

LOS ESPACIOS FÚNEBRES EN LA POÉTICA DE PEZOA VÉLIZ

The burial spaces in the poetic of Carlos Pezoa Véliz

JOSÉ FERNANDO DIAMANTINO VALDÉS
UNIVERSIDAD ADOLFO IBÁÑEZ
jesus.diamantino@uai.cl

Resumen: en el presente artículo se analiza el espacio fúnebre, entendido como *cronotopo*, en una selección de poemas de Carlos Pezoa Véliz. Esto en dos periodos específicos del autor. El primero es el de las odas (1899-1902), en donde se advierte un tono reflexivo y filosófico ante la muerte. Aquí, se pretende establecer nexos intertextuales con autores como Poe y Baudelaire, tomando elementos de la tradición fantástica decimonónica: fantasmagorías y vampirismo. Luego, se analiza la segunda y última etapa de producción del poeta (1904-1908), centrándonos en el cronotopo fúnebre y sus connotaciones sociales. En esta parte del estudio, la muerte es entendida como la representación de la marginalidad del sujeto dentro de un contexto social hostil, destacándose temáticas como el abandono y la agonía.

Palabras clave: cronotopo, espacio fúnebre, literatura fantástica, muerte, marginalidad del sujeto

Abstract: The current paper presents an analysis of the burial space –as a chronotope– in a selection of poems of Carlos Pezoa Véliz. This comprehends two specific periods: the Odes (1899-1902) where the prevalent tone is the reflection and philosophic towards death. Here we explore the intertextuality between this period and Poe and Baudelaire, through the use elements and themes of the fantastic tradition of nineteenth century: phantasmagoric and vampirism. In the second and final stage of production of the author (1904-1908), we focus in the burial chronotope and it's social connotations. Death is understood as the representation of marginality of the subject, inside a hostile social context, focusing in the themes of agony and abandonment.

Key words: Chronotope, Burial Space, Fantastic Literature, Death, Marginality of the Subject



Carlos Pezoa Véliz, considerado el fundador de la poesía chilena contemporánea, nace en Valparaíso en 1879 y muere en la misma ciudad en 1908. Muchos de sus estudiosos coinciden en señalar que en su obra coexisten tópicos del progreso moderno, y al mismo tiempo una fusión entre lo popular y lo rural. Desde este punto de vista, su poesía es capaz de acoger tipos humanos marginales insertos en un contexto social hostil. Al respecto, Le Corre señala que en sus versos “aparecen figuras –inmigrantes, campesinos pobres, o simplemente el ‘populacho’, que acaso proceden del naturalismo, pero que, hasta él, no habían encontrado en el discurso lírico una cabida tan empática” (Le Corré, 2001: 133).

Muchos de sus poemas están impregnados de reminiscencias románticas y símbolos nostálgicos, a través de temas y motivos que aluden a una naturaleza misteriosa e instintiva. Su exigua obra manifiesta una profunda comprensión del sentir cotidiano, no solo a través del realismo lírico que lo caracteriza, sino también por su lenguaje evocativo. Sin embargo, la reflexión crítica se ha centrado mayoritariamente en el trasfondo social y en la impronta popular de sus versos, sin prestar mayor interés a la apropiación que el poeta hace de las estéticas europeas en el contexto moderno y la resemantización que le otorga a las formas populares.

En el presente artículo se estudiará el motivo de la muerte y el espacio fúnebre en cuatro poemas de Pezoa Véliz: “Nocturno, En este día...., Entierro de campo y Nada”. La importancia de este estudio radica en el hecho de que la muerte, como matriz de sentido, permite advertir códigos simbólicos que persisten a la largo de su obra desde diversos niveles textuales y que implican un diálogo contante con la tradición; una constante que hasta ahora la crítica a desestimado. El análisis propone un acercamiento a los límites cronotópicos de los textos y al diálogo intertextual que el poeta establece con la estética romántica. Además, se busca indagar en el tratamiento de la muerte desde una perspectiva estética popular.

