

formar parte de la tradición y de las interpretaciones que de ella se hacen continuamente. Así, por ejemplo, -y volviendo a la tradición judaica- en las comunidades socio-religiosas históricamente bien asentadas suelen permanecer criterios propios más que prácticas interpretativas como ejes del conocimiento. Como se comprueba en el hecho de que la religión judía y la vida social se fundan en un mismo texto: la Torá, en el estricto sentido de este término, es decir, el Pentateuco o los Cinco Libros de Moisés. Y es que, ciertamente, los monopolios del conocimiento que deriva de la autoridad de los textos y de su interpretación tienen a menudo problemas por el significado de la legitimidad y seguridad de éstos. Los textos actuales existen de una forma material, y cuando se ponen en circulación muy limitada surgen muchas complicaciones. De lo que se deduce que ninguna tradición es actualmente una forma estable. Pues su carácter dinámico y la potencialidad de la inestabilidad radical de ésta es un factor inherente de este fenómeno socio-cultural más que una especie de aberración contingente o un síntoma de ruptura.

Según lo dicho, la existencia de una obra de Shakespeare es una afrenta a la tradición, y más aún, los personajes de Shakespeare revelan con gran claridad cómo un cálculo histriónico opera en sus acciones. En nuestra propia situación culturalmente retrasada -asegura Michael D. Bristol- el diablo de Shakespeare, o lo que en un lenguaje menos inflamado viene a ser su originalidad, ha sido totalmente transformado en una especie de bondad

cultural. Esta transferencia masiva de hechos culturales es necesaria si Shakespeare debe ser apropiado por un proyecto cultural y social específicamente americano.

En cierto sentido América se podría entender como un rechazo histórico deliberado de la tradición. No es igual que lo que ocurre en las sociedades europeas, en las que la tradición es tanto cultural como social y menos problemática que la americana, que busca constantemente unos orígenes de los que carece e intenta continuamente renovar los temas de su experiencia cultural.

Llegados a este punto, nos podemos preguntar si efectivamente Bloom puede ser receptor de un trasvase de influencias, que se produce continuamente dentro de la sociedad cultural americana. Esto es, si su pensamiento teórico ha evolucionado hasta el punto de asumir que la importancia de Shakespeare se debe esencialmente a la importancia que en E.E.U.U. se le ha venido dando a la obra emersoniana y con ella, de rebote, al pensamiento shakespeareano.

En la actualidad en E.E.U.U. la corriente iniciada por Emerson como el gran precursor de la tradición romántica norteamericana está siendo extensamente estudiada por gran parte de la crítica y de la sociedad literaria norteamericana, entre otros por Folger. Y esta corriente posiblemente sea la que haya determinado la dirección académica e investigadora de Bloom. Pues

como ya se comentó más arriba, éste inició sus estudios con Emerson y terminó decantándose en su último libro por una figura primordial: Shakespeare, como centro de su canon. Por lo tanto, se podría hablar de una evolución clara en la obra de Bloom a través de toda la tradición angloamericana.

Pero volvamos a la figura de Folger. Aunque la relación de éste con Shakespeare no era académica, sin embargo se sentía motivado por algo más fuerte que la sensación estética privada. En general Folger pretendió hacer de su Biblioteca una verdad pública, un capital intelectual que ayudara a hacer de los E.E.U.U. un centro de la autoridad cultural:

la idea de que Shakespeare constituya una línea crucial o un punto de meditación con lo que ahora se concibe como una cultura anglo-americana históricamente unificada es un importante elemento de circulación con el discurso de la crítica de Shakespeare desde la Primera Guerra Mundial (Bristol, 1990: 76).

Y, como se recordará, la idea de que Shakespeare pertenece a América es sugerida por Emerson en su libro Representative Men, un texto que Folger conocía sin duda. Este último, entonces, comprendió que, para naturalizar a Shakespeare y para americanizar la situación institucional y así contribuir

a la diseminación de su obra, era necesario adquirir extensos recursos materiales y democratizar el acceso a esos recursos. De este modo, la posición de Shakespeare como un autor canónico queda perfectamente establecida.

Esta situación de Shakespeare en el panorama literario norteamericano fue el resultado de las estructuras institucionales de auto-réplica y de una deliberación estratégica de las mismas. El discurso de Shakespeare no refleja los puntos de vista políticos y administrativos que determinan su posición cultural. Y es que la posición de Shakespeare en Norteamérica es tratada como un hecho natural, y estudiarlo se convierte en una consecuencia natural de las cualidades intrínsecas de su obra que ejercen una fuerza irresistible en generaciones posteriores.

En este sentido asegura Michael D. Bristol que el histórico éxito de la textualidad y del poderoso aparato institucional que mantiene en vigencia a Shakespeare, coincide con una concepción del teatro como un centro fuerte e independiente de la autoridad cultural. En el caso de lo canónico, que es como hablar del Shakespeare deuteronomico, el poder del texto siempre ha sido usado en contra del teatro, dirigiendo su capacidad más hacia el hacer cultural y social que hacia la creación de un espacio alternativo. Y éste sería el significado real de las incesantes disputas en torno al canon. Porque la formación del canon no es nunca un proceso enteramente auto-evidente. La unidad y coherencia de la concepción del "hombre y sus obras" está por

supuesto abierta a esta cuestión.

En el caso específico de Shakespeare se añaden además una serie de dificultades filológicas. Aunque el acontecimiento social de la canonización tuvo lugar hace tiempo, algunos estudiantes del texto shakespereano pensaron que el acceso a las composiciones originales de Shakespeare en principio no podía ser posible. Gerld Bruns, por ejemplo, sugirió que la idea de un canon era una categoría política más que literaria. Lo que no era sino un estadio más en la definición de un canon entendido como la lista y la clasificación de un cuerpo de textos canónicos. Además de una batalla por el poder secular; en particular el poder para invocar la fuerza de una tradición colectiva y de especificar su contenido: "Cada texto de una obra de Shakespeare existe en relación con las escrituras que nunca tendremos, a una serie de revisiones y colaboraciones que empiezan tan pronto como hay un texto shakespereano" (Bruns, 1989: 53).

En cualquier caso, la relación entre la sociedad americana y su pasado cultural europeo nunca ha sido fácil de definir. Aunque América es una sociedad nueva, es también una cultura sucesora de la Europa occidental, y Shakespeare tiene la función importante y necesaria de proveer de otra manera la escasa profundidad de la tradición cultural o, al menos, dar algún sentido de una continuidad duradera para la cultura americana en relación con la larga duración europea. Al mismo tiempo parece que el estudio de

Shakespeare permite a la cultura americana tomarse a sí misma seriamente en virtud de su apropiación de este incuestionable tesoro cultural. "Shakespeare y América tienen afinidades electivas, unidas en un regreso a los orígenes que promete una alternativa y una compensación por los fallos de la tradición en su viciada manifestación europea" (Bristol, 1990: 123).

Pero volvamos a la idea de que el gran teórico de la originalidad de Shakespeare en América es Ralph Waldo Emerson, que considera necesario preservar el conocimiento de Shakespeare como fuente y origen creador.

Aunque Shakespeare fue el fundador de una dinastía y el horizonte más allá del cual no se ve nada más en el presente; la originalidad de Shakespeare, su posición como un hombre representativo es una especie de secreto cultural. Antes de considerar el concepto de originalidad es útil analizar la noción de emergencia y reconocimiento retrasados. En este sentido, Emerson considera que la sociedad no puede apropiarse de Shakespeare hasta que ésta haya sido apropiada por Shakespeare, es decir, se haya "Shakespearizado" (Emerson, 1968: 195).

Emerson llamó a Shakespeare el padre de la literatura alemana a través precisamente de las traducciones de Wieland y Schlegel y de las intervenciones críticas en sus trabajos por Lessing y Goethe. Probablemente el propio Emerson se considera en la misma relación mediadora de la cultura americana con el siglo XIX. Porque lo que hace es tratar a Shakespeare

dentro de una continuidad cuasi-natural en el contexto de la producción literaria. Y, precisamente, la originalidad de Shakespeare no está sólo en que ya en él se junta y se encuentra la experiencia moderna, sino que además se muestra sobre todo en su acción presente y continua en la cultura universal, porque la "sabiduría de la vida" descubierta por Shakespeare tiene una universalidad de aplicación. Al mismo tiempo que la obra de Shakespeare posee un poder anticipado, de modo que su obra se hace absolutamente convincente pero al mismo tiempo de una modernidad preconcebida. Emerson comienza su discusión sobre la grandeza y originalidad de Shakespeare negando específicamente que cada una de esas cualidades entraña algo así como una creación ex nihilo.

Los grandes hombres no serían originales, ni su originalidad estaría conectada con la idiosincrasia, excentricidad o libertad desde la deuda cultural. Por el contrario, la originalidad valorada se identificaría en los individuos más saturados de "influencia" y que más fuertemente se identifican con los intereses de su propio tiempo.

Resumiendo lo dicho. La originalidad no se puede identificar con la única experiencia privada de un individuo aislado, sino con un poder representativo, la habilidad de hablar a colectividades grandes o difusas: "Es fácil decir que lo que está mejor escrito o hecho por el genio en el mundo, no era el trabajo del hombre, sino que vino por una enorme labor social, cuando

miles de esfuerzos estaban compartiendo el mismo impulso" (Emerson, 1968: 199).

Emerson considera, pues, que la literatura no es un agregado antihistórico, sino una institución social en la que la comprensión colectiva y la conciencia práctica están sedimentadas. Y de esta clase es precisamente la originalidad de Shakespeare. Los trabajos caracterizados por una gran originalidad no son sólo creados en un largo período de tiempo, sino que son también trabajos que vienen a tener una larga historia:

La autoridad de Shakespeare, el asegurar que en su escritura están atentos todos los contemporáneos de Emerson, es precisamente el resultado de su habilidad para reanimar el primer significado, de reinvestir el lenguaje perdido con una vida renovada (Bristol, 1990: 127).

Comprobamos efectivamente que la figura de Shakespeare se mueve a través de la escritura de Emerson y más aún a través de sus reflexiones, a lo largo de las cuales siempre hay un comentario específico sobre alguna de sus obras. Así, Hamlet, por ejemplo, es admirado y apreciado por la cultura del siglo XIX, porque su cultura encuentra su propio genio especulativo reflejado en el personaje de Hamlet y su situación (pag. 127).

Tanto Emerson como Adams creían que Shakespeare reveló al Hombre

como un ser animado por el sentido moral o un "sentimiento moral", como el de Hamlet, un impulso natural que perseguía formas más altas de imitación o del propio interés: "Por esta razón Shakespeare y América se llevan bien el uno con el otro" (pág. 129).

Después de la Segunda Guerra Mundial, con la institución general de la Literatura, Shakespeare adopta una particular posición histórica. Así, en la primera lectura sobre la recién inaugurada Asociación Shakespereana de América, Levin habló de la "primacía de Shakespeare". Su argumentación comienza con una nota del oponente de Levin, Northrop Frye, que ya en su libro Anatomy of Criticism trataba de la aplicación de la crítica literaria de una distinción considerada básica para la ciencia social en Norteamérica. Levin ataca la lectura tan peculiar de Frye. Sin embargo, ambos se convierten en abogados defensores de la autonomía literaria como un principio metodológico, y de la existencia independiente del dominio literario como un imperativo ético. Es evidente que Levin quiere situar el hecho de la grandeza de Shakespeare con el dominio de una literatura específica, mientras que Frye interpreta a los habitantes del universo específicamente literario dentro de un espíritu más igualitario.

De este modo el argumento de Frye se podría situar en la distinción general de hechos y valores, más que en la aplicación de la distinción de la literatura en general o de Shakespeare en particular. Si la grandeza de

Shakespeare es un hecho, desde el punto de vista de Levin sólo puede tenerse en cuenta como un hecho social más que como un factor determinante del dominio del universo específicamente literario. La primacía de Shakespeare demuestra que el valor de Shakespeare ha sido un hecho duradero y situado culturalmente desde el período de la Ilustración. Pues la literatura -desde el punto de vista de Northrop Frye- es en sí una totalidad que expresa las diversas fases de un movimiento detrás del horizonte del vacío reconciliado. La literatura es "la forma auténtica de existencia", aunque comprende que la jerarquía de los textos con el canon de la literatura está enormemente afectada por la publicidad. Así la existencia específica de la literatura demanda que exista también la crítica, pues ésta, aunque no crea los medios redentores, desempeña un trabajo también crucial para la administración social y política de esos medios. La obra de Frye es, en este sentido, un esfuerzo para conseguir una valoración crítica de la totalidad de la literatura como una forma de resistencia cultural a su apropiación de clase.

Y es en este contexto precisamente en el que Frye hace que la grandeza de Shakespeare no pueda figurar nunca como un estamento válido en una crítica sistemática o científica. Porque según Frye, los juicios de los valores literarios son la expresión de los intereses sociales, de modo que los principios estéticos como la seriedad, la jerarquía de los géneros, el decoro etc., son primeramente expresiones de la estructura clasista de la sociedad.

De lo que Frye deduce que la crítica científica, es decir, una crítica que actualmente busca un conocimiento en vez de afirmar un momento dado en una sociedad clasista, debería "mirar al arte desde un punto de vista de un ideal de una sociedad sin clases" (Frye, 1965: 177). Porque la polémica que establece Frye en su libro es una protesta contra una política cultural y social enunciada a través de unos programas estéticos de una crítica literaria humanística que lo precedía. En realidad lo que Frye pretendía sobre todo era describir las coordenadas generales del dominio de un universo específicamente literario. Así, la crítica es para Frye un tipo de conocimiento genuino y como tal se supone que sirve para emancipar el sujeto de sus propios intereses. Además Frye entiende, como Bloom, que una ciencia debe ser exclusiva e intolerante al establecer el límite entre los estamentos científicos y no-científicos. Por ello, las comedias de Shakespeare, sin ir más lejos, resultarían la reserva más rica y abundante de ejemplos para la discusión de la comedia en los términos de discurso.

Con todo, el programa de Frye es en muchos aspectos una versión de la misma cultura que estaba siendo promovida activamente por críticos como Levin, Lionel Trilling o en la actualidad por el propio Harold Bloom.

La doctrina literaria de Frye siempre trabajó con la distinción entre literatura y cultura popular, al igual que hoy en día hace Bloom. De ahí que abogara por una defensa de los principales autores como centro de su

estudio, porque advertía que para un estudiante era imposible aprender todos los principios hermenéuticos en materia de días, o de horas, pues no llegaría a aprehender un sentido concreto de ellos. En este sentido, Frye estaba en posición de hacer válida su propuesta medio clasista contra el elitismo de los estudios literarios. Sin embargo, no fue capaz de exceder los horizontes políticos de una cultura afirmativa.

Existe una profunda ambigüedad en la política cultural del proyecto de Frye de una crítica sistemática literaria, porque él confunde el consenso político, en el que el interés legítimo de los grupos puede negociarse entre ellos, con la resistencia política, que busca organizar una coalición con la oposición contra la desigualdad y la explotación. Por ello, el programa de Frye nunca se desarrolló dentro de una teoría crítica social o cultural. Y aunque Frye finalmente fue encaminado hacia el conocimiento, "lo que el sistema de Frye produjo no fue ni una ciencia ni un sistema científico, sino una doxa cuasi-religiosa de una especie escasamente inocua" (Bristol, 1990: 134). En el trabajo de Frye la función ministerial es de suprema importancia. El programa de Frye es igualitario y ecuménico en espíritu, pero es también más evangélico que crítico en su orientación epistemológica y social. De modo que reconciliar la totalidad como un sueño o un deseo es finalmente incompatible con el principio de realidad o con la historia; o con un conocimiento que es necesariamente reprimido en muchas de las comedias de

Shakespeare. Esa represión se podría entender como la figura psicoanalítica freudiana de una "regresión infantil", y es precisamente el rechazo a olvidar las injurias y el sufrimiento de la historia real el que constituye el punto fundamental de partida para pensadores como Benjamin y Adorno.

Para Frye olvidar el pasado es una de las condiciones necesarias para alcanzar una totalidad reconciliada. Esto es, la razón por la cual el sistema de hermenéutica de Frye del significado transcendental de la trayectoria del deseo es "el regreso a un estado de inocencia". Por ello se puede decir que el gran Shakespeare fue redescubierto por los americanos y más en concreto por Emerson. Y este gran Shakespeare es el objeto de los estudios literarios y del discurso crítico que nos ocupa. Pero mientras Emerson fue capaz de hablar de Shakespeare en términos generales, asumiendo evidentemente que los lectores serían capaces de derivar su propia originalidad directamente desde la fuente textual; Harry Levin reconstruyó la idea de que los principios de lectura no distinguen entre nociones de interpretación como "suplementos del texto" y nociones de interpretación como "modelos semánticos" o concretización de indeterminaciones. Y Northrop Frye creó un evangelio de verdad que fue seguido entre otros por Bloom que, en cualquier caso, insiste no sólo en la absoluta supremacía del texto, sino igualmente en la transparencia de este texto contra la distorsión interpretativa o la mistificación.

Pero, con todo, el "Gran Shakespeare" de Emerson, ese Shakespeare del que se ha venido hablando a lo largo de todo este apartado pertenece, para los americanos, e indudablemente también ya para nosotros, a una verdad histórica cuyo momento no ha terminado, como lo demuestra con creces el último trabajo de Harold Bloom.

