleo arquetípico en el ámbito de la ciudad, lugar por excelencia de la modernidad, que, al producir una ruptura entre el pasado y el presente desestabiliza al hombre a través de una decadencia que lo corrompe. (Zarone 12)

Sin embargo, dicho espacio –aquí la importancia de la paradoja aludida por Berman– es capaz de generar también instancias positivas mediante el potencial reconstructivo de la memoria. Federico Schopf, al estudiar la antipoesía de Nicanor Parra, así lo indica: “es en la dura e inesperada experiencia de la ciudad que surge la necesidad compensatoria de idealizar el espacio de origen” (148). Zarone, por su parte, lo reafirma al vincular lo urbano con la “recuperación posible y aun necesaria a través del necesario culto de la memoria” (12).

Vista desde tal perspectiva, la ciudad puede concebirse, entonces, como el lugar del deceso; pues, como en el mito bíblico, en el hombre muere la plenitud y la inocencia dada en el Paraíso. No obstante, dicha caída, producida por la experiencia citadina en la modernidad, no es definitiva. La misma queda cruzada y resistida por la memoria,

la cual cumple con la función religadora que el hombre, extrañado y anhelante del origen, asume en la urbe.

Ante dicho panorama, en *Valle de Collores* requiere atención especial, la falta de memoria que suscita en el sujeto llorensiano su errancia en la urbe, tal y como se expresa en el mismo centro del texto, específicamente en los dos primeros versos de la cuarta décima: “no recuerdo como fue / (aquí la memoria pierdo).” ¿Qué dice tal olvido; esta enigmática ausencia en medio de lo que él llama su “oro de recuerdos”?

Seguramente dice más de lo que calla; pues su amnesia, además de entenderse lógicamente como la huella de un trauma (el de la perturbación que le ha producido la ciudad), podría leerse como una manifestación de lo siniestro.⁴ Con esto se quiere decir que su desmemoria equivale a una omisión que tiene que ver más con el autosilenciamiento que con la capacidad de recordar. Encubrimiento, pues, de aquello que en el texto termina por revelarse a pesar de las intenciones, del sujeto, de mantenerlo reservado. Bajo tal óptica, lo siniestro quedaría expresado en el mismo núcleo del trauma que padece: la de haber tomado parte activa en el mismo proceso de desnaturalización que rechaza. Esto finalmente redundaría en una situación de fuerza mayor en el poema: la culpabilidad, que constituye el pivote discursivo esencial para generar el movimiento dialéctico entre el campo y la ciudad.

En ese sentido, la nostalgia por el campo ese anhelo mítico por el origen rehabilitador, no acontece fundamentalmente por el trauma de la desfamiliarización que produce la ciudad; sino por otro más profundo y siniestro: el de la proclividad del sujeto al desarraigo y a la catástrofe con que Zarone vincula la ciudad.

⁴ El concepto *siniestro* se usa aquí en sentido freudiano. De Friedrich Schelling, Sigmund Freud rescató el siguiente planteamiento para definirlo de esta manera: “todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz;” (225) lo que redundaría en un poderoso efecto terrorífico en el sujeto que lo padece. Jesús González Requena, de manera clarificadora, lo interpreta como “una experiencia de pérdida de realidad, de descomposición del tejido que la sostiene y configura.” (6) Así, lo siniestro está constituido por una impresión: la de la desfamiliarización rotunda que acontece ante la percepción inaudita e inesperada del quiebre de la realidad.

II. “Cuando salí de Llorens”: lo siniestro parodiado o ni nostalgia ni mito

A. Llorens: el lugar del exceso

Como reescritura de *Valle de Collores*, el poema de Urayoán Noel puede ser leído en clave antipoética. Esta práctica, la de la antipoesía, procede a manera de una intertextualidad deconstructiva. Iván Carrasco ha demostrado que dicha dinámica consta de tres pasos fundamentales: 1) al principio se manifiesta a base de una homologación del texto que sirve de modelo; 2) luego se expresa como una suerte de ambigüedad por la que el aparente texto modélico comienza a ser desestabilizado hasta el desmantelamiento; y 3) finalmente deviene transgresión del mismo mediante giros paródicos y carnavalescos. (50) La antipoesía, en ese sentido, más que *negación de la poesía*, constituye una *poesía de la negatividad*; arraigada, por lo mismo, en la anulación, la tachadura o la subversión de lo considerado habitualmente poético. El efecto final de la intertextualidad antipoética radica, entonces, en una praxis crítica de desmitificación en la cual intervienen recursos humorísticos.