En términos generales, el motivo de la muerte ha sido una constante en la historia literatura, pero será en el romanticismo donde esta temática se expresará con un gran vigor. La exaltación de la subjetividad y el interés desmedido por los misterios de la naturaleza darán origen a una concepción poética sustentada por la libertad creadora. Esta emancipación implicará además una búsqueda de las pasiones más recónditas del ser humano y una reflexión constante frente a la trascendencia. En resumen, surge la necesidad de una nueva escritura liberada de la tradición neoclásica y normativa, y un punto de encuentro entre la inspiración auténtica y el valor de la imaginación. El tiempo y el espacio en el romanticismo se construyen a partir de evocaciones nostálgicas. La connotación de estos espacios propicia la reflexión en torno a lo inconmensurable y a todo aquello que signifique un

cuestionamiento más allá de la existencia material. En este sentido, la muerte adquiere un valor esencial, ya que el poeta convierte este hecho en un símbolo, ya sea de liberación, ensoñación o de fatalidad humana.

Carlos Pezoa Véliz trabaja el motivo de la muerte desde una nueva perspectiva simbólica; como una resemantización de la estética romántica ligada estrechamente al modernismo hispanoamericano. Naín Nómez señala que esta relación “desembocó directamente en una producción embrionaria, pero diferente: la de poetas aún románticos, que habían incorporado lo esencial del modernismo” (Nómez, 2000: 43) para elaborar un lenguaje auténtico desde lo popular. Es indudable que Pezoa Véliz se suscribe en esta tendencia, ya que su poesía constituye una visión de mundo más cercana a las dinámicas cotidianas que a las ensoñaciones subjetivas. Esto se debe a que su lírica representa, al mismo tiempo, una actitud social reflexiva y una belleza fatal y decadente, en definitiva, un lenguaje de delimitaciones borrosas.

Las odas de la muerte

Como señalábamos anteriormente, la muerte en Pezoa Véliz es una matriz de sentido fundamental en su obra poética. Este motivo se hace patente ya desde sus primeros escritos y publicaciones conocidas. Nos referimos al periodo de producción que comprende desde 1899 a 1902 –según la clasificación que hace Raúl Silva Castro–, periodo que se divide en dos momentos más o menos reconocibles: el primero de ellos lo comprenden los llamados poemas “vulgares”, composiciones escritas en décimas y firmadas todas bajo el seudónimo de Juan Mauro Bío Bío. En estos textos se hace referencia a la contingencia política, anécdotas amorosas y a hechos criminales, que en su momento buscaban llamar la atención de receptores populares. Dos poemas representativos de este periodo son “Lamentos del cacique Huilá en la muerte de su esposa Cissella” y “Luctuoso suicidio en Victoria” (ambos fechados en 1899). El primero nos acerca al imaginario indígena desde una perspectiva romántica; presentándose un hablante que sufre por la pérdida de su amada: “y en la noche de la muerte / te sumió la negra suerte / que al fin a todos condena. / ¡Ya no endulzarás mi pena / ni cantos podré ofrecerte!” (Pezoa, 1964: 152). El segundo texto nos relata el suicidio de una menor de edad. La actitud enunciativa del hablante busca emular la labor periodística, trascendiendo el impacto que suscita la muerte del personaje a causa de un desamor: “Cerca del pueblo Victoria / Del Maipo en la confluencia, / Una niña, su existencia / Se quitó por una historia” (Pezoa, 2001: 116). En ambos textos el tema de la muerte aparece como articulador de sentido, pero desde un punto de vista menos reflexivo y cercano a la anécdota popular y a la protesta social.

No obstante, el segundo momento de este primer periodo, constituido por las odas (composiciones firmadas con el nombre de Carlos Pezoa Véliz), la

muerte es llevada hacia la reflexión filosófica en torno a la trascendencia, utilizando ahora el poeta un tono mucho más enaltecido. Creemos que en estos poemas puede observarse una reapropiación de temáticas lóbregas que articulan una mirada nostálgica de la existencia. La configuración del tiempo y el espacio en sus poemas *mortuorios* (suscritos a esta línea) recrean escenarios desesperanzadores, repletos de imágenes macabras en estrecha relación con el imaginario fantástico de la escuela romántica. Se manifiesta entonces un espacio simbólico que connota lo sobrenatural y el misterio. Mijaíl Bajtín señala que “[e]n el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico” (Bajtín, 1989: 74). Es decir, que el cronotopo da lugar a una construcción simbólica más allá de lo topográfico y lo cronológico. En este sentido, los poemas *Nocturno*¹ y *En este día*² se fundamentan en un *locus fúnebre*, en donde el sepulcro (tumba, féretro, mausoleo, y una red de relaciones que representan el lugar o nicho de muerte) unifica el tiempo y el espacio en un todo indisoluble. Es así como este *topos* permite la existencia de seres fantasmales y vampíricos que determinan la matriz de sentido. Lo anterior resulta plausible en el poema *Nocturno*:

“Ana, la triste amante del poeta, tenía
los grandes ojos negros, llenos de poesía,
ojos en cuyas cuencas ahuecadas y oscuras
había muchas penas y monstruosas ternuras [...]
Ana, la triste amante del poeta, era pálida
como eran su tristeza y su alegría escuálida...
Nunca lloraba, nunca sus ojos entreabiertos
lloraron: eran tristes como los de los muertos;
sus párpados bajaban en fúnebre caída,
cual si tuviera de miedo de mirar a la vida” (Pezoa, 1912: 23)

En los versos anteriores emerge la figura del espectro como oblicuidad semántica; personaje que toma distancia del mundo de los vivos. La fantasmagoría en la literatura se presenta como la sugestión de un miedo indecible; aprensión que se origina en la inconciencia. En este sentido, podríamos referirnos a aquel sentimiento denominado por Sigmund Freud como lo ominoso (*Unheimlich*): concepto vinculado, en uno de sus tantos sentidos, a la presencia pavorosa de algo extraño y al mismo tiempo conocido desde siempre, “que, sin embargo, durante mucho tiempo se ha mantenido oculto, a la sombra, pero que finalmente ha salido a la luz” (Bornhauser, 2005:

¹ Publicado en “Pluma y lápiz”, número 87, el 22 de junio de 1902.

² Publicado en “Instantáneos de Luz y Sombra”, número 85, el 3 de noviembre de 1901.

91). Por lo tanto, esta exteriorización sería la imagen fantasmal, es decir, la muerte.

Además, en los versos citados, el hablante lírico, a través de una actitud enunciativa, describe el rostro cadavérico de la amada, estableciendo una doble caracterización: por un lado, los ojos representan la inspiración artística del poeta; ojos negros que dan cuenta de un misterio supraterráneo; por otro lado, las cuencas expresan los rasgos cadavéricos de la mujer y la disolución o la idea de fragmentación como principio de lo demoníaco, ya que niega la voluntad mística de la unidad (según la simbología tradicional).

Se puede observar una relación intertextual con el poema *Lenore* y el cuento *Berenice* de Edgar Allan Poe, textos que tienen como personajes principales también amantes muertas y espectrales. Desde este punto, resulta interesante la imagen grotesca que supone el cadáver: un objeto que implica una constante negación. Rafael Llopis, refiriéndose a este símbolo, señala que: “Lo primero que el hombre conoció de la muerte, o, mejor dicho, de los muertos, fue el terror” (Llopis, 1985: 94). Es decir, que la figura del muerto implica una negación cultural, ya que pertenece al ámbito de la otredad.

Llama la atención, además, la manera en que el poeta hace referencia al vampiro y a la atracción necrofílica: “yo sé que se apartaron tu pena y la agria risa /yo sé que en el sepulcro sobre la noche larga, / aún ríe tu cadáver con esa risa amarga (...)” (Pezoa, 1912: 25). El vampiro, en la tradición romántica, es un ser que transita entre los vivos como un cadáver eterno; un ser que porta la horrible alegoría de la muerte personificada. Pero su connotación maligna guarda relación también con el sufrimiento y la condena que supone su propia naturaleza. En los versos anteriores, el no-muerto se sitúa en un tiempo y un espacio concreto: el sepulcro nocturno, lugar que acentúa su constante permanencia de forma burlesca. La tumba, en el texto, puede interpretarse como un espacio carcelario o de aprisionamiento femenino; una expresión metafórica de las pulsiones sexuales y los deseos reprimidos.