It's a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good future, must be in a want of a wife (Austen, 1972: 51).

CAPITULO SEPTIMO.

APLICACION DE LAS RATIOS DE BLOOM A UN POEMA EN LENGUA INGLESA.

El poema de Walt Whitman que vamos a tomar como ejemplo en lengua inglesa de la aplicación de las Ratios de Bloom se titula "As I Ebb'd with the Ocean of Life". Lo transcribimos en el Apéndice de este trabajo para que el lector cuente con el texto directo, y a continuación se ofrecerán unos comentarios sobre el significado de las diferentes estrofas para facilitar así su comprensión al lector que desconozca la lengua inglesa.

En opinión de Bloom, este poema de Walt Whitman es uno de los poemas con más movimiento de este poeta. A partir de él Bloom intenta justificar un modo antitético de crítica práctica. Se concentra únicamente en las imágenes, pero también va a indicar los tropos y defensas cuando éstos le parezcan elementos esenciales para su lectura.

Emerson, el precursor de Whitman, escribió en 1823 que lo más destacable de este poema es que el movimiento es mucho más largo y frecuente que en otros poemas de este autor. Además, uno de los aspectos más importantes de este poema es su transparencia. Otro es que el efebo no puede alcanzar su estancia más sublime hasta que no se haya separado de su propio yo todo lo lejos que sea capaz. Hay que comenzar a leer este poema con su compleja ironía, es decir, se dice una cosa queriendo significar otra bien distinta.

En este sentido, el poema de Whitman quedaría dividido en cuatro secciones:

1.- La primera sección agrupa las Ratios Clinamen y Tessera y se mueve entre las imágenes de la presencia y la ausencia.

El poeta habla de la fascinación que ejerce en él ese océano, su espuma, "las rocas salientes", "la marea"..., pero sobre todo "el sonido de las olas rompiendo al otro lado de él". Y desea llegar a esas riberas que él conoce y

por cuyas orillas pasea tranquilamente.

2.- La segunda es la ratio Kenosis y supone un no-hacer regresivo y radical, dominado por la imagen del vacío.

En la segunda estrofa el poeta consigue componer su endecha, y oír las voces de los hombres y las mujeres que se habían ahogado en ese océano. Lo más bello del poema se alcanza cuando el poeta canta que el océano misterioso lo "va envolviendo más y más". Pero de repente se queda "perplejo, burlado", precisamente cuando intenta abrir su boca y cantar, y, sin embargo, no puede porque descubre que nunca ha sabido realmente quien es ni qué es. Y así, dice: "percibo que realmente/ no he entendido nada, ni a un simple objeto, y ya ningún hombre podrá hacerlo nunca".

3.- La tercera sección es la Daemonization, y recoge imágenes de la caída en la más grande de las bajezas humanas. De modo que el poeta hace dominar una visión bellamente grotesca de lo sublime.

La estrofa tercera comienza con una invocación del poeta a los océanos. Los llama, los nombra, y también los increpa cuando les dice: "Vosotros, océanos, me uno a vosotros".

Y es precisamente ahora cuando el poeta llama a su padre y "se lanza sobre su pecho", "trepa por él" de modo que nunca podrá perderse ya. Le suplica que lo bese, que le eche su aliento mientras que el poeta lo envidia porque él es capaz de crear. El es grande como el océano, o mejor, su padre

es "el océano de la vida", de la suya propia.

4.- La cuarta reúne las Ratios Askesis y Apophrades, pero además yuxtapone una oposición de imágenes de la naturaleza y el yo de Whitman, como su exterior e interior, junto a las imágenes de la tardanza aceptada como tal, y con un presente firmemente negado.

En esta estrofa el poeta le pide a su madre que no ceje en su llanto, que "no deje de llorar por sus naufragos", pero sobre todo le pide que no lo niegue a él; que al menos así sepa qué es él mismo cuando se tenga que separar de ella.

A continuación se suceden en la estrofa imágenes marinas; y, así el poeta desde "la tormenta, la carne, la oscuridad, y la profundidad del mar" medita y reflexiona. Sin embargo, vuelve a ser empujado sin concierto hasta que puede pararse a pensar de nuevo que donde quiera que esté el océano, siempre caeremos todos los mortales a sus pies, convertidos en pequeños pedazos. Porque su fuerza es tan grande que nosotros somos para el océano como "una flexible flor, retorcida, flotando tanto como las olas, empujados sin concierto", al azar, a la vida -podríamos añadir nosotros.

Aunque Bloom ha dividido el poema en estas secciones, sin embargo, asegura que se puede hablar de una Kenosis general que marcaría todo el poema. Lo cual demuestra lo cercano que está Whitman del poema-crisis del

Romanticismo inglés, en especial de la Ode to the West Wind de Shelley. Y, en este sentido, en vez de la "trompeta de una profecía" de Shelley, Whitman nos hable del "estrépito de las trompetas sospechosas", que nos ayuda a mantener un sentido de gloria, como si dijeran que "nosotros también nos dejamos llevar", como ocurre al cierre del poema.

La primera estrofa del poema de Whitman es un desvío del poema Nature de Emerson (ofrecemos una traducción propia de los versos en inglés para ayudar al lector a la comprensión de los mismos):

Cuando renací con la vida del océano,
Cuando me dirigí hacia las playas que conozco,
Cuando paseaba por donde las ondas continuamente te lavan Paumanok,
Donde ellos consiguen tener una voz ronca y sibilante,
Yo reflexiono en un día de otoño tardío, mirando hacia el sur,
Sujeto por el yo eléctrico y el orgullo por el cual yo
escribo poemas,
Lo que se mide por el espíritu y que se rastrea en las
líneas de pie de página,
El borde, el sedimento que está por todo el agua y toda
la tierra del mundo.

Al igual que Shelley en el Arno, o Stevens en sus Auroras, las musas de Whitman llegan tarde en un día de otoño. Sin embargo, mientras que Shelley y Stevens toman el Norte o el Sur, respectivamente, como emblemas de su tardanza, Whitman habla de un cambio revolucionario y también de una muerte.

El se está muriendo como poeta, y se proclama como un poeta mucho más dualista, como así nos lo hace saber con su verso: " El borde, el sedimento que está por todo el agua y toda la tierra del mundo".

En cierto sentido Bloom asegura que Whitman es más un sufridor que un poeta. Y así se reconoce en toda la serie de sinécdoques, en las que la parte y el todo de la representación se restituyen directamente por la imagen de la limitación de la ausencia y la presencia.

Whitman pasea por la playa más como un hombre que como un poeta. La imagen de ese vaciarse del poeta de todo su interior, se presenta en la primera sección, pero domina totalmente la segunda, donde la defensa del no-hacer del yo poético es más directa que en ninguna otra parte del lenguaje, incluso en Shelley, cuando decía:

Yo también pero significando sobre todo un pequeño impulso limpio,
Yo entre unos pocas residuos y unas hojas muertas que reunir,
Reunir, y emerger yo mismo como parte de la arena y de las

olas.

La Daemonization de Whitman es una profunda humanización de lo sublime, una representación que refuerza su vida, que lo une más fuertemente a la tierra:

Yo me lanzo en tu pecho padre mío,
Escalo hasta tí de modo que no me puedes perder,
Te sujeto tan firme hasta que me digas algo,
bésame padre mío, tócame con tus labios igual que yo toco a
aquellos que amo,
Echame el aliento mientras mantengo tu secreto de lo murmurado,
yo te envidio

Lo que Whitman ha reprimido en estos versos, y continúa reprimiendo, más fuerte que nunca es la conveniencia de la Primera escena de la Instrucción (que es la que corresponde a un Emerson, por ejemplo). La pérdida imaginativa es transformada literalmente en una ganancia experimental, en un camino más directo que el que siguieron, por ejemplo, Coleridge o Wordsworth.

Whitman comienza con una metáfora y sus perspectivas, y luego llega

hasta un dualismo en los seis versos de la última sección. La vida del océano, o su "fuerte madre anciana" está ya fuera de él, porque él desde este momento se ha hecho uno con el padre, y se ha desviado de su madre.

La última estrofa del poema, la cuarta, es un gran esquema de transunción, tropando otros tropos que aparecieron ya en el mismo texto:

Lo profundo, la vida del océano, (el movimiento con retorno),
No cejes en tus quejas fiera madre anciana,
Llora sin parar por tus naufragos, pero no temas, no me niegues,
No busques enronquecer y enfadarte con mis pies cuando te toco
o me voy de tí.

Quiero decir con ternura por tí y por todos,
Me separo de mí mismo y de este fantasma buscando por donde ir,
y seguirme a mí mismo.

Las expresiones "tanto como eso" de los dos versos, repetidas, se deben a la metonimia que hay en el verso "yo y a mí, pierde los "windrows, pequeños cadáveres", y se hace una metalepsis "nosotros, caprichosos, lo traemos más alto, pero no sabemos hasta dónde". Como una metonimia de la metonimia, el "nosotros, caprichosos" se convierte triunfantemente en un

modelo reducido del poema, en el momento en que Whitman es alejado de su yo poético y se niega por un momento totalmente y, por tanto, ya no es un tiempo exacto. Se trata de un pasado poético en el que se exaltan las imágenes de la tardanza:

Para nosotros es tanto como sollozar con la endecha de la
Naturaleza,
De donde venimos es tan grande ese estrépito de las trompetas-
escondidas,
Nosotros, caprichosos, llegamos lejos pero no sabemos hasta donde,
alejándonos de ti,
Subido allí, paseando o estando sentado.
Quienquiera que seamos, moriremos hechos pedazos a tus pies.

Si ponemos en términos de una transformación de las defensas, podemos decir que ese no-hacer no se debe a una introspección, sino que el yo ha llegado a un resto de una identificación en una versión más temprana de lo que era antes.

Se trataría, en opinión de Bloom, de una fuerte mala lectura del poema Nature de Emerson en su conclusión apocalíptica. La última mala comprensión de Whitman al ver a su maestro es asegurar que el hombre ciego es restaurado

ante su vista por el reflujo más que por la corriente.

La noche del siete de marzo de 1914, Fernando Pessoa, poeta y fingidor, soñó que despertaba (Tabucchi, 1994: 73)

CAPITULO OCTAVO.

APLICACION DE LAS RATIOS DE BLOOM A POEMAS FUERTES EN LENGUA CASTELLANA: NUESTRO MAPA DE LA MALA LECTURA.

Aplicar las Ratios de Bloom a los poemas fuertes citados a continuación, "Alturas de Macchu Picchu" de Pablo Neruda, la "Oda a Walt Whitman" de Federico García Lorca, "La parra de Leucodia" de Antonio Carvajal, "Solo a dos voces" de Octavio Paz y la "Elegía primera (a Federico García Lorca, poeta)" de Miguel Hernández, ha sido en ocasiones una labor muy difícil. Sin

embargo, una propuesta teórica como la ofrecida en este trabajo no tendría el menor sentido, y menos en el caso del crítico que nos ocupa, si no se hace de ella una aplicación práctica.

Por ello, después de aplicar las Ratios a un poema fuerte en lengua inglesa -tal y como lo hace Bloom- queremos comprobar si es posible aplicar estas Ratios a otros poemas fuertes pero en esta ocasión en la lengua castellana. Y se comprobará que, efectivamente, la teoría poética de Bloom surge efecto y es aplicable a los poemas fuertes que él selecciona desde su punto de vista hermenéutico. Sin embargo, cuando se intenta aplicar su teoría poética a algunos poemas de poetas fuertes en lengua castellana, la tarea se hace especialmente difícil. Y así, al poner en práctica todo el esfuerzo teórico de Bloom, nos damos cuenta -como críticos de sus ideas teóricas- de lo complicado que resulta casar sus Ratios y descubrir además en cada una el tropo específico y los elementos de ésta.

Por ejemplo, en la Oda a Walt Whitman de Lorca casi desde el principio aparecen recogidos y se van extendiendo con una fuerza desbordante elementos de lo sublime, lo demoníaco, ese solipsismo propio de la Ratio Askesis, o la vuelta del precursor Whitman, elementos que corresponderían a las Ratios: Daemonization, Askesis o Apophrades, respectivamente; contemplados, por tanto, sin seguir el orden propiamente bloomeano. Además intentar que las seis Ratios casen y lo que es más complicado aunque

funcionen de dos en dos no ha sido nada fácil. Sin embargo, ofrecemos a continuación nuestra particular lectura de los poemas fuertes en lengua castellana seleccionados, con la esperanza de que sirvan de botón de muestra acerca de las posibilidades de poner en práctica el aparatoso juego bloomeano.

8.1. "ALTURAS DE MACCHU PICCHU", CANTO GENERAL DE PABLO NERUDA.

Recogemos en el Apéndice del trabajo la segunda sección del Canto general de Neruda, titulado "Alturas de Macchu Picchu" que es considerado por Bloom la parte más sublime de todo el poema.

Hay que empezar este análisis diciendo que Pablo Neruda crea en su Canto general, (1950), la primera epopeya moderna fundamentada en una concepción dialéctica de la historia de los pueblos americanos.

Después de la muerte de su padre, Neruda concibió la idea de escribir un largo poema sobre Chile, "una especie de compendio de geografía e historia que debía proyectarse desde una nítida base ideológica hacia la formulación de una vasta visión revolucionaria" (Alegría, 1976:X).

Por otra parte, las influencias que Walt Whitman con su Song of Myself y su Leaves of Grass; han ejercido en el Canto general de Neruda han sido tan

impresionantes que incluso se puede afirmar que ambos saben que sus ideas democráticas iniciales no son sino el armazón para sostener el testimonio poético de una nueva era en la emancipación del hombre. Así, mientras Whitman canta su Song of Myself, no duda de que ese yo poético, que profetiza y exalta en sí mismo en términos cósmicos, es en verdad el yo de una hermandad de camaradas que comparten la misma conciencia de su condición humana (ibid.). Neruda dirá, al respecto, y desde su experiencia personal en poemas como "Yo soy", que es en ellos donde descubre que su legado viene de un pueblo en el que se ha reconocido, al que se ha integrado, y en cuya vida solamente podrá sobrevivir. Claro está, este pueblo es Chile, al que canta en su largo y bello poema.

Es por todo esto que El canto a Chile, iniciado en 1938, se convierte al fin en Canto general que pudo llamarse también de "América". (cfr.:XI).

Los años 1940-1950 fueron muy intensos para Neruda. Después de la crisis personal sufrida a raíz de la Guerra Civil española, Neruda se siente acosado por circunstancias históricas que le demandan una decisión. Así, en 1943, al regresar a Chile, toma parte activa en las tareas políticas de las agrupaciones populares. Antes de llegar a Chile visita el Perú y sube al Macchu Picchu, cuya visión le hará escribir este poema.

El Canto general se divide en quince partes, cada una de las cuales incluye poemas en variado número y extensión. El poeta canta a lo largo de

todos los poemas a su nación, a sus habitantes, haciendo extensivo su nombramiento de las cosas, seres y todo lo que le rodea, de una forma bellísima, al resto del mundo. La obra descansa en tres pilares fundamentales, "Alturas de Macchu Picchu", "El gran océano", y "Yo soy", de los que sólo se va a analizar el primero, por ser considerado por Bloom como la sección más fuerte y más sublime de todas ellas, poéticamente hablando.

Fernando Alegría, en su prólogo sobre el Canto general de Neruda, dice que "Alturas de Macchu Picchu" es el poema que señala la conjunción de los elementos ideológicos desde los cuales se hará posible desentrañar la significación del Canto general. El personaje central está frente a las ruinas incaicas sobrecogido por el asombro, bajo el presentimiento de una revelación que habrá de llevarlo a una síntesis histórica de transcendencia épica. Como el héroe romántico del siglo XIX, ante la majestad del paisaje se detiene a repasar las dolorosas alternativas de la persecución y el exilio, la angustia, la soledad y nostalgia del proscrito. "El poema trasciende los límites del drama social americano para captar, en el instante de la revelación, la unidad del ser en el sufrimiento y en el acto de sacrificio por la libertad" (pag.XV).

Teniendo en cuenta esta pequeña introducción sobre el poema de Neruda, veamos ahora cómo pueden quedar establecidas y estructuradas las Ratios del esquema bloomeano en esta segunda sección del Canto general.

1.- La primera parte está formada por las estrofas I,II, y III y en ellas se descubre la presencia de las dos primeras Ratios de Bloom: Clinamen y Tessera.

La primera de las Ratios, Clinamen, viene determinada, en concreto, por la presencia de diversos elementos que son nombrados por el poeta desde el inicio de la misma. Así, el juego de las presencias queda establecido a partir de la primera estrofa en la que el poeta canta al aire, a ese yo que "iba entre las calles y la atmósfera, llegando y despidiendo,/ en el advenimiento del otoño la moneda extendida/ de las hojas". Pero también se refiere a los "días de fulgor", y "de las noches deshilachadas" o a ese "alguien que lo esperó entre los violines". Todo son presencias.