De acuerdo con el esquema de Carrasco, puede afirmarse que, como ejercicio antipoético, el poema de Noel homologa textualmente al de Llorens de varias maneras: a través del título, que es una copia casi literal del primer verso del texto del juanadino; a través de la similitud de algunos de sus versos, que tienen claras resonancias a nivel de fraseo y de rima con otros de *Valle de Collores*; y través del empleo de la décima. La homologación también se percibe en dos instancias discursivas: el tema del desplazamiento, que resuelve la problemática relación campo/ciudad; y, de forma muy importante, la presencia también de un olvido o un silencio, lo cual, como en el de Llorens, jugará un papel esencial en la configuración de la subjetividad y de la cronotopía concernientes al sujeto del poema. Todas estas instancias, si bien implican homologación, lo cierto es que, por la manera en que quedan expuestas, suponen simultáneamente desestabilización. El resultado será una parodia corrosivamente carnavalesca por la que se desmitifica irreverentemente uno de los poemas más emblemáticos del canon lírico puertorriqueño.

Al igual que en *Valle de Collores*, *Cuando salí de Llorens* constituye, en seis décimas, el relato de una pérdida. Pero, en contraste, lo perdido no resulta aquí motivo de nostalgia mitificadora, sino entusiasmo cínico en el contexto de un conformismo oportunista y perturbador. El poema es la historia de un sujeto plenamente urbano cuyo periplo acontece de un lado a otro dentro de la misma ciudad. Busca, como lo sugiere también el de Llorens, un grado de progreso. En su caso, ello implica un despliegue físico por la zona metropolitana de Puerto Rico, por el cual intenta superar el problema social relacionada con el mundo de la violencia y las drogas, tan característica de los últimos tiempos en la Isla. Ante tal situación el sujeto del poema manifiesta hastío, tal y como queda expresado en la primera décima. En las próximas tres décimas esa actitud se torna en decepción. Al salir entusiasmado del Residencial Luis Llorens Torres hacia la comunidad La Perla, se halla de momento traumáticamente identificado con la típica figura del deambulante que pide dinero en las calles. “El nuestro es brindis de pus” enuncia con amargura a manera de conclusión para dar a entender que el espacio urbano en que se encuentra no es más que trampa. Tras un sarcástico cavilar matizado de humor en torno a su patética situación, este sujeto considera en vano la posibilidad de un regreso al campo. La ciudad, como encerrona asfixiante, se ha extendido, sin embargo, lo suficiente hasta arraigar en el espacio rural. Cualquier posibilidad de salida queda, por tanto, cancelada.

En el marco de lo antedicho, lo inquietante en este relato es que el sujeto del poema, en las dos últimas décimas, se halla súbitamente instalado en una de las urbanizaciones de clase alta de mayor prestigio y seguridad en la Isla: Montehiedra. Cómo ha llegado a tal lugar es algo que veremos luego. Por el momento interesa indagar en el significado y en la función de este inesperado sitio que ha emergido de repente al final del poema.

Tal urbanización, que cuenta con su propio centro comercial, está ubicada en la periferia rural de San Juan; lo que implica que la repulsa al campo, enunciada en la quinta décima, no corresponde tan fácilmente a cualquier espacio campestre. Atañe más bien sólo al campo tradicional, aquel que encuentra en *Valle de Collores* su glorificación sublime. Este es uno de los puntos de mayor tensión en