El cronotopo fúnebre se presenta también en el poema *En este día*. En el texto observamos un espacio que se superpone a la caracterización de los personajes, permitiendo articular una matriz de sentido fundada en elementos mortuorios y ritualistas. El poema se desarrolla a partir de una visita al cementerio y el recuerdo nostálgico de una anciana muerta. Según Finol y Fernández: “el lenguaje espacial propio del cementerio y de las tumbas hace que éstas no solo sean lugar sino también espacio, es decir, una coordenada física llena del sentido humano [...]” (Finol y Fernández, 1996). El día al que se hace alusión en el poema es *el día de los difuntos*, ocasión en que los deudos rezan por el alma de sus seres queridos, para que éstos encuentren el sendero de la luz: “Amada... Hoy es el día de difuntos. / Tiernas caricias secarán tu llanto... / Como aquel tiempo rezaremos juntos por esa anciana que nos quiso tanto”. (Pezoa, 1912: 36) De esta manera, la visita al cementerio adquiere un

carácter dialógico; una homologación con el *locus* familiar, por una parte, y, por otra, el umbral entre la vida y la muerte. Finol y Fernández afirman además que “es lógico así homologar la tumba a la casa: ambos son escenarios de comunicación y diálogo [...]” (Finol y Fernández, 1996).

Esta relación se advierte con la presencia del silencio y la sublimación de lo sagrado: “Donde entre el mármol que el dolor invoca, / vimos cuando su muerte, tristemente, / a un ángel con el índice en la boca / que imponía silencio gravemente” (Pezoa, 1912: 37). El nicho donde descansa el cadáver remite a escenarios fantásticos donde se presagian los miedos nocturnos: catacumbas, cementerios, subterráneos y criptas. Esta imagen posee también una carga simbólica particular: el ángel como una representación cristiana, exhorta al silencio con gravedad desde su eterna quietud. Asimismo, esta figura nos invita a adentrarnos en un mundo de soledad infinita que acoge a aquellos que se han librado de los embates del mundo terrenal. Esta asociación es interesante si la observamos desde la óptica romántica, ya que tanto el amor como la muerte proyectan una liberación trascendente.

El carácter purificador del “ángel de la muerte” aparece también en las *Fleurs du mal* de Baudelaire, específicamente en el poema “La mort des pauvres” como guardián y padrino para los moribundos: “C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques / Le sommeil et le don des rêves extatiques, / Et qui refait le lit des gens pauvres et nus”.³ (Baudelaire, 2003: 286) Siguiendo con el poema de Pezoa Véliz, la voz poética representa, además, un consuelo para la amada. Sus palabras de confort manifiestan una “misteriosa poesía”, es decir, que detrás de este aplacamiento existe un misterio, un secreto que llega hasta el alma de la mujer. El enigma que suscita el lenguaje poético evoca intertextualmente la concepción artística de los simbolistas, quienes buscaban acceder a verdades metafísicas lejos del mundo sensible; un ideal supremo que en este caso puede advertirse con la presencia de la muerte. Es así como, según Marcel Raymond, en estos espacios líricos “[...] Se borran las fronteras entre el sentimiento de lo subjetivo y el de lo objetivo; el universo es desenvuelto al dominio del espíritu” (Raymond, 2002: 11), predominando el instante trascendente. Actitud que adopta también el hablante de la siguiente forma: “En este día: “Amada mía, ¡tu amargura calma! / Te besaré la frente en este día / y mis palabras llegarán a tu alma / llenas de misteriosa poesía” (Pezoa, 1912: 37).

El poema también se destaca por la configuración del ritual como necesidad humana: “Iremos a su tumba con las flores /que ella misma ponía en tu ventana, /para que recordando tus amores / te adornaras el pelo en la mañana” (Pezoa, 1912: 37) El hablante, asumiendo una actitud enunciativa, se refiere a las flores como un vínculo simbólico entre el recuerdo y la trascendencia. En la semiótica del rito fúnebre, las flores, según Finol y

³ Es un ángel que tiene en sus dedos magnéticos / el secreto del éxtasis, de los sueños proféticos; /es quien hace la cama de los pobres y afligidos.

Fernández, “tienen como objetivo embellecer lo que de otro modo sería visto como feo e irrecuperable, y a través de sus colores vivos buscarían contrarrestar el tradicional color negro asociado con la muerte” (Finol y Fernández, 1996). Este acto, más allá de ser una práctica ritual, en el poema determina el temple de ánimo del hablante, enfatizando el dolor y la nostalgia de un tiempo ausente.

Luego, el hablante abandona el tono sufriente y expone imágenes macabras: “Dónde una estampa atada a una cornisa, / a sañuda muerte representa / y hay una calavera amarillenta / presa de eterna y espantosa risa” (Pezoa, 1912: 36) La calavera se burla de fragilidad humana y del tránsito efímero por el mundo, y advierte con risa irónica sobre el destino ineludible (imagen satírica que nos remite a la *Danza de la muerte* medieval).