También en la segunda estrofa sigue el poeta nombrando y presentando más cosas, como la "flor", la "roca", la "ropa" y el "humo", objetos naturales y muy concretas. Pero de repente se detiene con un rotundo "No"; precisamente cuando comienza a hablar a partir de ahora de todo lo que el poeta quiso hacer y no pudo y quedó así convertido en la gran ausencia de sus deseos:

Cuántas veces en las calles de invierno de una ciudad o en un autobús o un barco en el crepúsculo, o en la soledad más espesa, la de la noche de fiesta, bajo el sonido

de sombras y campanas, en la misma gruta del placer
humano
me quise detener a buscar la eterna veta insondable
que antes toqué en la piedra o en el relámpago que
el beso desprendía.

Pues bien, parece ser que el juego de las presencias-ausencias está contemplado en estas primeras estrofas, y con ello, se puede afirmar la primacía de la ratio Clinamen. Recordemos que el tropo típico de esta ratio es la ironía, y ésta se plantea cuando el poeta se pregunta por su propia existencia, y dice:

Qué era el hombre? En qué parte de su conversación
abierta
entre los almacenes y los silbidos, en cuál de sus
movimientos metálicos
vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?.

La ironía para Bloom estaba basada fundamentalmente en un contraste de esperanza y realización. Así, por ejemplo, recordemos lo que le ocurría a Satán, que quería producir vida pero producía muerte. Como también hace

nuestro poeta, que además dice que produce "no una muerte, sino muchas muertes llegaba a cada uno".

También esta muerte lleva al poeta a convertirse en un ser antitético, pues hace que su "quebranto aciago de cada día", sea "como una copa negra que bebían temblando".

El hablar de una fuerza antitética en el poeta nos lleva ante la ratio Tessera, que como se recordará implicaba un completar y una antítesis por parte del poeta. Este, una vez descrito su ser en el juego de las presencias y ausencias que se descubrían en la Ratio anterior, inicia una actitud de oposición respecto a todo lo que le rodea; y, así, habla de la muerte como la fuerza antitética a la vida, que se impone de una manera obsesiva en los últimos versos de la estrofa III: "todos fallecieron esperando su muerte, su corta muerte/ diaria:/ y su quebranto aciago de cada día era/ como una copa negra que bebían temblando".

La sinécdoque es el tropo propio de esta Ratio, y la encontramos precisamente en la muerte, como parte del ser, quizá la parte menos deseada del hombre, pero a la que se llega siempre indefectiblemente. Así, el poeta dice: "cada día una muerte pequeña(...)/ entraba en cada hombre como una corta lanza".

2.- La segunda parte está formada por las Ratios: Kenosis y

Daemonization, y comprende las estrofas IV, V, VI, VII y VIII.

La tercera Ratio, Kenosis, implica un vacío del poeta que llega a humillarse de tal modo ante su precursor que se queda completamente solo ante lo más terrible: la muerte. Como se puede comprobar, la muerte y esa ansiedad que ésta provoca, son un elemento esencial para que un poeta pueda llegar a crear su poema fuerte. En esta Ratio también aparece un elemento muy representativo de ella, que es el de lo pavoroso. El poeta recupera del pasado imágenes obsesivas que precisamente por su repetición se hacen perversas, "como perversas son la repetición y compulsión de los poetas fuertes". Recordemos, al respecto, los versos que dicen:

entonces fui por calle y calle y río y río,
y ciudad y ciudad y cama y cama,
y atravesó el desierto mi máscara salobre,
y en las últimas casas humilladas, sin lámpara, sin fuego,
sin pan, sin piedra, sin silencio, solo,
rodé muriendo de mi propia muerte.

Comprobemos que aunque el poeta no se humilla, como era lo propio de esta Ratio, sin embargo sí que recorre "las últimas casas humilladas". La metonimia es el tropo que caracteriza a esta Ratio, y la descubrimos cuando

el poeta dice:

yo levanté las vendas del yodo, hundí las manos
en los pobres dolores que mataban la muerte,
y no encontré en la herida sino una racha fría
que entraba por los vagos intersticios del alma.

Y, he aquí que llegamos a la cuarta Ratio, la Daemonization, que implica que el poeta fuerte debe reconciliar dos verdades; por un lado, su daimón, que es un elemento propiamente demoníaco y del cual no se va a poder ya desligar, y por otro, el poeta fuerte debe considerar "que todas las cosas se hicieron a través de un precursor sin el que nada tendría sentido".

Y, efectivamente, cuando el poeta llega a un lugar abrumador, a la cima del Macchu Picchu, comprende que existió un precursor mayor que él, y creador de toda la grandeza que lo rodea:

Entonces en la escala de la tierra he subido
entre la atroz mañana de las selvas perdidas
hasta ti, Macchu Picchu.
Alta ciudad de piedras escalares,

por fin morada del que lo terrestre,
no escondió en las dormidas vestiduras.

A continuación el poeta habla también de una lucha de contrarios, y si recordamos que esta lucha de contrarios era propia de la Ratio Daemonization, comprobaremos también que la batalla del orgullo de un poeta contra el orgullo de otro nos podría llevar a encontrar la verdad de lo demoníaco:

En tí, como dos líneas paralelas,
la cuna del relámpago y del hombre
se mecían en un viento de espinas.

El poeta en su intento de luchar contra el Contrario-sublime que lo tiene doblegado, cae al abismo, y a partir de ahí lucha por salir aunque sea a través de un sacrificio trágico, que es el que le impone su estancia revisionista:

Muertos de un solo abismo, sombra de una
hondonada,
la profunda, es así como al tamaño
de vuestra magnitud

vino la verdadera, la más abrasadora
muerte y desde las rocas taladradas,
desde los capiteles escarlata,
desde los acueductos escalares
os desplomásteis como en un otoño
en una sola muerte.

Todo en esta estrofa es sublime, el poeta canta al origen del hombre, al origen de la naturaleza: la aurora, y por último canta a la "más alta vasija que contuvo el silencio:/ una vida de piedra después de tantas vidas", que no es otra que el Macchu Pichhu que adora. Además se suceden imágenes hiperbólicas, que como ya explicara Bloom en su cuarta Ratio, eran las propias de ésta. Así, tenemos, por ejemplo, la bellísima imagen que sigue:

La ciudad como un vaso se levantó en las manos
de todos, vivos, muertos, callados, sostenidos
de tanta muerte, un muro, de tanta vida un golpe
de pétalos de piedra: la rosa permanente, la morada:
este arrecife andino de colonias glaciales.

Para terminar el análisis de esta Ratio tenemos que tener en cuenta un elemento muy importante que, aunque Bloom cita como indispensable para reconocer esta Ratio, sin embargo son contadas las ocasiones en las que aparece y, por ello, es aún más importante de destacar en este poema, en el que sí está recogido. Nos referimos a la idea de Bloom de que toda conciencia que no se niegue no puede vivir con el principio de la realidad, de modo que el poeta fuerte debe hacer suya una ansiedad de la influencia identificable en un alto grado con el concepto de lo demoníaco, propio de esta ratio. En este sentido, la daemonization lleva al poeta fuerte "hacia arriba, hacia la compañía de los ángeles". Y así el poeta invita:

Sube conmigo, amor americano.
Besa conmigo las piedras secretas.
La plata torrencial del Urubamba
hace volar el polen a su copa amarilla.
Vuela el vacío de la enredadera,
la planta pétrea, la guirnalda dura
sobre el silencio del cajón serrano.
Ven minúscula vida, entre las alas
de la tierra, mientras -cristal y frío, aire golpeado
apartando esmeraldas combatidas,

oh, agua salvaje, bajas de la nieve.

Si el poeta descendía primero al abismo, ahora, al contrario, sube a las alturas para estar en la presencia de los ángeles, que son también los compañeros demoníacos, que se unen a la búsqueda de la totalidad.

3.- La tercera parte está formada por las estrofas IX, X, XI y XII. Las tres primeras contienen la quinta Ratio bloomeana, las Askesis, y en ellas aparecen contenidos los elementos propios de la misma.

El poeta, después de nombrar a lo largo de toda la estrofa IX todos los animales, plantas y astros que se le ocurren, crea un todo sublime entendido en el más puro sentido kantiano; es decir, para Kant lo sublime había de ser siempre algo grande, y cuando este cae en la total extravagancia se hace monstruoso y por lo tanto enormemente fantástico. Revisemos los versos que siguen:

Escala torrencial, párpado inmenso.

Túnica triangular, polen de piedra.

Lámpara de granito, pan de piedra.

Serpiente mineral, rosa de piedra.

También habla de la "cordillera esencial, techo marino./ Arquitectura de águilas perdidas". Y es que la descripción del Macchu Picchu se hace de una manera tan detallada y sistemática, recurriendo a una imágenes que rozan lo más alto, lo más sublime, que el lector, ante tanta enumeración de maravillas y alturas, se siente enormemente abrumado, casi en la presencia de una divinidad. Es entonces cuando el poeta, que ha sido capaz de llegar a este punto, puede iniciar el camino de purgación que le impuso precisamente su estancia revisionista y que lo ha hecho convertirse en uno de los seguidores más cercanos a los precursores fuertes que lo precedieron.

En este sentido, el poeta se pregunta por el hombre: "¿dónde estuvo?" -dice-, y se pregunta también por un tiempo y un espacio, contra los que el poeta fuerte tiene que luchar continuamente para imponer al final los suyos propios. En este camino, a veces, el poeta se enfrenta enormemente solo, porque será el solipsismo precisamente la situación apropiada al poeta fuerte, que, como se nos dice en algunos versos de la estrofa IX, se mueve "a través del confuso esplendor,/ a través de la noche de piedra".

De hecho, el poeta fuerte quiere olvidar todo el pasado de su sufrimiento, ese camino de purgación que ha tenido que recorrer para llegar a convertirse en un auténtico poeta fuerte, y grita con desesperación:

Déjame olvidar, ancha piedra, la proporción poderosa,

la trascendente medida, las piedras del panal,
y de la escuadra déjame hoy resbalar
la mano sobre la hipotenusa de áspera sangre y cilicio.

La metáfora, el tropo que pertenece a esta Ratio, aparece a lo largo de todos estos versos, y así, se puede hablar efectivamente de una mayor eficacia de la teoría poética de Bloom, que se está intentando poner en práctica aquí. Consideremos, por ejemplo, las metáforas que dicen:

y el huracán de plumas carniceras barre el polvo sombrío
de las escalinatas diagonales, no veo a la bestia veloz,
no veo el ciego cielo de sus garras...

Llegados a este punto, nos metemos de lleno en la sexta Ratio de Bloom, Apophrades, que consiste en traer a los precursores de la muerte. Su tropo es el de la metalepsis y se la va a intentar descubrir en los últimos versos de las estrofas XI y XII.

El poeta invoca a toda una serie de personajes importantes de la tradición indio-chilena y los nombra con un gran respeto, porque se trata, sin duda, de sus antecesores, una especie de padres creadores a los que

llama:

Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha,
Juan Comefrío, hijo de estrella verde,
Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa,
sube a nacer conmigo, hermano.

Parece como si el poeta en el último verso se invitara a reencarnarse en el precursor, y lo llama hermano, porque efectivamente ya sí que está a su altura, en su mismo nivel creador, que roza lo sublime. Y a partir de ese momento (este último verso se repite al comienzo de la estrofa XII) y a lo largo de toda la estrofa XII, el poeta pretende hacerse con todo el pasado de sus precursores y asimilarlo de tal modo que haga suya todas las vidas pasadas:

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.
Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.
Apegadme los cuerpos como imanes.
Acudid a mis venas y a mi boca.
Hablad por mis palabras y mi sangre.

Y así, el poeta se convierte en un ser inmortal, de modo que una vez que ha formado su personalidad es capaz de determinar y elegir a su precursor.

Toda la estrofa XII hasta los últimos cinco versos sería una especie de enorme metalepsis, pues parece que el poeta da un rodeo terrible para explicar todo lo que los precursores fueron y ya no serán nunca más, porque han conseguido encarnarse en el nuevo poeta fuerte. Y dice éste:

A través de la tierra juntad todos
los silenciosos labios derramados
y desde el fondo habládme toda esta larga noche,
como si yo estuviera con vosotros anclado,
contádme todo, cadena a cadena,
eslabón a eslabón, y paso a paso(...)

Hablad por mis palabras y mi sangre.

8.2. FEDERICO GARCIA LORCA Y SU ODA A WALT WHITMAN

Federico García Lorca es, sin duda, uno de los poetas fuertes que han

existido en lengua castellana. Sin embargo, Harold Bloom no lo incluye en su lista canónica de autores más relevantes de la Literatura universal, pero por ello no lo podemos dejar pasar por alto. El poema que vamos a comentar a continuación es la "Oda a Walt Whitman", forma parte integrante de ese libro tan apasionante que es Poeta en Nueva York (Aparece recogido en el Apéndice de este trabajo).

En este poema de Lorca, uno de los más fuertes en el sentido bloomeano, se advierten las imágenes de lo sublime, de lo demoníaco, juegos de presencias y ausencias, exclamaciones del poeta sobre su soledad etc. Todos ellos son los elementos que forman algunas de las Ratios de Bloom. Por ello, se ha creído posible realizar una aplicación más o menos exacta de la teoría poética de Bloom en esta Oda a Walt Whitman.

Las Ratios de Bloom trabajan por pares, como ya se sabe, y así es como se pretenden presentar aquí.

1.- La primera parte está formada por las estofas I,II,III, IV, V, VI, VII y VIII, en las cuales están contenidas las Ratios Clinamen y Tessera.

En concreto la Ratio Clinamen aparece representada por las cinco primeras estrofas. A lo largo de todas ellas se establece el juego de las presencias y ausencias, propio de la primera Ratio. Descubrimos, por tanto, que la primera estrofa y la segunda hablan de una presencia muy concreta:

la de los muchachos marginados , ya sea en el Bronx, o en el East River o Queensborough, y que luchan por causas justas de igualdad social y laboral. También habla el poeta de los mineros que "sacaban la plata de las rocas", o de los niños que "dibujaban escaleras y perspectivas", y de los judíos que por su condición de mercaderes, venden todo y a todo el mundo. Son en todos los casos seres marginados por unas partes de la sociedad o por otras, y a partir de ellos el poeta establece una serie de ausencias: la del sueño, la del río, la del amor cuando el poeta dice "ninguno amaba las hojas grandes" o "la lengua azul de la playa". Tampoco hay nubes, ni "ninguno buscaba los helechos". Parece que nada interesa, y la gran ironía (recuérdese que es el tropo de la ratio Clinamen) de esta situación es que será la luna, en su soledad, esa luna a la que siempre canta Lorca, la que hará que la muerte llegue a todos los que no luchan ni trabajan. Dice el poeta, al respecto:

Cuando la luna salga
las poleas rodarán para tumbar el cielo;
un límite de agujas cercará la memoria
y los ataúdes se llevarán a los que no trabajan.

La segunda Ratio, Tessera, agrupa las estrofas sexta, séptima y octava. Si esta Ratio hablaba de un completar y una antítesis y tiene como

tropo a la sinécdoque veamos cómo se demuestra esto a lo largo de ella.

Por primera vez, desde que empezara el poema, el poeta invoca a Walt Whitman, al que está dedicada esta Oda, y completa su figura con una bellísima descripción de su barba "llena de mariposas", de "sus hombros de pana gastados por la luna", de sus muslos y su voz. Elementos que ofrecen un visión más o menos redonda, total, casi cosmológica de su realidad, porque no sólo se refiere Lorca a Walt Whitman en concreto, sino a través de su imagen a "los maricas de todo el mundo", a los que nombra más adelante y ya de una manera casi obsesiva.

Pero no nos precipitemos. Tenemos que tener muy presente, en este análisis, que cuando Bloom habla en esta Ratio de que el poeta se completa sí mismo, quiere decir que lo que el poeta está haciendo es crearse a sí mismo, mantenerse fiel a su persona para a partir de ese momento poder oponerse a todo lo que lo rodea y actuar de elemento antitético -que, como se recordará, es uno de los rasgos de todo poeta fuerte. Así, en la estrofa séptima, lo antitético de Walt Whitman está representado en ese "enemigo del sátiro" y "enemigo de la vid". Y, también cuando en la estrofa octava el poeta habla de Whitman como un "Adán de sangre", a quien representa, sin duda, es a todos los hombres del mundo, ofreciendo una visión totalizadora y globalizadora a su vez de la persona de Walt Whitman.

En cuanto el tropo de esta Ratio, la sinécdoque, hay que recordar que

ésta se encuentra en algunos versos, por supuesto no en todos, porque una vez más es difícil conseguir que todos los elementos de esta Ratio casen perfectamente. Así, descubrimos la sinécdoque en los versos que siguen:

Nueva York de cieno,

Nueva York de alambre y de muerte.

¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?

¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?

¿Quién el sueño terrible de tus anécdotas manchadas?.

2.- La segunda parte está formada por las estrofas nueve, diez y once. Y en ellas se recogen las Ratios Kenosis y Daemonization.

En la tercera Ratio, Kenosis, como ya se ha comprobado en ejemplos anteriores, el poeta se vacía de todo su interior una vez que ha sido capaz de producir toda una serie de juegos de presencias y ausencias, pero sobre todo una vez que supo completarse a sí mismo para después convertirse en un elemento antitético de los demás.

Llegados a este punto, nos podemos preguntar cómo se vacía Lorca de su interior. Creo que está muy claro: el poeta se autocondena al condenar a los "maricas turbios de lágrimas", que son "carne para fusta" y aún peor, "bota o mordisco de los domadores".