la reescritura antipoética del poema de Llorens; pues, carnavalizada, la idílica “campestre floración” de *Valle de Collores* reaparece en el texto de Noel, pero perturbada por la intervención de elementos urbanos antes repelidos. A partir de esto puede afirmarse que el sujeto de este poema resuelve la dialéctica campo/ciudad sobre la base del *campo urbanizado*. Tal parece ser la resolución sintética del problema: la dimensión paradisíaca a la que el sujeto llorensiano aspiraba en su anhelo memorioso y mitificador queda irónicamente reducida al espectro del campo mediado por la urbe. Esto puede leerse, en el texto de Noel, no sólo como la imposibilidad del regreso a los orígenes, sino como su carnavalización posmoderna: la nueva Arcadia es la urbanización elitista, con control de acceso, en el contexto del consumismo capitalista. Tal idealización redundante, por tanto, no en la integración del ser a la que aspiraba el sujeto disperso de *Valle Collores* para purgar sus culpas; sino en la celebración corrosiva de la fragmentación irreductible del sujeto urbano que se complace en la inmediatez y en la enajenación. Si en el poema de Llorens asistimos a la desfamiliarización terrorífica que experimenta el sujeto como habitante de la urbe, en el de Noel aquella no es más que un mero trámite parodiado por el cinismo. La desfamiliarización se familiariza; lo siniestro se torna habitual; la desnaturalización se naturaliza; la errancia se estabiliza cínicamente. En ese sentido, en *Cuando salté de Llorens* la ciudad es el lugar de un exceso, de un desbordamiento.

¿Cuál es ese exceso? ¿Qué es lo que se desborda? La respuesta a ello se podría rastrear a partir de la mudez que asume el sujeto enunciador al olvidar (o al no decir directamente) cómo ha logrado escalar la pirámide social a pesar del malestar y la precariedad absoluta con que él se describe en un principio. Como en el texto de Llorens, este silencio dice más de lo que calla; y la clave para hacerlo inteligible parece estar en el primer verso de la tercera décima: “Yo amo la terra nostra.” Una lectura superficial insinuaría que el latín del verso citado corresponde a *tierra nuestra*, en una clara connotación elogiosa del terruño propio. No obstante, eso resulta totalmente incompatible ante las continuas frases de desprecio enunciadas en contra de lo patrio. Abordada sin ingenuidad, y teniendo en cuenta el contexto de deterioro social del comienzo del texto, las palabras

“terra nostra” pueden ser entendidas como una reescritura irónica –y hasta caricaturesca– de la *Cosa Nostra*, en alusión a la notoria mafia siciliana que logró tanta fama durante el siglo XX en Estados Unidos al estructurar la delincuencia dentro de los esquemas familiares tradicionales. En el poema, la vinculación entre la criminalidad y lo vernáculo deviene una ironía fuertemente ácida que explica, en su ambigüedad, cuanto en el poema se intenta silenciar.

A raíz de lo antedicho, podemos entender el campo urbanizado de Noel como síntesis cronotópica del problema campo/ciudad. Esta se erige sobre la pérdida de la inocencia total o, lo que es lo mismo, sobre el triunfo del estrago imperante, ya aceptado como posibilidad de medro en el medio puertorriqueño actual. El texto, así, sugiere que el sujeto, al buscar una superación al problema de la violencia y el narcotráfico, termina entregándose a ello y sacándole provecho. Anulada la culpa del sujeto llorensiano, la trascendencia del sujeto de Noel no radica, entonces, en la vuelta al campo idealizado por la memoria, sino en la permanencia provechosa en el desconcierto urbano real. Constituye, así, una trascendencia vacua;⁵ y la parodia, en ese sentido, no puede ser más mordaz ni contundente: la ciudad, en sus excesos, constituye paradójicamente una suerte de infierno paradisiáco, una distopía.

La deconstrucción que el poema de Noel ejerce sobre el de Llorens lleva a reflexionar, por último, en torno de la configuración de la subjetividad en cada texto. El de Llorens podría entenderse a la luz del sujeto moderno; ese al que Fredric Jameson ha caracterizado por el ego burgués, la anomia, los afectos concernientes a la angustia y la alienación, las grandes temáticas de la memoria y la búsqueda de una expresión marcada por el deseo de la unicidad distintiva. El de Noel, por su parte, puede ser leído como sujeto posmoderno, el cual, según Jameson, concreta el fin de la subjetividad antes descrita al acabar con las psicopatologías de la modernidad. Allí donde había afectos ahora hay intensidades, entendidas estas como sentimientos

⁵ Para Hugo Friedrich la trascendencia vacua es la noción opuesta a la de la trascendencia mística, por lo que constituye “una fuerza de atracción, que al mismo tiempo que despierta una tensión desmesurada hacia arriba empuja hacia abajo;” lo que lleva, por tanto, al reconocimiento de “la equivalencia de ideal y abismo” (65).



impersonales motivados por una fragmentación irresoluta. Estos no se expresan de forma individual, sino mediante un ejercicio intertextual cuya parodia, en caso extremo, deriva en el pastiche. (35-38)