La muerte popular y fatalista

El segundo periodo que se advierte en la obra de Pezoa Véliz está comprendido entre 1904 y 1908 (año de su muerte). En esta etapa el poeta se ha retirado de Valparaíso y Viña del Mar, y asume una actitud creadora definitiva. Su interés se centra en la fatalidad y la miseria humana, y asume un compromiso irrevocable con el sentir del pueblo. Es en este periodo cuando el poeta busca adentrarse en la profundidad trágica y en la angustia del sujeto inmerso en los márgenes de la sociedad. La madurez alcanzada por Pezoa Véliz en este punto se debe en gran medida a sentirse parte de este grupo desvalido, desposeído y rebajado en la marginalidad y la pobreza. Raúl Silva Castro, refiriéndose a la vida trágica que el poeta hacía también suya en aquel entonces, señala:

Vio que en esa naturaleza de vegetación pobre se animaba a largos trechos por pequeños conjuntos de chozas y escudriñando los espíritus de los seres que le salían al paso, creyó adivinar en ellos la pesadumbre del fatalismo. Creyó que [...] podía ser misión de poeta moderno, hijo legítimo del siglo XX, cantar aquella vida sórdida, derruida, estrecha, y exhibir siquiera a fragmentos, los contrastes sociales. (Silva Castro 1964: 141)

El motivo de la muerte en esta última etapa se aleja de las reflexiones filosóficas y se adentra en el mundo popular, manifestando una visión de mundo que emerge desde la soledad, la desaparición del sujeto en el anonimato y el desamparo social.

Con base a lo anterior, un tópico frecuente en la lírica de Pezoa Véliz es el *sujeto socialmente olvidado*, es decir, la mirada reflexiva hacia los individuos que habitan en un espacio socialmente excluyente. *Entierro de campo*,⁴

⁴ Publicado en “Zig-zag”, número 163, el 5 de abril de 1908.

romance que se construye a partir de la anécdota de un sepelio campesino, es quizás uno de los más representativos de esta sensibilidad.⁵

En el poema se observa la comunión entre el imaginario romántico heredado del modernismo y el realismo que busca destacar la miseria de los hombres del campo. El tono sufriente y melancólico del hablante nos remite a las evocaciones bequerianas al exaltar la naturaleza como cómplice del dolor que lo embarga, y al mismo tiempo, este dolor se hace representativo de un grupo, que metonímicamente hace evidente su anonimato, transfigurándose la imagen del cadáver a la del hablante: “ruidos errantes, siluetas / de árboles foscas, siniestros / Allá lejos, en la sombra, / el aullar de los perros / y el efímero rezongo / de los nostálgicos ecos” (Pezoa, 1912: 65). El hablante, por medio de una actitud enunciativa, hace referencia a la procedencia indeterminada del muerto; el sujeto, que ha amado toda su vida el campo, ahora carece de identidad. Se observa la imagen del hombre rural que está lejos del centro, es decir, una oposición con configuración del mundo urbano: “Y allá en la montaña oscura, / ¿quién era?, llorando pienso: /-¡Algún pobre diablo anónimo / que vino un día de lejos, / alguno que amó los campos, / que amó el sol, que amó el sendero, / por donde se va a la vida, /por donde él, pobre labriego, / halló una tarde el olvido, / enfermo, cansado, viejo” (Pezoa, 1912: 66). La recreación de este espacio rural connota, al mismo tiempo, el anonimato de un grupo representativo de la idiosincrasia nacional, y también la difuminación de la trascendencia a través del motivo de la muerte, ya que solo queda el olvido.