Efectivamente, el poeta fuerte ha de recorrer un camino de purgación, que aunque fuera uno de los elementos propios de la Ratio Askesis, sin embargo ya aparece aquí, desde el momento en que el poeta ha de expiar no sólo sus culpas sino también las de sus antepasados, y sobre todo las de los que están por venir.

Además, recordemos que Bloom en esta Ratio ofrecía un caso especial de la "ansiedad de la influencia" entendida como una variedad de lo "pavoroso", que precisamente se encuentra en esta estrofa en los versos que se repiten continuamente, ansiosamente:

los maricas, Walt Whitman, te soñaban.

¡También ese! ¡También! Y se despeñan
sobre tu barba luminosa y casta,
rubios del norte, negros de la arena,
muchedumbres de gritos y ademanes,
como gatos y como las serpientes,
los maricas, Walt Whitman, los maricas
turbios de lágrimas, carne para fusta,
bota o mordisco de los domadores.

El tropo de esta Ratio es la metonimia, y se puede descubrir, por ejemplo, en estos versos:

¡También ese! ¡También! Dedos teñidos
apuntan a la orilla de tu sueño
cuando el amigo como tu manzana
con un leve sabor de gasolina
y el sol canta por los ombligos
de los muchachos que juegan bajo los puentes.

La Ratio Daemonization se descubre en la estrofa décimo segunda, y en ella se intentarán recoger los elementos propios de la misma.

Así, el primero que destaca es el de lo demoníaco, representado en todo un conjunto de imágenes como las que se recogen en las estrofas trece, catorce y quince. En concreto, recordemos esos "ojos arañados" o "el pantano oscurísimo donde sumergen a los niños", o "la saliva helada"; también esas "curvas heridas como panza de sapo/ que llevan los maricas en coches y terrazas/ mientras la luna los azota por las esquinas del terror". Como se puede observar, lo demoníaco, lo grotesco, lo pavoroso, se encuentran concentrados en cada uno de los versos señalados, y si estos son los rasgos

propios de la Daemonization estamos evidentemente en ella.

La siguiente estrofa habla de la ansiedad del poeta, esa especie de agonía que siente siempre todo poeta fuerte, sobre todo cuando se nos dice:

Tú buscabas un desnudo que fuera como un río,
toro y sueño que junte la rueda con el alga,
padre de tu agonía, camelia de tu muerte,
y gimiera en las llamas de tu ecuador oculto.

También en la estrofa décimo quinta recupera el poeta su ansiedad, y repite con desesperación:

Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.
Este es el mundo, amigo, agonía, agonía.

En cualquier caso, es mucho más impactante la imagen que revive Lorca de "los muertos que se descomponen bajo el reloj de las ciudades". Parece que esta visión demoníaca nos lleva aún más abajo, nos hace descender a los Infiernos, caer al abismo, a ese abismo del que la criatura sale triste, muda y cubierta de culpabilidad:

porque es justo que el hombre no busque su deleite
en la selva de sangre de la mañana próxima.
El cielo tiene playas donde evitar la vida
y hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora.

También el poeta recorre en solitario un camino terrible, su "camino de purgación", y así, "puede el hombre, si quiere, conducir su deseo/ por vena de coral o celeste desnudo", como nos canta el poeta en la estrofa décimo quinta.

En todas estas estrofas que conforman la cuarta Ratio aparecen elementos hiperbólicos que refuerzan en cualquier caso la esencia de la Ratio Daemonization, como es el caso de los versos que siguen:

la guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,
los ricos dan a sus queridas
pequeños moribundos iluminados,
y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada.

3.- La tercera parte la constituyen las Ratios Askesis y Apophrades, y está representada por las cinco últimas estrofas de la Oda a Walt Whitman.



1.0

4.5

5.0

5.6

6.3

7.1

8.0

9.0

10

11.2

12.5

14

16

18

20

22.4

25

28

31.5

36

40

45

50

56

63

71

80

90

100



2.8



2.5



2.2



2.0



1.8



1.25



1.4



1.6

MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

porque es justo que el hombre no busque su deleite
en la selva de sangre de la mañana próxima.
El cielo tiene playas donde evitar la vida
y hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora.

También el poeta recorre en solitario un camino terrible, su "camino de purgación", y así, "puede el hombre, si quiere, conducir su deseo/ por vena de coral o celeste desnudo", como nos canta el poeta en la estrofa décimo quinta.

En todas estas estrofas que conforman la cuarta Ratio aparecen elementos hiperbólicos que refuerzan en cualquier caso la esencia de la Ratio Daemonization, como es el caso de los versos que siguen:

la guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,
los ricos dan a sus queridas
pequeños moribundos iluminados,
y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada.

3.- La tercera parte la constituyen las Ratios Askesis y Apophrades, y está representada por las cinco últimas estrofas de la Oda a Walt Whitman.

En cuanto a la Askesis, las estrofas número dieciséis, diecisiete, dieciocho y diecinueve son las que contienen los elementos propios de esta Ratio.

El poeta, tras su humillación y vacío interior y después de su caída al abismo, como veíamos en la Ratio anterior, inicia un camino de purgación que tiene como objetivo inmediato el estado de soledad. Y así, lo podemos descubrir también en la estrofa que dice:

Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman,
contra el niño que escribe
nombre de niña en su almohada,
ni contra el muchacho que se viste de novia
en la oscuridad del ropero,
no contra los solitarios de los casinos
que beben con asco el agua de la prostitución,
ni contra los hombres de mirada verde
que aman al hombre y queman sus labios en silencio.

Todos ellos, el niño que escribe con nombre de niña, el muchacho que se viste de novia o los solitarios a los que Lorca se refiere sufren en silencio, en soledad, el fracaso de su existencia. Porque son seres que están

destinados al fracaso, se estrellan contra la realidad, y aunque su esfuerzo por luchar contra la muerte es enorme, sin embargo no pueden luchar contra el tiempo, o contra la sociedad. Recordemos que en esta Ratio ya se comentó que eran seres que asumían el riesgo, pero no todos eran lo suficientemente fuertes para superar el fracaso.

También las estrofas diecisiete, dieciocho y diecinueve son una increpación del poeta a estos "maricas de todo el mundo". A lo largo de todas ellas se suceden las metáforas siguientes: "Esclavos de la mujer, perras de sus tocadores"; "la muerte/ mana de vuestros ojos/ y agrupa flores grises en la orilla del cieno".

Y por último, llegamos a la sexta Ratio, Apophrades. En ella, el poeta comienza a ser imitado por sus precursores, los ha traído de la muerte, porque ha sido capaz de crear su poema fuerte. Y así, la última estrofa recupera a Walt Whitman, el gran creador de la religión americana. Además de ser Whitman el precursor de este poema, al que el poeta le dedica la estrofa que dice:

Y tú, bello Walt Whitman, duerme a orillas del Hudson
con la barba hacia el polo y las manos abiertas.
Arcilla blanda o nieve, tu lengua está llamando
camaradas que velen tu gacela sin cuerpo.

Duerme, no queda nada.

Una danza de muros agita las praderas
y América se anega de máquinas y llanto.

El poeta ha traído de la muerte a Whitman y a través de él ha sido capaz de crear su Oda a Walt Whitman, como fruto de la mala interpretación de este poeta y como parte de todo el proceso de la mala comprensión poética.

El tropo de esta Ratio es la metalepsis y así, se descubre en los cuatro últimos versos, esta Ratio bien podría resumirse en el deseo de que la paz y la justicia imperen en el mundo:

Quiero que el aire fuerte de la noche más honda
quite flores y letras del arco donde duermes
y un niño negro anuncie a los blancos del oro
la llegada del reino de la espiga.

8.3. ANTONIO CARVAJAL Y SU POEMA: LA PARRA DE LEUCODIA.

Desde el título con bastantes connotaciones y mucho de ironía, se deja ver este "poema fuerte" del poeta granadino Antonio Carvajal. Como en los poemas anteriores remitimos al Apéndice del trabajo donde está recogido. Es posiblemente uno de los poemas más fuertes de los que se recogen en este "mapa de la mala lectura" de poetas en lengua castellana. Pues contiene las seis Ratios de Bloom y además se advierten de una forma bastante transparente y con mayor facilidad que en otros poemas, en los que se ha tardado más en descubrirlas.

El poema, como viene siendo habitual en el análisis propuesto según la Teoría poética de Bloom, se puede dividir en tres grandes partes que contienen por pares cada una de las seis Ratios. Sin embargo, y aunque el poema responde a una estructura perfecta métrica y de composición, en ocasiones se ha comprobado que una Ratio que debería trabajar antes que otra, según la teoría bloomeana, aparece inmediatamente después y viceversa. Lo cual es sintomático de la dificultad de aplicar exactamente cada una de las Ratios bloomeanas.

1.- La primera parte del poema recoge las ratios Clinamen y Tessera, y en ella advertimos también los tropos de la ironía y la sinécdoque

respectivamente.

El poeta comienza hablando de la estrella "que deja llegar su luz", pero lo más interesante de ella es que aun estando lejana, es decir, casi ausente, sin embargo el poeta la trae a su momento poético y la hace así "presente". Se establece, por tanto, desde el principio, el juego de las presencias y ausencias, que, como se ha podido comprobar ya en ejemplos anteriores de las *Ratios*, es uno de los elementos propios de la *Clínamen*.

Más adelante comenta el poeta que esta estrella está sola, y que, a pesar del continuo ir y venir de los hombres, o mejor dicho, de ese "fragor de la vida de los hombres" del que habla el poeta, la estrella no se inmuta, sigue reinando solitaria y sin enturbiarse con el resto del mundo. Según esta explicación, se podría decir que estamos ante una gran ironía, que como se recordará es el tropo apropiado de la primera *Ratio*.

Además, es importante señalar en esta primera estrofa la influencia inmediata del que podemos considerar como uno de los precursores de nuestro "poeta fuerte". Se trataría de Góngora, que hablaba de los "pámpanos implicantes", mientras que aquí se dice que los pámpanos están implicados. Esto es, alguien los ha dejado así, se han quedado pasivos, entrelazados para que la estrella "deje llegar su luz". Como podemos comprobar, estamos ante la primera mala lectura que el nuevo poeta fuerte está realizando para ponerse al final del poema a la altura de su precursor.

En cualquier caso, el poeta completa su recorrido "vital" y de sí mismo llenándose de todo lo que encuentra en su camino, de los "lugares apartados", del "convivir pausado", de esos "hermosos versos ajenos", de los "buenos vinos" y, cómo no, de "los alimentos más preciados" porque vienen de "unas manos que los preparan con fervor". Pues bien, todos estos elementos que completan al propio poeta fuerte aparecen además entre los "mezclados idiomas y las vidas". El sentido de todos los elementos que completan al poeta y su existencia viene determinado precisamente por la segunda Ratio, Tessler, que como se recordará implicaba un completar y una antítesis.

En este sentido, la antítesis vendría planteada cuando el poeta fuerte habla de las vidas y dice que son diferentes, antitéticas, opuestas unas de otras:

mezclados los idiomas y las vidas
-ellas, diversas pero necesaria-
mente unidas por un azar buscado.

Además, la sinécdoque, que es tropo apropiado para esta Ratio, se descubre en los versos que dicen:

entre el rumor de un mundo cuyos brazos
no alcanzan a implicarnos en la hora
del convivir pausado...

Y este tropo viene , por tanto, a reforzar la esencia de la segunda Ratio, la Tessera.

2.- La segunda parte viene determinada por las Ratios Kenosis y Daemonization, y por los tropos de la metonimia y la hipérbole respectivamente.

Así, la Ratio Kenosis, que implica un vacío por parte del poeta fuerte, que se desprende de todo su interior para que, una vez limpio de toda la influencia, sea capaz de recibir, por fin, la esencia del "precursor" que lo antecede. En este sentido, la Kenosis se descubre en los versos que dicen:

desde la soledad de cada uno
que se convierte en víctima sagrada,
ella, la soledad, la flecha ardiente
que nos hace sangrar como palabras
siempre vertida y suficiente nunca
para la plenitud apetecida.

Y es que, ciertamente, la soledad, "esa flecha ardiente" que nos desangra, nos vacía de lo más esencial de nuestra persona, lo que implica casi quitarnos la propia vida, la "que nos hace sangrar como palabras". Y esta sería también la metonimia, que es el tropo de esta Ratio, y la descubrimos en los versos que dicen: "ella, la soledad, la flecha ardiente/ que nos hace sangrar como palabras".

En esta segunda parte se descubre también la Ratio Daemonization. Como se recordará, las Ratios en la teoría poética de Bloom funcionaban por pares, y por lo tanto, hemos intentado ajustarnos al esquema que ésta propone. Sin embargo, somos conscientes de que cualquier anquilosamiento en esta teoría sería algo contrario a la misma. Pues lo que Bloom pretende con ella es descubrir una discontinuidad, no sólo en las formas, sino también y sobre todo en los elementos conformadores de sus Ratios. En cualquier caso, y pese a reconocer ésto, hemos seguido aplicando las Ratios a este poema fuerte de Carvajal, que parece responder magníficamente, al menos hasta ahora, a la teoría bloomeana.

Pero sigamos con la Ratio Daemonization. Recordemos a propósito de ella que siempre implica una especie de lucha de contrarios, y ésta se puede descubrir en el verso que dice:

Nos une la amistad, digo, el respeto.

Esencialmente el que se considera amigo de otro, lo es sin más, en plenitud. Sin embargo, esa ironía que rezuma este verso, la rectificación que el poeta hace con el verbo "decir" nos hace pensar que ya no se trata de una simple amistad, sino de un "respeto", con lo cual aparece ante nuestros ojos un muro que distancia a los que parecía que eran amigos, para convertirse en simples conocidos que basan su relación en un profundo respeto.

Además de esta lucha de contrarios, en la cuarta Ratio trabajan otros elementos, como por ejemplo el de la ansiedad de la influencia, que como se sabe es un aspecto esencial para poder empezar a hablar de una correcta lectura de la teoría bloomeana. Pues bien, esta ansiedad se aprecia cuando el poeta fuerte dice:

el otro está en nosotros; no es angustia
la inquieta llama que la nutre, o vértigo
del tiempo en nuestras almas derramado.

El primero es un verso difícilísimo de crear, como el propio poeta nos ha confesado, pues el juego de palabras nos lleva a apreciar lo que se podría considerar casi un retruécano, con ese indefinido "otros" que se convierte después en el pronombre personal "nosotros". Por tanto, el poeta juega no sólo con los significados de identidad y diferencia, sino además con el de

interioridad; y es que ese "otros" también forma parte del significante "nosotros", con lo cual descubrimos que si el otro está en nosotros, entonces el otro soy yo mismo.

En cualquier caso, lo que se impone en estos versos no es una angustia, ni un vértigo por el paso del tiempo. Porque el poeta no acepta la influencia, y así, se convierte en un negador de la ansiedad de la influencia, como lo eran Nietzsche y también Schopenhauer, su padre poético, que decía aquello de que "la angustia es el vértigo en el tiempo". Descubrimos, sin embargo, que aunque el poeta fuerte niega la ansiedad, está enormemente influenciado por otros escritores a los que convierte en sus padres poéticos.

O si se quiere, mejor, en sus precursores.

Otro de los antecesores más claros de nuestro poeta fuerte es Leopardi, en concreto su poema El Infinito, cuando decía:

Siempre cara me fue esta yerma loma
y esta maleza, la que tanta parte
del último horizonte ver impide.

Sin embargo, si aquí es la mezcla la que impide ver el horizonte, en nuestro poema fuerte, el de Carvajal, el horizonte no está, es el gran ausente: "Nos recoge la ausencia de horizonte".

Otro de los elementos conformadores de esta Ratio es el de lo demoníaco, o mejor, en este poema el de lo caótico, como esa caída al abismo que en ocasiones experimenta la criatura, de la que sale "triste, muda y cubierta de polvo". Dice el poeta, al respecto: "Nos recoge la ausencia del horizonte/ y el cenit nos preside y señorea".

3.- La tercera parte vendría determinada en la teoría poética de Bloom por las Ratios Askesis y Apophrades, y por los tropos de la metáfora y la metalepsis respectivamente.

La Ratio Askesis implica ese camino de purgación por el que el poeta tiene que pasar para expiar no sólo sus culpas sino también las de sus antepasados, de modo que lo llevará a una profunda soledad, al más puro solipsismo, que se convierte además en otro elemento clave que conforma esta Ratio. Pues bien, este elemento aparece en los versos que dicen:

Nos sabemos efímeros, sabemos
que pocos lograrán estos racimos
hoy en agraz gustar en otro día.

Y es que, efectivamente, la vida pasa, y muy pocos serán los que consigan llegar a estar a la altura del precursor tras haber sido capaces de

tergiversar su obra. La metáfora: "que pocos lograrán estos racimos/ hoy en agraz gustar en otro día", nos refuerzan la existencia de esta quinta Ratio. Los racimos de la vid, de la vida, podrían entenderse como los caminos que nos conducen al final de la misma, porque siempre jugamos contra el tiempo, que es el que nos angustia y nos atenaza.

Terminamos el análisis de este poema con la sexta Ratio, la Apophrades, que implica un traer a los precursores de la muerte. Mediante la construcción de un nuevo poema fuerte, producto de una mala interpretación del poema del precursor.