A MANERA DE CONCLUSIÓN

La desmitificación paródica de *Valle de Collores* que produce *Cuando salí de Llorens* sugiere transformaciones radicales en términos literarios como sociales en Puerto Rico. Si bien en los dos textos subyace un quiebre de la realidad inscrito en la experiencia de lo urbano, cada uno de ellos manifiesta reacciones distintas. Podría decirse, al respecto, que en el texto de Llorens se concreta una aspiración a la identidad en todas sus dimensiones posibles a través de la idealización mítica (de lo puertorriqueño, lo metafísico y lo literario). En el de Noel, sin embargo, acontece algo muy distinto: constituye, más bien, el registro de un deterioro irreparable asumido desde el cinismo y la mala conciencia. La visión llorensiana de Puerto Rico está basada en la estabilidad; es la de un refugio restaurador ante los embates negativos de la modernidad en ciernes. La de Noel está basada en la errancia conformista: es la de una trampa en que la vida se reduce a la sobrevivencia más rudimentaria por la cual, a la manera de una cúspide invertida, el desengaño oportunista deviene prosperidad insolente tras la institucionalización de una modernidad frustrada.

De acuerdo con lo antedicho, el poema *Cuando salí de Llorens* marca la caída de uno de los metarrelatos puertorriqueños más importantes en el imaginario boricua: el del arribo a la autenticidad a través del esencialismo con que ha sido representado lo patrio en su origen jíbaro o nacional, tras el desvío de un viaje que desnaturaliza⁶.

⁶ Al respecto, véanse como ejemplos algunos de los textos de las letras puertorriqueñas en que se aborda tal metarrelato desde distintas perspectivas: “Insomnio” de Santiago Vidarte, “Ausencia” y “Regreso” de José Gautier Benítez, “Nostalgia” de Virgilio Dávila, varios de los poemas (después musicalizados por Andrés Jiménez) de *Desimos décimas* de Joserramón Melendes, “La noche que volvimos a ser gente” de José Luis González, *Spiks* de Pedro Juan Soto, *La carreta* de René Marqués y *Figuraciones en el mes de marzo* de Emilio Díaz Valcárcel, entre otros. En la música popular también hay manifestaciones de lo mismo en piezas como “En mi viejo San Juan” de Noel Estrada, “Verde Luz” de Antonio Cabán Vale y “El negrito bonito” de Roy Brown.



Obras citadas

- Acevedo, Ramón Luis. "Poesía puertorriqueña. Tradición y originalidad." *Antología general de la poesía puertorriqueña*. Ed. Laura Ríos. Santo Domingo: Punto y aparte, Editores, 1982. Impreso.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI, 1998. Impreso.
- Bravo, Víctor. *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monte Ávila, 1996. Impreso.
- Candia, Alexis. "El mito del paraíso perdido de Jorge Teillier." *Revista Chilena de Literatura* 70 (2007): 57-77. Impreso.
- Carrasco, Iván. *Nicanor Parra: La escritura antipoética*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990. Impreso.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor, 1991. Impreso.
- Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Impreso.
- Freud, Sigmund. "Lo ominoso." *Obras Completas*, Vol. XVII. Argentina: Amorrortu, 1992. Impreso.
- Hernández Sanjorge, Gonzalo. "Del deseo como lugar del sujeto." *A Parte Rei: Revista de Filosofía* 19 (2002): 1-7. En línea.
- González Requena, Jesús. "Emergencia de lo siniestro." *Trama & Fondo* 2 (1997): 2-32. Impreso.
- Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta, 1998. Impreso.
- Llorens Torres, Luis. *Alturas de América*. San Juan: Editorial Cordillera, 1973. Impreso.
- López Jimeno, Amor. "Símbolo de la casa en la poesía de Yorgos Seferis." *Minerva: Revista de Filología Clásica* 13 (1999): 311-345. Impreso.

Noel, Urayoán. *Las flores del Mall*. San Juan: Ediciones Alamala, 2000. Impreso.

Rivera de Álvarez, Josefina. *Literatura puertorriqueña. Su proceso en el tiempo*. Madrid: Editorial Partenón, 1983. Impreso.

Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía*. Santiago de Chile: LOM, 2000. Impreso.

Zarone, Giuseppe. *Metafísica de la ciudad*. España: Pre-textos, 1993. Impreso.