El mismo tópico del *sujeto socialmente olvidado* se presenta en el poema *Nada*⁶ publicado en formato de lira.⁷ Según el crítico Luis Hachim, Pezoa Véliz no presenta las características que definen al cantor popular, ya que a pesar de su baja condición social, es educado desde los parámetros de la pequeña burguesía, sus composiciones se sitúan, de igual modo, en una etapa de consolidación y perfección de la lira, e introduce además, elementos del sistema ilustrado desde su rol de poeta y crítico social. De esta manera Pezoa Véliz integra el tratamiento del suceso como alternativa popular en los medios no oficializados. El título del poema (*Nada*) connota la ausencia y el vacío en el contexto moderno, dando cuenta de una problemática social importante: la ciudadanía y su indiferencia ante un hecho criminal: “Era un pobre diablo que siempre venía / cerca de un gran pueblo donde yo vivía; /joven rubio y flaco,

⁵ Este poema tiene una versión primitiva titulada “Con un cadáver a cuestas”, poema encontrado por Antonio de Undurraga en un diario íntimo del autor, fechado el 18 de octubre de 1899.

⁶ Publicado en la “*Lira Chilena*”, número 11, el 12 de marzo de 1904.

⁷ La “lira popular” responde a una forma literaria que retrata los imaginarios populares provenientes del campo chileno durante la primera mitad del siglo XIX. Luego, este imaginario se traslada al espacio de la urbe en concomitancia con los movimientos obreros y la “conformación del público de masas”.

sucio y mal vestido / siempre cabizbajo... ¡Tal vez un perdido!” (Pezoa, 1912: 79). Podemos observar la descripción de un individuo marginal. El hablante nos presenta la imagen de su sujeto melancólico y miserable que es “tal vez un perdido”, esta última frase entraña también el carácter de calavera, un vividor. Por otro lado, la carga narrativa del poema responde a una perspectiva mediática que sienta sus bases en el periodismo:

Un día de invierno lo encontramos muerto
dentro de un arroyo próximo a mi huerto,
varios cazadores que con sus lebreles
cantando marchaban... Entre sus papeles
no encontraron nada... Los jueces de turno
hicieron preguntas al guardián nocturno:
éste no sabía nada del extinto;
ni el vecino Pérez, ni el vecino Pinto. (Pezoa, 1912: 79)

El hablante nos señala el fatídico final del personaje, asumiendo un tono informativo para dar cuenta el asunto criminal. Lo particular de este episodio es que el sujeto no posee identidad. Y además, nadie parece conocer al difunto, de esta forma se acentúa aún más el carácter anecdótico del poema y la indolencia colectiva. En definitiva, *Nada* representa la preocupación exacerbada del poeta por la dignidad humana.

Podemos concluir que el motivo de la muerte es significativo en la obra poética de Pezoa Véliz, ya que nos remite intertextualmente al sentir romántico en torno a la trascendencia. Lo fúnebre da lugar a un tiempo y un espacio de carácter simbólico que se funda en el cuestionamiento existencial del poeta frente al más allá, sentimiento que se complementa además, con su sentir trágico ante la miseria humana.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, Charles (2003), *Obra poética completa*. Madrid, Ediciones Akal.
- BAJTÍN, Mijaíl (1938), *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela en Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- BORNHAUSER, Niklas (2005), «*Das Unheimliche*», en *Revista de Humanidades Universidad Andrés Bello*, n.º 12. pp.92-117.
- FINOL, Enrique y FERNÁNDEZ, Karelys (1997), «*Etnosemiótica del rito: discurso funerario y prácticas funerarias en cementerios urbanos*», en *Signa*, revista de la asociación española de semiótica, n.º 06. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--4/html/dcd92e0c-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_33.html [consultada el 24 de enero de 2014]

- HACHIM, Luis (2005), *Carlos Pezoa Véliz: Alma chilena de la poesía*. Valparaíso. Ed. Ediciones universitarias de Valparaíso.
- LE CORRE, Hervé (2001), *Poesía Hispanoamericana Posmodernista*. Madrid, Editorial Gredos.
- LLOPIS, Rafael (1985) *El cuento de terror y el instinto de la muerte en Literatura Fantástica*. Madrid, Editorial Siruela.
- NÓMEZ, Naín (2000), *Antología crítica de la poesía chilena (Tomo 1)*. Santiago de Chile, Ed. LOM.
- RAYMOND, Marcel (2002), *De Baudelaire al surrealismo*. México, Ed. Fondo de cultura económica.
- PEZOA VÉLIZ, Carlos (1912), *Alma Chilena*. Valparaíso, Ed. Biblioteca Chilena Moderna.
- _____ (1998), *El pintor pereza*. Santiago de Chile. Ed. LOM.
- SILVA CASTRO, Raúl (1964), *Carlos Pezoa Veliz*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.