Se inicia la Ratio Apophrades cuando el poeta habla de una esperanza y dice:

Pero nos une una esperanza, un verso
hermoso que es común memoria.

Esta memoria es el compendio de la tradición que pesa en cualquier hombre y se trasluce siempre, en cualquiera que sea su actividad, y sobre todo si se trata de la artística. Además, "el rumor de la sangre", que se convierte "en la oleada plena de altos mares", nos reúne en cierta forma a todo un conjunto de poetas anteriores, pero los reúne en lo más profundo de sus seres, en lo que los hace vivir y latir: la sangre.

En este trabajo de traer de la muerte a los precursores, el poeta habla de "una estrella constante/ (...) que nos protege/ como una mano densa de piedad". Este símil es fundamental para descubrir esa estrella que desde el principio del poema se encontraba entre los pámpanos, y que estaba a la vez lejana pero presente, y que ha llegado hasta el final, hasta el presente del poeta fuerte que ha sido capaz de tergiversar el poema precursor. Se trataría de un precursor del que ya se habló más arriba, de Leopardi, cuando en El infinito decía aquello de:

(...) En esta
inmensidad se anega el pensamiento,
y el naufragar en este mar me es dulce.

Que, tergiversado por el nuevo poeta fuerte, quedaría así:

y el rumor de la sangre se convierte
en la oleada plena de altos mares.

Pero, si hay un precursor que se deja ver a lo largo de todo el poema a través de las imágenes de la "vid", de "los alimentos más preciados pues vienen de unas manos que los preparan con fervor", de las vidas, de la

esperanza, de la felicidad por lo que está por venir, es, seguramente, Epicuro y toda su tradición. De modo que este poema no se convierte en un poema de la transcendencia, sino de la esperanza basada en la experiencia.

8.4. SOLO A DOS VOCES DE OCTAVIO PAZ.

Este poema de Octavio Paz, que aparece recogido en el Apéndice del trabajo, se puede dividir en tres partes bien diferenciadas, en cada una de las cuales se descubren dos de sus Ratios.

1.- La primera parte agrupa las ratios: Clinamen y Tessera, y está formada por las estrofas I y II.

La Ratio Clinamen se aprecia en la imágenes de la presencia y la ausencia, que se suceden en la primera estrofa, con ese juego que el poeta hace cuando afirma o niega de una manera alternativa. Dice el poeta:

Si decir No
al mundo presente
hoy (solsticio de invierno)
no es decir

Sí

decir es solsticio de invierno
hoy en el mundo
no
es decir
Sí
decir mundo presente
no es decir...

Y es que efectivamente, lo que el poeta afirma se hace presente en el poema y lo que niega se convierte en una ausencia. Además, termina esta estrofa con una ironía, que es el tropo típico de esta ratio. Una ironía que se plantea después de la incertidumbre del poeta sobre si existe o no el solsticio de invierno, y se pregunta, al respecto, "¿qué es/ Mundo Solsticio Invierno?/". Y lo que es más interesante, se interroga el poeta sobre algo que puede parecer evidente a simple vista cuando se pregunta a sí mismo: "¿qué es decir?", y con esta pregunta lo que hace es plantear la cuestión del significado, que es en Octavio Paz una cuestión casi vital en toda su obra.

En la estrofa siguiente podemos descubrir la Ratio Tessera, en la que el poeta no sólo se completa a sí mismo, cuando habla de la lluvia que oye caer continuamente mientras él escribe, y dice: "Desde hace horas/ oigo caer, en el patio negro/ una gota de agua./ Ella cae y yo escribo". Para después

componer todo un juego de colores que se suceden, ordenada pero antitéticamente: "fijeza al rojo blanco./ La tierra blanca negra,/".

Como se recordará, la otra característica de la segunda ratio bloomeana era la antítesis, que queda reflejada claramente en estos versos.

El tropo de esta ratio es la sinécdoque y se podría descubrir entre los versos que dicen: "Anima en pena/ el mundo,/ peña de pena/ el alma". Un alma son todas las almas que habitan el mundo, y por tanto, en ellas estamos incluidos todos los hombres.

2.- La segunda parte estaría formada por las ratios Kenosis y Daemonization.

Con la tercera estrofa se inicia la Kenosis, que implica siempre una humildad por parte del poeta, que se vacía de su yo interior, y libre de toda influencia poder acceder así, con la mente limpia, al mundo interior de su precursor. En este sentido dice el poeta a propósito de esto:

Cae la gota invisible
sobre el cemento húmedo.
cae también en mi cuarto.
A la mitad del pensamiento
me quedo, como el sol,

Pascua de Resurrección:

Señora del Prado,

sobre tu cabeza,

como una corona cándida,

la canasta del pan.

Como podemos comprobar, el poeta recurre a un conjunto de imágenes del pasado, que hablan entre otras cosas del *mundum*, esa cesta llena de tortas y pasteles que se ofrendaban a Ceres en Abril. De esta palabra procede también el castellano "monda", que es el pan grande o manga de cera que llevan en ofrenda a Nuestra señora del Prado en la Pascua de Resurrección las parroquias vecinas a Talavera de la Reina.

Muchachas trigueñas

ofrendan a Ceres panes y ceras;

muchachas trigueñas,

entre el pecho y los ojos

alzan la monda...

En cualquier caso, todas las imágenes del pasado que se recogen en el poema son esenciales para poder hablar del peso de una tradición y, además,

de una fuerte memoria colectiva. Recordemos también que las vírgenes "móndidas" a las que se refiere el poeta no eran sino las doncellas de San Pedro Manrique en Soria, que el día de San Juan llevan a la Virgen de la Peña una ofrenda consistente en un canasto adornado y lleno de pan y arbujuelo, que es una rama de árbol cubierta de masa de pan, lo que sería probablemente una alteración de las móndigas de las que el poeta habla.

A continuación, en la misma estrofa que estamos analizando, se suceden más imágenes propias de los sacrificios sagrados en los que intervienen elementos tan importantes y redimidores como el pan, el centeno, la cebada, el altar, la tierra y el sol, para terminar, por último, hablando del hombre que es el que participa en ese sacrificio divino:

Incandescencias del candeal,
muchachas, cestas de panes,
pan de centeno y pan de cebada,
pan de abejas, pan de flor,
altar vivo los pechos,
sobre mesa de tierra vasos de sol:
como y bebo, hombre soy.

También las alusiones a Ceres son muy importantes en esta parte,

porque vienen a confirmar lo que se está comentando sobre la repetición como elemento apropiado a esta ratio, y también porque todas estas imágenes suponen una vuelta directa a la mitología clásica y, con ello, la recuperación de toda una tradición: "En el cuerpo de Ceres/ tres veces arada;/ enterrado en el patio,/ horadas el cemento/ con la gota tenaz,/ con la gota de tinta". Y en estos versos se podría descubrir también el tropo de la metonimia que es el típico de esta ratio, con esos versos sobre Ceres, que es tomada como la diosa de la tierra, y por tanto, como la madre naturaleza.

Ceres es Deméter, que fue "tres veces arada", o poseída en un campo tres veces arado por Yásón. Comenta el propio Octavio Paz, en unas notas sobre el significado de este poema, que uno de los epítetos de Deméter era Melania: la negra, y que en sus peregrinaciones en busca de Perséfone y para escapar del asiduo Poseidón, la diosa se convirtió en caballo semental y la unión se realizó en esta forma animal (véase Lo mejor de Octavio Paz, Barcelona, Seix Barral, 1989).

En Arcadia, además, había un Santuario en el que se veneraba a Deméter en la forma de una piedra negra. Mientras que en otros se le presentaba con una figura humana, como una mujer revestida de un manto negro y con cabeza de yegua. Y por ello dice el poeta:

Para la diosa negra,

piedra dormida en la nieve,
dibujar un caballo de agua,
dibujar en la página
un caballo de yerba.

La cuarta ratio, *Daemonization*, se descubre en la estrofa que dice "hoy es solsticio de invierno", pues a raíz de este verso se suceden un conjunto de imágenes epicúreas que nos hacen pensar en un mundo de placer y felicidad, de "voces y risas, baile y panderos"... Pero que de repente aparece trastocado, y se convierte en un mundo al revés, como si fuera directo hacia el abismo, y como consecuencia de ello "los cántaros de vuelven penantes", "el agua se derrama", "el vino se derrama", también "el fuego se derrama" y "penetra en las entrañas". Y al final "como el pan en el horno, / el hijo de la piedra incandescente/ es hijo de nadie".

Y ésta podría ser la gran tragedia que descubre el poeta fuerte, no ser hijo de nadie, ser la nada. Idea que viene a confirmar lo que comentaba Bloom en esta Ratio, que toda conciencia que no se niegue a sí misma no puede vivir con el principio de la realidad, que ahora se constata en la idea de lo demoníaco entendido como la negación del ser.

El tropo de la *daemonization* es la hipérbole, y con él se refuerza la esencia de esta ratio:

Cántaros penantes,
el agua se derrama,
el vino se derrama,
el fuego se derrama,
penetra las entrañas,
la piedra se despierta:
lleva un sol en el viento.

3.-La tercera parte comienza con el verso que dice "A solas con el diccionario". El poeta fuerte para hacerse con el paisaje del precursor debe hacerse solipsista y distanciarse más de él; que es lo que ocurre en la ratio Askesis. En ella se impone un proceso de purgación y expiación de culpas a lo largo de su vida, una especie de limpieza de conciencia, de abandono, de soledad, para llegar a ser un verdadero poeta fuerte:

A solas con el diccionario
agito el ramo seco,
palabras, muchachas, semillas,
sonido de guijarros
sobre la tierra negra y blanca,
inanimada.

La askesis se puede entender en este poema como ese camino que recorre el poeta desde que habla de su soledad en la estrofa que hemos visto más arriba, y continúa en los tres siguientes, en los que habla del mundo, del sol y de los muertos, que son las imágenes que imperan en estos versos. Dice el poeta:

El mundo
no es tortas y pan pintado.
El diccionario
es un mundo no dicho:
de solsticio de invierno
a pascua de resurrección,
en dirección inversa
a las agujas del cuadrante...

El propio Octavio Paz explica estos versos diciendo que el mundo ya no es la fábula de "tortas y pan pintado" de las vírgenes malditas. Y que hay que ir en dirección contraria a la del reloj, el calendario y el diccionario, siempre en busca de la piedra negra. Pero no para volver, que sería el tiempo circular del mito, sino para hallar el punto de intersección: la convergencia, el presente de la poesía.

Sin embargo, en este sentido es en el que se presenta la ratio Askesis, en el poema de Paz, porque como afirmara Bloom, la askesis, ese camino de purgación se revela a veces como una circunferencia, un volver a lo mismo. Algo así como un tiempo mediador y redimidor de los poetas.

El tropo de esta ratio es la metáfora, y ésta se presenta como un enorme ojo humano, que sería el del precursor que siempre está vigilando el camino del poeta fuerte. A veces la metáfora del ojo se puede encarnar en el sol, que es el astro que lo ilumina todo, y esto es lo que ocurre en los versos que dicen:

Como la sombra, la aguja
sigue al sol,
un sol sin cuerpo,
sombra de sol,
siempre futuro;
como un perro, la aguja
tras los pasos del sol,
sol ido,
desvanecido, sol de sombra.

Es curioso descubrir que el mundo al que se refiere por último el poeta

es un mundo en el que ahora imperan los muertos, a los que el poeta parece haber traído de lo más profundo, de la memoria, de la propia tradición.

No predecir: decir.

Mundo suspendido en la sombra,
mundo mondo, pulido como hueso,
decir es mondadura,
poda del árbol de los muertos.

Traer a los muertos a colación nos hace meternos de lleno en la sexta ratio, la Apophrades, en la que parece que la tiranía del tiempo casi ha pasado, porque el poeta ha comenzado a ser imitado por sus antepasados. Los precursores nos inundan y nuestra imaginación puede morir ahogada en ellos; pero por otro lado, la vida imaginativa no es posible si esa inundación no se hace. Porque como comenta el poeta:

La letra no reposa en la página:

memoria la levanta,
monumento de viento.

¿Y quién recuerda a la memoria,
quién la levanta, dónde se implanta?

Fuente de claridad, alumbramiento,
la memoria es raíz en la tiniebla.

En este trabajo de traer a los muertos al mundo presente, el nuevo poeta fuerte se vale de una metalepsis que viene a resumir lo que se podría considerar la idea central que ilumina a todo este poema, y es que el poeta fuerte de este poema sólo puede decir que "hoy es solsticio de invierno en el mundo", y que la escisión es nuestra condición:

Come tiniebla,

come olvido

no lo que dices, lo que olvidas,

es lo que dices:

hoy es solsticio de invierno

en el mundo

hoy está separado

en el mundo

hoy es el mundo

ánima en pena en el mundo.

8.5. ELEGIA PRIMERA (A FEDERICO GARCIA LORCA, POETA) DE MIGUEL HERNANDEZ.

De este "mapa de la mala lectura" que se está intentando componer aquí, es posiblemente, este poema fuerte de Miguel Hernández el que mayor dificultad nos ha dado a la hora de intentar aplicar las seis Ratios bloomeanas. Pues al tratarse de una elegía, de un canto, o mejor aún, de un llanto a un poeta muerto, Lorca, posiblemente uno de los precursores de Miguel Hernández, lo que el poeta está realizando es un Apophrades desde el comienzo del mismo poema hasta el final. Porque lo que hace es traer de la muerte, del pasado, a su antepasado y hacerlo así presente. De hecho, prácticamente todo el poema podría entenderse como una metalepsis, pues para condolerse de una muerte el poeta da todo un rodeo semántico, visual e imaginativo a lo largo de todo el poema. De modo que se sobrentiende en casi todas las estrofas de la elegía la presencia de un ser antes de morir: "Federico hasta ayer se llamó: polvo se llama".

Pues bien, este poema fuerte también se va a dividir en tres partes y dentro de cada una actuarán dos de las Ratios bloomeanas.

1.- En la primera parte se encuentran las Ratios Clinamen y Tessera, y agrupa las estrofas I, II, III, IV, V, VI, VII y VIII.

La Ratio Clinamen se puede descubrir en estas primeras estrofas por un elemento que hasta ahora no se había tenido en cuenta en los poemas fuertes anteriores, y es el del resentimiento. Bloom advertía que si los poemas son escritos por hombres cuanto más fuerte sea su resentimiento tanto más desahogada será su clinamen, su "desvío" revisionista.

Y es precisamente un gran resentimiento el que se trasluce en estos primeros versos, en los que además se suceden un conjunto de elementos de la presencia, que se encargan de establecer una vez más el primer paso en el juego de presencia-ausencia propio de esta ratio.

En este sentido, la primera presencia que se descubre es la de la "muerte con herrumbrosas lanzas", que marca el resto del poema con un hálito de tristeza y de profundo dolor. Y que además se refuerza con las imágenes que vienen a continuación de "las parameras donde cultiva el hombre raíces y esperanzas", pero donde además "llueve sal y esparce calaveras".

La ausencia, que servirá como segundo elemento conformador del par presencia-ausencia se advierte en el verso en el que el poeta se pregunta con desesperación : "¿qué tiempo prevalece la alegría?". También se ve reforzada la ausencia con la imagen que el poeta describe: "El sol pudre la sangre, la cubre de asechanzas", pero sobre todo "hace brotar la sombra más sombría", que es también "una sombra de acíbar revocada".

El profundo dolor del poeta se representa también como una agonía,

como una ansiedad, que como se recordará es otro de los elementos que pueden aparecer en un poema fuerte. Esta agonía se aprecia en los versos que dicen:

Siempre me veo dentro
de esta sombra de acíbar revocada,
amasada con ojos y bordones,
que un candil de agonía tiene puesto a la entrada
y un rabioso collar de corazones.

Pero la gran agonía es que a pesar de todo, el dolor y la tristeza siempre salen a nuestro encuentro, y el poeta sin a veces quererlo se ve, de repente, metido en un "callejón del llanto", donde llora desconsoladamente y ya para siempre la muerte de su precursor.

Cuando el poeta llora lo hace dentro del pozo, de una oquedad, de un vacío, lo cual no es sino el puro reflejo de su vacío interior. Nos situamos entonces en la segunda Ratio bloomeana, la Tessera, que implica que el poeta se completa a sí mismo en un primer momento para seguidamente representarse como una antítesis de sí mismo.

En primer lugar, el poeta se completa a sí mismo, cuando es capaz de ofrecer en él todo un despliegue de sentimientos sumamente dolorosos,

provocados por la muerte de un ser querido. Y en este sentido, describe cómo no se le desgarran el corazón, y su deseo de llorar sin "que nadie me viera la voz ni la mirada" se hace muy presente.

La antítesis, que es el segundo elemento, propio de la Tessler, se descubre cuando el poeta nombra por primera vez al muerto y le dice: "Federico García, hasta ayer se llamó: polvo se llama". Y, más adelante "Ayer tuvo un espacio bajo el día, / que hoy el hoyo le da bajo la grama". No puede haber un binomio más antitético que el que forman la vida y la muerte. Pero donde más fuertemente antitético es el llanto del poeta es en la estrofa siguiente que dice: "¡Tanto fue! ¡Tanto fuiste y ya no eres!"; y que aún es más evidente en los versos:

Tu agitada alegría,
que agitaba columnas y alfileres,
de tus dientes arrancas y sacudes,
y ya te pones triste y sólo quieres
ya el paraíso de los ataúdes.

2.- La segunda parte se inicia con la estrofa IX y termina con la estrofa XVI.

La Ratio Kenosis se advierte en las estrofas: IX, X, XI y XII. Y a lo

largo de todas ellas el poeta fuerte ha intentado vaciarse de todo su mundo interior y hacerse con la conciencia de su precursor. En este sentido, no hay nada más vacío que un esqueleto, como al que se refiere el poeta cuando dice aquello de:

vestido de esqueleto,
durmiéndote de plomo,
de indiferencia armado y de respeto,
te veo entre tus cejas si me asomo.

El muerto es ya un vacío total, en el que todo se trasluce y se refleja cuando alguien quiere asomarse a verlo. Pero lo que aún nos habla más del vacío del poeta fuerte es el conjunto de imágenes de lo pavoroso y lo demoníaco que se suceden en estos versos. Y así dice el poeta:

no podrá con tu muerte la lengua del gusano,
y para dar salud fiera a su poma
elegirá tus huesos el manzano.

La metonimia, que es el tropo de esta Ratio, la descubrimos en los versos que dicen:

Se ha llevado tu vida de paloma,
que ceñía de espuma
y de arrullos el cielo y las ventanas,
como un raudal de plumas
el viento que se lleva las semanas.

En cuanto a la cuarta Ratio, la Daemonization, la descubrimos en las estrofas XIII, XIV, XV y XVI. La muerte a la que grita el poeta se convierte en el núcleo temático a lo largo de toda esta ratio. Y, así viene a confirmar el carácter demoníaco y terrible que tiene la Daemonization. El poeta lucha contra un contrario sublime: la muerte, contra el que no tiene nada que hacer, pues ésta "no sabe andar despacio, y acuchilla/ cuando menos se espere su turbia cuchillada".

También se descubre la caída del poeta al abismo, pues no hay nada más profundo que la muerte que, como un alto edificio, se derrumba y se precipita al vacío:

Tú, el más firme edificio, destruido,
tú, el gavián más alto, desplomado,
tú, el más grande rugido,
callado, y más callado, y más callado.

El eco de la muerte y de la caída del poeta se extiende por toda la tierra que "se siente herida y moribunda en las entrañas". En cualquier caso, y si hay alguna duda sobre esta terrible situación, la hipérbole que aparece a continuación viene a reforzar el aspecto exagerado y pavoroso de esta elegía:

Un cósmico temblor de escalofríos
mueve temiblemente las montañas,
un resplandor de muerte la matriz de los ríos.

3.- La tercera parte está representada por las ratios Askesis y Apophrades, que vendrían a cerrar el poema.

La Ratio Askesis comprende las estrofas XVII, XVIII, XIX, el verso suelto: "Pero el silencio puede más que tanto instrumento" y la XX. Y a lo largo de ella se suceden dos elementos esenciales que dan forma a la misma. Uno de ellos es ese "camino de purgación" que tiene que recorrer todo poeta fuerte para expiar no sólo sus culpas sino también las de sus antepasados. Y así, se comprueba en los versos que hablan de un dolor mundial por la muerte del poeta:

Oigo pueblos de ayes y valles de lamentos,
veo un bosque de ojos nunca enjutos,

avenidas de lágrimas y mantos.

Todos lloran la muerte de un poeta "entretejido, dulce, amargo/ que al calor de los besos/ (sintió), entre dos largas hileras de puñales,/ largo amor, muerte larga, fuego largo". Estos bellísimos versos que hablan de la muerte o del sacrificio de su precursor, serán la única garantía del poeta fuerte para sobrevivir a las sociedades más tempranas que necesitaban de alguien para pagar su muerte.

Y algo parecido es lo que nuestro poeta fuerte pretende aquí recuperar llorando la vida de su precursor.

El otro elemento propio de esta Ratio es el solipsismo, que se impone el poeta fuerte en su largo camino de purgación. Sin embargo, el poeta decide recorrer este camino "silencioso, desierto, polvoriento/ en la muerte desierta", y descubre al final que "parece que su lengua, que (su) aliento,/ los ha cerrado el golpe de un puente". Y, entonces, ante la imposibilidad de seguir, tiene que volver al comienzo, volver a lo mismo, a una especie de muerte en vida:

Por hacer a tu muerte compañía,
vienen poblando los rincones
del cielo y de la tierra bandadas de armonía,

relámpagos de azules vibraciones.

Y es que recordemos que la Askesis, ese camino de purgación, se revela a veces como una circunferencia, un volver a lo mismo, como sucede aquí.

La metáfora es el tropo que corresponde a esta ratio. Y precisamente hay en algunos versos bellísimas metáforas que confirman en cierta medida la presencia de esta ratio. Estos versos son los siguientes:

Crótalos granizados a montones,
batallones de flautas, panderos y gitanos,
ráfagas de abejorros y violines,
tormentas de guitarras y pianos,
irrupciones de trompas y clarines.

La sexta Ratio Apophrades se recoge en las dos últimas estrofas de la Elegía que se está analizando. En ellas el poeta trae a su precursor de la muerte y lo hace presente, especialmente cuando lo nombra, casi invocándolo al decir:

Tú, sabes, Federico García Lorca,

que soy de los que gozan una muerte diaria.

El poeta fuerte hace suyos los paisajes de su precursor y camina a su lado: "como si pasease con tu sombra,/ paseo con la mía".

La metalepsis se descubre en los versos que dicen: "Rodea mi garganta tu agonía/ como un hierro de horca/ y pruebo una bebida funeraria". En estos versos el poeta vuelve a retomar el tema de la agonía, de la ansiedad ante la llegada de la muerte, la de su precursor, y con ella, la suya propia.

APENDICE

A continuación se ofrecen en el Apéndice los seis poemas analizados en el capítulo séptimo y octavo de este trabajo.

7.1. AS I EBB'D WITH THE OCEAN LIFE DE WALT WHITMAN.

AS I EBB'D WITH THE OCEAN OF LIFE

1

As I ebb'd with the ocean of life,
As I wended the shores I know,
As I walk'd where the ripples continually wash you Paumanok,
Where they rustle up hoarse and sibilant,
Where the fierce old mother endlessly cries for her castaways,
I musing late in the autumn day, gazing off southward,
Held by this electric self out of the pride of which I utter

poems,

Was seiz'd by the spirit that trails in the lines underfoot,
The rim, the sediment that stands for all the water and all the
land of the globe.

Fascinated, my eyes reverting from the south, dropt, to follow
those slender windrows,

Chaff, straw, splinters of wood, weeds, and the sea-gluten,
Scum, scales from shining rocks, leaves of salt-lettuce, left by
the tide,

Miles walking, the sound of breaking waves the other side of me,
Paumanok there and then as I thought the old thought of like-
nesses,

These you presented to me you fish-shaped island,
As I wended the shores I Know,
As I walk'd with that electric self-seeking types.

2

As I wend to the shores I Know not,
As I list to the dirge, the voices of men and women wreck'd.
As I inhale the impalpable breezes that set in upon me,

As the ocean so mysterious rolls toward me closer and closer,
I too but signify at the utmost a little wash'd-up drift,
A few sands and dead leaves to gather,
Gather, and merge myself as part of the sands and drift.

O baffled, balk'd, bent to the very earth,
Oppress'd with myself that I have dared to open my mouth,
Aware now that amid all that blab whose echoes recoil upon
me I have not once had the least idea who

or what I am,

But that before all my arrogant poems the real Me stands yet
untouch'd, untold, altogether unreach'd,
Withdrawn far, mocking me with mock-congratulatory signs

and bows,

With peals of distant ironical laughter at every word I have
written,

Pointing in silence to these songs, and then to the sand beneath.

I perceive I have not really understood any thing, not a single
object, and that no man ever can,

Nature here in sight of the sea taking advantage of me to dart
upon me and sting me,

Because I have dared to open my mouth to sing at all.

3

You oceans both, I close with you,
We murmur alike reproachfully rolling sands and drift, Know-
ing not why,
These little shreds indeed standing for you and me and all.

You friable shore with trails of debris,
You fish-shaped island, I take what is underfoot,
What is yours is mine my father.

I too Paumanok,
I too have bubbled up, floated the measureless float, and been
wash'd on your shores,
I too am but a trail of drift and debris,
I too leave little wrecks upon you, you fish-shaped island.

I throw myself upon your breast my father,
I cling to you so that you cannot unloose me,

I hold you so firm till you answer me something.

Kiss me my father,

Touch me with your lips as I touch those I love,

Breathe to me while I hold you close the secret of the mur-
muring I envy.

4

Ebb, ocean of life (the flow will return,)

Cease not your moaning you fierce old mother,

Endlessly cry for your castaways, but fear not, deny not me,

Rustle not up so hoarse and angry against my feet as I touch
you or gather from you.

I mean tenderly by you and all,

I gather for myself and for this phantom looking down where
we lead, and followin me and mine.

Me and mine, loose windrows, little corpses,
Froth, snowy white, and bubbles,
(See, from my dead lips the ooze exuding at last,
See, the prismatic colors glistening and rolling,
Tufts of straw, sands, fragments,
Buoy'd hither from many moods, one contradicting another,
From the storm, the long calm, the darkness, the swell,
Musing, pondering, a breath, a briny tar, a dab of liquid or
soil,
Up just as much out of fathomless workings fermented and
thrown,
A limp blossom or two, torn, just as much over waves floating,
drifted at random,
Just as much for us that sobbing dirge of Nature,
Just as much whence we come that blare of the cloud-trum-
pets,
We, capriciuos, brought hither we Know not whence, spread
out before you,
You up there walking or sitting,
Whoever you are, we too lie drifts at your feet.

8.1. ALTURAS DE MACCHU PICCHU DE PABLO NERUDA.

ALTURAS DE MACCHU PICCHU

I

DEL aire al aire, como una red
vacía,
iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y
despidiendo,
en el advenimiento del otoño la moneda extendida
de las hojas, y entre la primavera y las espigas,
lo que el más grande amor, como dentro de un guante
que cae, nos entrega como una larga luna.

(Días de fulgor vivo en la intemperie
de los cuerpos: aceros convertidos
al silencio del ácido:
noches deshilachadas hasta la última harina:
estambres agredidos de la patria nupcial).

Alguien que me esperó entre los violines
encontró un mundo como una torre enterrada

hundiendo su espiral más abajo de todas
las hojas de color de ronco azufre:
más abajo, en el oro de la geología,
como una espada envuelta en meteoros,
hundí la mano turbulenta y dulce
en lo más genital de lo terrestre.

Puse la frente entre las olas profundas,
descendí como gota entre la paz sulfúrica,
y, como un ciego, regresé al jazmín
de la gastada primavera humana.

II

SI LA flor a la flor entrega el alto germen
y la roca mantiene su flor diseminada
en su golpeado traje de diamante y arena,
el hombre arruga el pétalo de la luz que recoge
en los determinados manantiales marinos
y taladra el metal palpitante en sus manos.

Y pronto, entre la ropa y el humo, sobre la mesa hundida
como una barajada cantidad, queda el alma:
cuarzo y desvelo, lágrimas en el océano
como estanques de frío: pero aún
mátala y agonízala con papel y con odio,
sumérgela en la alfombra cotidiana, desgárrala
entre las vestiduras hostiles del alambre.

No: por los corredores, aire, mar o caminos,
quién guarda sin puñal (como las encarnadas
amapolas) su sangre? La cólera ha extenuado
la triste mercancía del vendedor de seres,
y, mientras en la altura del ciruelo, el rocío
desde mil años deja su carta transparente
sobre la misma rama que lo espera, oh corazón, oh
frente triturada
entre las cavidades del otoño:

Cuántas veces en las calles de invierno de una ciudad o en
un autobús o un barco en el crepúsculo, o en la soledad
más espesa, la de la noche de fiesta, bajo el sonido

de sombras y campanas, en la misma gruta del placer
humano
me quise detener a buscar la eterna veta insondable
que antes toqué en la piedra o el relámpago que
el beso desprendía.

(Lo que en el cereal como una historia amarilla
de pequeños pechos preñados va repitiendo un número
que sin cesar es ternura en las capas germinales,
y que, idéntica siempre, se desgrana en marfil
y lo que en el agua es patria transparente, campana
desde la nieve aislada hasta las olas sangrientas).

No puede ser sino un racimo de rostros o de máscaras
precipitadas, como anillos de oro vacío,
como ropas dispersas hijas de un otoño rabioso
que hiciera temblar el miserable árbol de las razas
asustadas.

No tuve sitio donde descansar la mano
y que, corriente como agua de manantial encadenado,
o firme como grumo de antracita o cristal,

hubiera devuelto el calor o el frío de mi mano
extendida.

Qué era el hombre? En qué parte de su conversación
abierta
entre almacenes y silbidos, en cuál de sus
movimientos metálicos
vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?

III

EL SER como el maíz se desgranaba en el inacabable
granero de los hechos perdidos, de los acontecimientos
miserables, del uno al siete, al ocho,
y no una muerte, sino muchas muertes llegaba a cada
uno:
cada día una muerte pequeña, polvo, gusano, lámpara
que se apaga en el lodo del suburbio, una pequeña
muerte de las alas gruesas
entraba en cada hombre como una corta lanza
y era el hombre asediado del pan o del cuchillo,
el ganadero: el hijo de los puertos, o el capitán oscuro

del arado,
o el roedor de las calles espesas:

todos fallecieron espernado su muerte, su corta muerte
diaria:
y su quebranto aciago de cada día era
como una copa negra que bebían temblando.

IV

LA PODEROSA muerte me invitó muchas veces:
era como la sal invisible en la olas,
y lo que su invisible sabor diseminaba
era como mitades de hundimientos y altura
o vastas construcciones de viento y ventisquero.
Yo al férreo filo vine, a la angostura
del aire, a la mortaja de agricultura y piedra,
al estelar vacío de los pasos finales
y a la vertiginosa carretera espiral:
pero, ancho mar, oh muerte!, de ola en ola vienes,
sino como un galope de claridad nocturna

o como los totales números de la noche.
Nunca llegaste a hurgar en el bolsillo, no era
posible tu visita sin vestimenta roja:
sin auroral alfombra de cercado silencio:
sin altos o enterrados patrimonios de lágrimas.

No pude amar en cada ser un árbol
con su pequeño otoño a cuestras (la muerte de mil hojas),
todas las falsas muertes y las resurrecciones
sin tierra, sin abismo:
quise nadar en las más anchas vidas,
en las más sueltas desembocaduras,
y cuando poco a poco el hombre fue negándose
y fue cerrando paso y puerta para que no tocaran
mis manos manantiales su inexistencia herida,
entonces fui por calle y calle y río y río,
y ciudad y ciudad y cama y cama,
y atravesó el desierto mi máscara salobre,
y en las últimas casas humilladas, sin lámpara, sin fuego,
sin pan, sin piedra, sin silencio, solo,
rodé muriendo de mi propia muerte.

V

NO ERES tú, muerte grave, ave de plumas férreas,
la que el pobre heredero de las habitaciones
llevaba entre alimentos apresurados, bajo la piel vacía:
era algo, un pobre pétalo de cuerda exterminada:
un átomo del pecho que no vino al combate
o el áspero rocío que no cayó en la frente.
Era lo que no pudo renacer, un pedazo
de la pequeña muerte sin paz ni territorio:
un hueso, una campana que morían en él.
Yo levanté las vendas del yodo, hundí las manos
en los pobres dolores que mataban la muerte,
y no encontré en la herida sino una racha fría
que entraba por los vagos intersticios del alma.

VI

ENTONCES en la escala de la tierra he subido

entre la atroz maraña de las selvas perdidas
hasta ti, Macchu Picchu.

Alta ciudad de piedras escalares,
por fin morada del que lo terrestre
no escondió en las dormidas vestiduras.
En ti, como dos líneas paralelas,
la cuna del relámpago y del hombre
se mecían en un viento de espinas.

Madre de piedra, espuma de los cóndores.

Alto arrecife de la aurora humana.

Pala perdida en la primera arena.

Esta fue la morada, éste es el sitio:
aquí los anchos granos del maíz ascendieron
y bajaron de nuevo como granizo rojo.

Aquí la hebra dorada salió de la vicuña
a vestir los amores, los túmulos, las madres,

el rey, las oraciones, los guerreros.

Aquí los pies del hombre descansaron de noche
junto a los pies del águila en las altas guaridas
carniceras, y en la aurora
pisaron con los pies del trueno la niebla enrarecida
y tocaron las tierras y las piedras
hasta reconocerlas en la noche o en la muerte.

Miro las vestiduras y las manos,
el vestigio del agua en la oquedad sonora,
la pared suavizada por el tacto de un rostro
que miró con mis ojos las lámparas terrestres,
que aceitó con mis manos las desaparecidas
maderas: porque todo, ropaje, piel, vasijas,
palabras, vino, panes,
se fue, cayó a la tierra.

Y el aire entró con dedos
de azahar sobre todos los dormidos:
mil años de aire, meses, semanas de aire,

de viento azul, de cordillera férrea,
que fueron como suaves huracanes de pasos
lustrando el solitario recinto de la piedra.

VII

MUERTOS de un solo abismo, sombras de una
hondonada,
la profunda, es así como al tamaño
de vuestra magnitud
vino la verdadera, la más abrasadora
muerte y desde las rocas taladradas,
desde los capiteles escarlata,
desde los acueductos escalares
os desplomasteis como en un otoño
en una sola muerte.
Hoy el aire vacío ya no llora,
ya no conoce vuestros pies la arcilla,
ya olvidó vuestros cántaros que filtraban el cielo
cuando lo derramaban los cuchillos del rayo,
y el árbol poderoso fue comido

por la niebla, y cortado por la racha.
El sostuvo una mano que cayó de repente
desde la altura hasta el final del tiempo.
Ya no sois, manos de araña, débiles
hebras, tela enmarañada:
cuanto fuisteis cayó: costumbres, sílabas
raídas, máscaras de luz deslumbradora.

Pero una permanencia de piedra y de palabra:
la ciudad como un vaso se levantó en las manos
de todos, vivos, muertos, callados, sostenidos
de tanta muerte, un muro, de tanta vida un golpe
de pétalos de piedra: la rosa permanente, la morada:
este arrecife andino de colonias glaciales.
Cuando la mano de color de arcilla
se convirtió en arcilla, y cuando los pequeños párpados
se cerraron
llenos de ásperos muros, poblados de castillos,
y cuando todo el hombre se enredó en su agujero,
quedó la exactitud enarbolada:
el alto sitio de la aurora humana:

la más alta vasija que contuvo el silencio:
una vida de piedra después de tantas vidas.

VIII

SUBE conmigo, amor americano.

Besa conmigo las piedras secretas.
La planta torrencial del Urubamba
hace volar el polen a su copa amarilla.
Vuela el vacío de la enredadera,
la planta pétrea, la guirnalda dura
sobre el silencio del cajón serrano.
Ven, minúscula vida, entre las alas
de la tierra, mientras -cristal y frío, aire golpeado
apartando esmeraldas combatidas,
oh, agua salvaje, bajas de la nieve.

Amor, amor, hasta la noche abrupta,
desde el sonoro pedernal andino,

hacia la aurora de rodillas rojas,
contempla el hijo ciego de la nieve.

Oh, Wilkamayu de sonoros hilos,
cuando rompes tus truenos lineales
en blanca espuma, como herida nieve,
cuando tu vendaval acantilado
canta y castiga despertando al cielo,
qué idiomas traes a la oreja apenas
desarraigada de tu espuma andina?

Quién apresó el relámpago á l frío
y lo dejó en la altura encadenado,
repartido en sus lágrimas glaciales,
sacudido en sus rápidas espadas,
golpeando sus estambres aguerridos,
conducido en su cama de guerrero,
sobresaltado en su final de roca?

Qué dicen tus destellos acosados?
Tu secreto relámpago rebelde

antes viajó poblado de palabras?
quién va rompiendo sílabas heladas,
idiomas negros, estandartes de oro,
bocas profundas, gritos sometidos,
en tus delgadas aguas arteriales?

Quién va cortando párpados florales
que vienen a mirar desde la tierra?
Quién precipita los racimos muertos
que bajan en tus manos de cascada
a desgranar su noche desgranada
en el carbón de la geología?

Quién despeña la rama de los vínculos?
Quién otra vez sepulta los adioses?

Amor, amor, no toques la frontera,
ni adores la cabeza sumergida:
deja que el tiempo cumpla su estatura
en su salón de manantiales rotos,
y, entre el agua veloz y las murallas,

recoge el aire del desfiladero,
las paralelas láminas del viento,
el canal ciego de las cordilleras,
el áspero saludo del rocío,
y sube, flor a flor, por la espesura,
pisando la serpiente despeñada.

En la escarpada zona, piedra y bosque,
polvo de estrellas verdes, selva clara,
Mantur estalla como un lago vivo
o como un nuevo piso del silencio.

Ven a mi propio ser, al alba mía,
hasta las soledades coronadas.
El reino muerto vive todavía.

Y en el Reloj la sombra sanguinaria
del cóndor cruza como una nave negra.

AGUILA sideral, viña de bruma.
Bastión perdido, cimitarra ciega.
Cinturón estrellado, pan solemne.
Escala torrencial, párpado inmenso.
Túnica triangular, polen de piedra.
Lámpara de granito, pan de piedra.
Serpiente mineral, rosa de piedra.
Escuadra equinoccial, vapor de piedra.
Geometría final, libro de piedra.
Témpano entre las ráfagas labrado.
Madrépora del tiempo sumergido.
Muralla por los dedos suavizada.
Techumbre por las plumas combatida.
Ramos de espejo, bases de tormenta.
Tronos volcados por la enredadera.
Régimen de la garra encarnizada.
Vendaval sostenido en la vertiente.
Inmóvil catarata de turquesa.
Campana patriarcal de los dormidos.

Argolla de las nieves dominadas.
Hierro acostado sobre sus estatuas.
Inaccesible temporal cerrado.
Manos de puma, roca sanguinaria.
Torre sombrera, discusión de nieve.
Noche elevada en dedos y raíces.
Ventanas de la niebla, paloma endurecida.
Planta nocturna, estatua de los truenos.
Cordillera esencial, techo marino.
Arquitectura de águilas perdidas.
Cuerda del cielo, abeja de la altura.
Nivel sangriento, estrella construida.
Burbuja mineral, luna de cuarzo.
Serpiente andina, frente de amaranto.
Cúpula del silencio, patria pura.
Novia del mar, árbol de catedrales.
Ramo de sal, cerezo de alas negras.
Dentadura nevada, trueno frío.
Luna arañada, piedra amenazante.
Cabellera del frío, acción del aire.
Volcán de manos, catarata oscura.

Ola de plata, dirección del tiempo.

X

PIEDRA en la piedra, el hombre, dónde estuvo?
Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo?
Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo?
Fuiste también el pedacito roto
del hombre inconcluso, de águila vacía
que por las calles de hoy, que por las huellas,
que por las hojas del otoño muerto
va machacando el alma hasta la tumba?
La pobre mano, el pie, la pobre vida...
Los días de la luz deshilachada
en ti, como la lluvia
sobre las banderillas de la fiesta,
dieron pétalo a pétalo de su alimento oscuro
en la boca vacía?
Hambre, coral del hombre,
hambre, planta secreta, raíz de los leñadores,
hambre, subió tu raya de arrecife

hasta estas altas torres desprendidas?

Yo te interrogo, sal de los caminos,
muéstrame la cuchara, déjame, arquitectura,
roer con un palito los estambres de piedra,
subir todos los escalones del aire hasta el vacío,
rascar la entraña hasta tocar el hombre.

Macchu Picchu, pusiste

piedras en la piedra, y en la base, harapo?
Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima?
Fuego en el oro, y en él, temblando el rojo
goterón de la sangre?
Devuélveme el esclavo que enterraste!
Sacude de las tierras el pan duro
del miserable, muéstrame los vestidos
del siervo y su ventana.
Dime cómo durmió cuando vivía.
Dime si fue su sueño
ronco, entreabierto, como un hoyo negro
hecho por la fatiga sobre el muro.

El muro, el muro! Si sobre su sueño
gravitó cada piso de piedra, y si cayó bajo ella
como bajo una luna, con el sueño!
Antigua América, novia sumergida,
también tus dedos,
al salir de la selva hacia el alto vacío de los dioses,
bajo los estandartes nupciales de la luz y el decoro,
mezclándose al trueno de los tambores y de las lanzas,
también, también tus dedos,
los que la rosa abstracta y la línea del frío, los
que el pecho sangriento del nuevo cereal trasladaron
hasta la tela de materia radiante, hasta las duras cavidades,
también, también, América enterrada, guardaste en lo
 más bajo,
en el amargo intestino, como un águila, el hambre?

XI

A TRAVÉS del confuso esplendor,
a través de la noche de piedra, déjame hundir la mano
y deja que en mí palpite, como un ave mil años prisionera,

el viejo corazón del olvidado!

Déjame olvidar hoy esta dicha, que es más ancha que

el mar,

porque el hombre es más ancho que el mar y que sus islas,

y hay que caer en él como en un pozo para salir del fondo

con un ramo de agua secreta y de verdade sumergidas.

Déjame olvidar, ancha piedra, la proporción poderosa,

la trascendente medida, las piedras del panal,

y de la escuadra déjame hoy resbalar

la mano sobre la hipotenusa de áspera sangre y cilicio.

Cuando, como una herradura de élitros rojos, el cóndor

furibundo

me golpea las sienes en el orden del vuelo

y el huracán de plumas carniceras barre el polvo sombrío

de las escalinatas diagonales, no veo a la bestia veloz,

no veo el ciego ciclo de sus garras,

veo el antiguo ser, servidor, el dormido

en los campos, veo un cuerpo, mil cuerpos, un hombre,

mil mujeres,

bajo la racha negra, negros de lluvia y noche,

con la piedra pesada de la estatua:

Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha,
Juan Comefrío, hijo de estrella verde,
Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa,
sube a nacer conmigo, hermano.

XII

SUBE a nacer conmigo, hermano.

Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado.

No volverás del fondo de las rocas.

No volverás del tiempo subterráneo.

No volverá tu voz endurecida.

No volverán tus ojos taladrados.

Mírame desde el fondo de la tierra,

labrador, tejedor, pastor callado:

domador de guanacos tutelares:

albañil del andamio desafiado:

aguador de las lágrimas andinas:

joyero de los dedos machacados:

agricultor temblando en la semilla:
alfarero en tu greda derramado:
traed a la copa de esta nueva vida
vuestros viejos dolores enterrados.
Mostradme vuestra sangre y vuestro surco,
decidme: aquí fui castigado,
porque la joya no brilló o la tierra
no entregó a tiempo la piedra o el grano:
señaladme la piedra en que caísteis
y la madera en que os crucificaron,
encendedme los viejos pedernales,
las viejas lámparas, los látigos pegados
a través de los siglos en las llagas
y las hachas de brillo ensangrentado.
Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.
A través de la tierra juntad todos
los silenciosos labios derramados
y desde el fondo habladme toda esta larga noche,
como si yo estuviera con vosotros anclado,
contadme todo, cadena a cadena,
eslabón a eslabón, y paso a paso,

afilad los cuchillos que guardasteis,
ponedlos en mi pecho y en mi mano,
como un río de rayos amarillos,
como un río de tigres enterrados,
y dejadme llorar, horas, días, años,
edades ciegas, siglos estelares.

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.

Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.

Apegadme los cuerpos como imanes.

Acudid a mis venas y a mi boca.

Hablad por mis palabras y mi sangre.

8.2. ODA A WALT WHITMAN DE FEDERICO GARCIA LORCA.

ODA A WALT WHITMAN

POR el East River y el Bronx,
los muchachos cantaban enseñando sus cinturas,
con la rueda, el aceite, el cuero y el martillo.
Noventa mil mineros sacaban la plata de las rocas
y los niños dibujaban escaleras y perspectivas.

Pero ninguno se dormía,
ninguno quería ser el río,
ninguno amaba las hojas grandes,
ninguno la lengua azul de la playa.

Por el East River y el Queensborough
los muchachos luchaban con la industria,
y los judíos vendían al fauno del río
la rosa de la circuncisión
y el cielo desembocaba por los puentes y los tejados
manadas de bisontes empujadas por el viento.

Pero ninguno se detenía,
ninguno quería ser nube,
ninguno buscaba los helechos
ni la rueda amarilla del tamboril.

Cuando la luna salga
las poleas rodarán para tumbar el cielo;
un límite de agujas cercará la memoria
y los ataúdes se llevarán a los que no trabajan.

Nueva York de cieno,
Nueva York de alambre y de muerte.
¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?
¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?
¿Quién el sueño terrible de tus anécdotas manchadas?

Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
ni tus hombros de pana gastados por la luna,
ni tus muslos de Apolo virginal,
ni tu voz como una columna de ceniza;

anciano hermoso como la niebla
que gemías igual que un pájaro
con el sexo atravesado por una aguja,
enemigo del sátiro,
enemigo de la vida
y amante de los cuerpos bajo la burda tela.
Ni un solo momento, hermosura viril
que en montes de carbón, anuncios y ferrocarriles,
soñabas ser un río y dormir como un río
con aquel camarada que pondría en tu pecho
un pequeño dolor de ignorante leopardo.

Ni un solo momento, Adán de sangre, macho,
hombre solo en el mar, viejo hermoso Walt Whitman,
porque por las azoteas,
agrupados en los bares,
saliendo en racimos de las alcantarillas,
temblando entre las piernas de los chauffeurs
o girando en las plataformas del ajeno,
los maricas, Walt Whitman, te soñaban.

¡También ese! ¡También! Y se despeñan
sobre tu barba luminosa y casta,
rubios del norte, negros de la arena,
muchedumbres de gritos y ademanes,
como gatos y como las serpientes,
los maricas, Walt Whitman, los maricas
turbios de lágrimas, carne para fusta,
bota o mordisco de los domadores.

¡También ese! ¡También! Dedos teñidos
apuntan a la orilla de tu sueño
cuando el amigo como tu manzana
con un leve sabor de gasolina
y el sol canta por los ombligos
de los muchachos que juegan bajo los puentes.

Pero tú no buscabas los ojos arañados,
ni el pantano oscurísimo donde sumergen a los niños,
ni la saliva helada,
ni las curvas heridas como panza de sapo
que llevan los maricas en coches y terrazas

mientras la luna los azota por las esquinas del terror.

Tú buscabas un desnudo que fuera como un río,
toro y sueño que junte la rueda con el alga,
padre de tu agonía, camelia de tu muerte,
y gimiera en las llamas de tu ecuador oculto.

Porque es justo que el hombre no busque su deleite
en la selva de sangre de la mañana próxima.
El cielo tiene playas donde evitar la vida
y hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora.

Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.
Este es el mundo, amigo, agonía, agonía.
Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades,
la guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,
los ricos dan a sus queridas
pequeños moribundos iluminados,
y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada.

Puede el hombre, si quiere, conducir su deseo

por vena de coral o celeste desnudo.
Mañana los amores serán rocas y el Tiempo
una brisa que viene dormida por las ramas.

Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman,
contra el niño que escribe
nombre de niña en la almohada,
ni contra el muchacho que se viste de novia
en la oscuridad del ropero,
ni contra los solitarios de los casinos
que beben con asco el agua de la prostitución,
ni contra los hombres de mirada verde
que aman al hombre y queman sus labios en silencio.
Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades,
de carne tumefacta y pensamiento inmundo,
madres de lodo, arpías, enemigos sin sueño
del Amor que reparte coronas de alegría.

Contra vosotros siempre, que dais a los muchachos
gotas de sucia muerte con amargo veneno.
Contra vosotros siempre,

Faeries de Norteamérica,
Pájaros de la Habana,
Jotos de Méjico,
Sarasas de Cádiz,
Apios de Sevilla,
Cancos de Madrid,
Floras de Alicante,
Adelaidas de Portugal.

¡Maricas de todo el mundo, asesino de palomas!
Esclavos de la mujer, perras de sus tocadores,
abiertos en la plazas con fiebre de abanico
o emboscados en yertos paisajes de cicuta.

¡No haya cuartel! La muerte
mana de vuestros ojos
y agrupa flores grises en la orilla del cieno.
¡No hay cuartel! ¡Alerta!
Que los confundidos, los puros,
los clásicos, los señalados, los suplicantes
os cierren las puertas de la bacanal.

Y tú, bello Walt Whitman, duerme a orillas del Hudson
con la barba hacia el polvo y las manos abiertas.
Arcilla blanda o nieve, tu lengua está llamando
camaradas que velen tu gacela sin cuerpo.
Duerme, no queda nada.
Una danza de muros agita las praderas
y América se anega de máquinas y llanto.
Quiero que el aire fuerte de la noche más honda
quite flores y letras del arco donde duermes
y un niño negro anuncie a los blancos del oro
la llegada del reino de la espiga.

8.3. LA PARRA DE LEUCODIA DE ANTONIO CARVAJAL.

LA PARRA DE LEUCODIA

Entre implicados pámpanos, la estrella
deja llegar su luz, lejana
pero presente. Es una estrella sola

que el fragor de la vida de los hombres
-rotos los lindes de la sombra- apenas
logra enturbiar.

De siempre me han gustado
estos lugares apartados, quietos
entre el rumor de un mundo cuyos brazos
no alcanzan a implicarnos en la hora
del convivir pausado: hermosos versos
ajenos, buenos vinos, alimentos
máspreciados pues vienen de unas manos
que los preparan con fervor, el aire
sosegado, la voz a media altura,
mezclados los idiomas y las vidas
bellas, diversas pero necesaria-
mente unidas por un azar buscado
desde la soledad de cada uno
que se convierte en víctima sagrada,
ella, la soledad, la flecha ardiente
que nos hace sangrar como palabra
siempre vertida y suficiente nunca
para la plenitud apetecida-.

Nos une la amistad, digo, el respeto.
Nos recoge la ausencia de horizonte
y el cenit nos preside y señorea.
Miramos otros ojos y esos ojos,
que nos miran también, son otra noche
con una estrella sola y no fingida:
el otro está en nosotros; no es angustia
la inquieta llama que la nutre, o vértigo
del tiempo en nuestras almas derramado.
Nos sabemos efímeros, sabemos
que pocos lograrán estos racimos
hoy en agraz gustar en otro día.
Pero nos une una esperanza, un verso
hermoso ajeno que es común memoria,
y el rumor de la sangre se convierte
en la oleada plena de altos mares
que la estrella tuvieron como guía,
esta estrella constante, desplazada
tras unas horas de lustral convivio
hacia un hueco distinto de la parra,
nuestro techo común, que nos protege

como una mano densa de piedad.

8.4. SOLO A DOS VOCES DE OCTAVIO PAZ.

SOLO A DOS VOCES

En ninguna otra lengua occidental son tantas las palabras fantasmas...
J. Corominas, Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana.

Si decir No
al mundo al presente
hoy (solsticio de invierno)
no es decir

Sí

decir es solsticio de invierno
hoy en el mundo

no

es decir

Sí

decir mundo presente

no es decir

¿qué es

Mundo Solsticio Invierno?

¿Qué es decir?

Desde hace horas

oigo caer, en el patio negro,

una gota de agua.

Ella cae y yo escribo.

Solsticio de invierno:

sol parado,

mundo errante.

Sol desterrado,

fijeza al rojo blanco.

La tierra blanca negra

dormida,

sobre sí misma echada,

es una piedra caída.

Anima en pena

el mundo,

muchachas trigueñas,
entre el pecho y los ojos
alzan la monda,
Pascua de Resurrección:
Señora del Prado,
sobre tu cabeza,
como una corona cándida,
la canasta del pan.
Incandescencias del candeal,
muchachas, cestas de panes,
pan de centeno y pan de cebada,
pan de abejas, pan de flor,
altar vivo los pechos,
sobre mesa de tierra vasos de sol:
como y bebo, hombre soy.

Sonaja de simientes, poema:
enterrar la palabra,
el grano de fuego,
en el cuerpo de Ceres
tres veces arado;

enterrarla en el patio,
horadar el cemento
con la gota tenaz,
con la gota de tinta:
Para la diosa negra,
piedra dormida en la nieve,
dibujar un caballo de agua,
dibujar en la página
un caballo de yerba.

Hoy es solsticio de invierno:
canta el gallo,

el sol despierta.

Voces y risas, baile y panderos,
sobre el suelo entumido
rumor de faldas de muchachas
como el viento corriendo entre espadañas,
como el agua que brota de la peña.

Muchachas,

cántaros penantes,

el agua se derrama,

el vino se derrama,
el fuego se derrama,
penetra las entrañas,
la piedra se despierta:
lleva un sol en el vientre.
Como el pan en el horno,
el hijo de la piedra incandescente
es el hijo de nadie.

A solas con el diccionario
agito el ramo seco,
palabras, muchachas, semillas,
sonido de guijarros
sobre la tierra negra y blanca,
inanimada.

En el aire frío del patio
se dispersan las vírgenes.
Humedad y cemento.

El mundo
no es tortas y pan pintado.

El diccionario

es un mundo no dicho:

de solsticio de invierno

a pascua de resurrección,

en dirección inversa

a las agujas del cuadrante,

hay: "sofisma, símil, selacio, salmo,

rupestre, rosca, ripio, réprobo,

rana, quito, quejido,

pulque, ponzoña, picotín, peluca..."

descansar el camino,

volver a la primera letra

en dirección inversa

al sol,

hacia la piedra:

simiente,

gota de energía,

joya verde

entre los pechos negros de la diosa.

Escribo contra la corriente,

contra la aguja hipnotizada
y los sofismas del cuadrante:
como la sombra, la aguja
sigue al sol,
un sol sin cuerpo,
sombra de sol,
siempre futuro;
como un perro, la aguja
tras los pasos del sol,
sol ido,
desvanecido, sol de sombra.

No el movimiento del círculo,
maestro de espejismos:
la quietud
en el centro del movimiento.
No predecir: decir.
Mundo suspendido en la sombra,
mundo mondo, pulido como hueso,
decir es mondadura,
poda del árbol de los muertos.

decir es penitencia de palabras,
la zona negra y blanca,
el húmedo cemento, el patio,
el no saber qué digo
entre la ausencia y la presencia
de este mundo, echado
sobre su propio abandono,
caído como gota de tinta.

**La letra no reposa en la página:
memoria la levanta,
monumento de viento.
¿Y quién recuerda a la memoria,
quién la levanta, dónde se implanta?
Fuente de claridad, alumbramiento,
la memoria es raíz en la tiniebla.**

Come tiniebla,
come olvido:
no lo que dices, lo que olvidas,
es lo que dices:

hoy es solsticio de invierno
en el mundo
 hoy estás separado
en el mundo
 hoy es el mundo
ánima en pena en el mundo.

8.5. ELEGIA PRIMERA (A FEDERICO GARCIA LORCA, POETA) DE MIGUEL HERNANDEZ.

ELEGIA PRIMERA

(A FEDERICO GARCIA LORCA, POETA).

Atraviesa la muerte con herrumbrosas lanzas,
y en traje de cañón, las parameras
donde cultiva el hombre raíces y esperanzas,
y llueve sal, y esparce calaveras.

Verdura de las eras,
¿qué tiempo prevalece la alegría?

El sol pudre la sangre, la cubre de asechanzas
y hace brotar la sombra más sombría.

El dolor y su manto
vienen una vez más a nuestro encuentro.
Y una vez más al callejón del llanto
lluviosamente entro.

Siempre me veo dentro
de esta sombra de acíbar revocada,
amasada con ojos y bordones,
que un candil de agonía tiene puesto a la entrada
y un rabioso collar de corazones.

Llorar dentro de un pozo,
en la misma raíz desconsolada
del agua, del sollozo,
del corazón quisiera:
donde nadie me viera la voz ni la mirada,
ni restos de mis lágrimas me viera.

Entro despacio, se me cae la frente
despacio, el corazón se me desgarró
despacio, y despacirosa y negramente
vuelvo a llorar al pie de una guitarra.
Entre todos los muertos de elegía,
sin olvidar el eco de ninguno,
por haber resonado más en el alma mía,
la mano de mi llanto escoge uno.

Federico García

hasta ayer se llamó: polvo se llama.
Ayer tuvo un espacio bajo el día
que hoy el hoyo le da bajo la grama.

¡Tanto fue! ¡Tanto fuiste y ya no eres!
Tu agitada alegría,
que agitaba columnas y alfileres,
de tus dientes arrancas y sacudes,
y ya te pones triste, y sólo quieres
ya el paraíso de los ataúdes.

Vestido de esqueleto,
durmiéndote de plomo,
de indiferencia armado y de respeto,
te veo entre tus cejas si me asomo.

Se ha llevado tu vida de palomo,
que ceñía de espuma
y de arrullos el cielo y las ventanas,
como un raudal de pluma
el viento que se lleva las semanas.

Primo de las manzanas,
no podrá con tu savia la carcoma,
no podrá con tu muerte la lengua del gusano,
y para dar salud fiera a su poema
elegirá tus huesos el manzano.

Cegado el manantial de tu saliva,
hijo de la paloma,
nieto del ruiseñor y de la oliva:
serás, mientras la tierra vaya y vuelva,

esposo siempre de la siempreviva,
estiércol padre de la madre selva.

¡Qué sencilla es la muerte: qué sencilla,
pero qué injustamente arrebatada!
No sabe andar despacio, y acuchilla
cuando menos se espera su turbia cuchillada.

Tú, el más firme edificio, destruido,
tú, el gabilán más alto, desplomado,
tú, el más grande rugido,
callado, y más callado, y más callado.

Caiga tu alegre sangre de granado,
como un derrumbamiento de martillos feroces,
sobre quien te detuvo mortalmente.
Salivazos y hoces
caigan sobre la mancha de su frente.

Muere un poeta y la creación se siente
herida y moribunda en las entrañas.

Un cósmico temblor de escalofríos
mueve temiblemente las montañas,
un resplando de muerte la matriz de los ríos.

Oigo pueblos de ayes y valles de lamentos,
veo un bosque de ojos nunca enjutos,
avenidas de lágrimas y mantos:
y en torbellino de hojas y de vientos,
lutos tras otros lutos y otros lutos
llantos tras otros llantos y otros llantos.

No ayentarán, no arrastrarán tus huesos,
volcán de arrope, trueno de panales,
poeta entretejido, dulce, amargo,
que al calor de los besos
sentiste, entre dos largas hileras de puñales,
largo amor, muerte larga, fuego largo.

Por hacer a tu muerte compañía,
vienen poblando todos los rincones
del cielo y de la tierra bandadas de armonía,

relámpagos de azules vibraciones.
Crótalos granizados a montones,
batallones de flautas, panderos y gitanos,
ráfagas de abejorros y violines,
tormentas de guitarras y pianos,
irrupciones de trompas y clarines.

Pero el silencio puede más que tanto instrumento.

Silencioso, despierto, polvoriento
en la muerte desierta,
parece que tu lengua, que tu aliento,
los ha cerrado el golpe de una puerta.

Como si paseara con tu sombra,
paseo con la mía
por una tierra que el silencio alfombra,
que el ciprés apetece más sombría.

Rodea mi garganta tu agonía
como un hierro de horca

y pruebo una bebida funeraria.

Tú sabes, Federico García Lorca,

que soy de los que gozan una muerte diaria.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DE HAROLD BLOOM.

Libros de Bloom. (Este trabajo se ha realizado a partir de las ediciones de los libros de Bloom en lengua inglesa. Las citas utilizadas a lo largo del mismo, han sido en su mayoría traducidas por mí).

Bloom, H., (1959), Shelley's Mythmaking, New Haven, Yale University Press.

-----, (1961), The Visionary Company. A Reading English

Romantic Poetry, Ithaca and London, Cornell, University Press. (2ª ed. 1971). Existe una versión en español, que se titula Los poetas visionarios del romanticismo inglés, Barcelona, Seix Barral, 1974, traducción de M. Antolínez.

-----, (1963), Blake's Apocalypse. A Study in Poetic Argument, London,
Victor Gollanzcs LTD.

-----, (1970), Yeats, New York, Oxford University Press.

-----, (1971), The Ringers in the Tower: Studies in Romantic
Tradition, Chicago, London, University of Chicago Press.

----- and Lionell Trilling, (1973a), Victorian Prose and Poetry, Oxford,
U.P.

-----, (1973b), Romantic Prose and Poetry,
Oxford U.P.

-----, (1973c), The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry, London,
Oxford University Press.

-----, (1975a), A Map of Misreading, Oxford, Oxford U. P.

-----, (1975b), Kabbalah and Criticism, New York, Seabury Press.
Existe una versión en español: Cábala y Crítica, Caracas, Monte Avila
Editores, 1978.



4.5

5.0

5.6

6.3

7.1

8.0

9.0

10

11.2

12.5

14

16

18

20

22.5

25

28

32

36

40

45

50

56

63

71

80

90

100



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

-----, (1963), Blake's Apocalypse. A Study in Poetic Argument, London,
Victor Gollanzcs LTD.

-----, (1970), Yeats, New York, Oxford University Press.

-----, (1971), The Ringers in the Tower: Studies in Romantic
Tradition, Chicago, London, University of Chicago Press.

----- and Lionell Trilling, (1973a), Victorian Prose and Poetry, Oxford,
U.P.

-----, (1973b), Romantic Prose and Poetry,
Oxford U.P.

-----, (1973c), The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry, London,
Oxford University Press.

-----, (1975a), A Map of Misreading, Oxford, Oxford U. P.

-----, (1975b), Kabbalah and Criticism, New York, Seabury Press.
Existe una versión en español: Cábala y Crítica, Caracas, Monte Avila
Editores, 1978.

-----, (1976a), Poetry and Repression. Revisionism from Blake to Stevens, New Haven, Yale University Press.

-----, (1976b), Wallace Stevens. The Poems of Our Climate, Ithaca and London, Cornell U.P. (2^a ed. 1977).

----- et all., (1979), Deconstruction and Criticism, London, Oxford U.P.

-----, (1982), Agon. Towards a Theory of Revisionism, London, Oxford University Press.

-----, (1983), The Breaking of The Vessels, Chicago, University of Chicago Press.

-----, (1989), Ruin the Sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the Present, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard U.P.
De este libro existe una versión en español: Poesía y creencia, Madrid, Cátedra, 1991.

-----, (1991), The Book of J, Faber and Faber.

-----, (1992), The American Religion. The Emergence of the PostChristian Nation, Simon and Schuster Trade.

-----, (1994), The western Canon, Harcourt Brace and Company, London.

Artículos de Bloom.

Bloom, H., (1970), "Keats and the Embarrassment of Poetic Tradition", From Sensibility to Romanticism. Essays Presented to Frederick A.Pottle, London, Oxford University Press, pp. 513-526.

-----, (1970), "First and Last Romantics", Studies in Romanticism, vol.9, NºIV, pág.225-232.

-----, (1980), "Field Work", by S. Heaney. The Times Literary Supplement, pp.137-38.

-----, (1980), "Mortal Acts, Mortal Word", by S.Kirnell, New York Times Book Review, vol.85, pp.13.

-----, (1980), "New Poem" (American Poets), The Times Literary Supplement, pp.611.

-----, (1980), "Voices within the Ark. The Modern Jewish Poets", by H. Schwartz, A. Rudolf, New York Times Book Review, vol 86, p.5.

-----, (1981), "Agon. Revisionism and Critical Personality", A Quarterly Review, vol.1, pp.18-47.

-----, (1981), "Auras. The Sublime Crossing and the Death of Love, (Crisis Point in Poetry)", Oxford Literary Review, vol.4, pp.3-19.

-----, (1982), "From Moses to Gilboa", The New York Review of Books, vol.XXIX, Nº 14, pp.12-ss.

-----, (1982), "Crane, Hart Gnosis", Zeitschrift Fur Literatur, vol.29, pp.520-536.

-----, (1982) "The Breaking of the Vessels", Yale Review, vol. 72, pp.116-120.

-----, (1982), "Agon. Towards a Theory of Revisionism", Yale Review, vol.72, p.120.

-----, (1982), "The Paintings and Drawings of Blake, William", by Buttin, New York Times Book Review, vol.87, p.4.

-----, (1982), "The Story of the Stories. The Chosen People and Its God", by D. Jakobson, New York Times Book Review, vol.87,p.25.

-----, (1982), "Buber, Martin Life and Work. The Early Year 1878-1923", by M. Friedman, New Republic, vol.187, pp43-45.

-----, (1982), "A Speculation upon American Jewish Culture", Judaism, vol.31, pp. 266-273.

-----, (1983), "The Penitent", by I. B. Singer, New York Times Book Review, vol.88, pp.9.

-----, (1983), "Norman in Egypt", The New York Review of Books, vol.30, N° 7, pp.3-ss.

-----, (1983), "Sumerian Feminism", The New York Review of Books,
vol. XXX, № 15, pp.7-ss.

-----, (1983), "Memory and Its Discontents", The New York Review of
Books, vol.XXX, № 2, pp.23 ss.

-----, (1984), "Apocalypse Then", The New York Review of Books,
vol. XXX, № 21, pp.25-ss.

-----, (1984), "A Late Divorce", by D.H. Yehoshua, New York Times
Book Review, p.1.

-----, (1984), "Criticism, Canon, Formation, and Prophecy. The
Sorrows of Facticity", A Quarterly Review, vol.3, pp.1-20.

-----, (1984), "Zuckerman Bound. A Trilogy and Epilogue", by
P.Roth, New York Times Book Review, May, p.1

-----, (1984), "The Real Me", The New York Review of Books, vol.
XXXI, № 7, pp. 3-ss.

-----, (1984), "War within the Walls", The New York Times Book Review, pp. 3-ss.

-----, (1984), "The Central Man", The New York Review of Books, vol. XXXI, Nº 12, pp. 5-ss.

-----, (1984), "Inescapable Poe", The New York Review of Books, vol. XXXI, Nº 15, pp.23-ss.

-----, (1984), "Mr. America", The New York Review of Books, vol. XXXI, Nº 18, pp.19-ss.

-----, (1984), "Manifiesto a favor de la Crítica antitética", Cuadernos del Norte, Nº 26, pp.50-51. (Traducción, Beatriz Campón)

-----, (1985), "New and Selected Poems. 1923-1983, Warren R.P.", New York Review of Books, vol.32, pp. 40-42.

-----, (1985), " James Dickey: From 'The Other' trough the Early Motion", The Southern Review, vol.21, Nº 1, pp. 63-78.

-----, (1985), "On the Heights", The New York Review of Books, vol. XXXII, Nº 14, pp.43-ss.

-----, (1986), "The Good Apprentice", by I.Murdoch, New York Times Book Review, p.1.

-----, (1986), "Homer, Virgil, Tolstoi. The Epic Hero", A Quarterly Review, vol.6, pp. 1-25.

-----, (1986), "Freud, The Greatest Modern Writer", New York Times Book Review,p.1.

-----, (1987), "Look Homeward, a Life Of Walfe, Thomas", by .D.H. Donald, New York Times Book review, pp.13-14.

-----, (1987) "The Messeah Of Stockholm", New York Times Book Review, p. 1.

-----, (1988), "Reflections on Eliot, T.S.", A Quarterly Review, vol.8,pp.70-87.

-----, (1988), "Still Haunted by Covenant", The New York Times Book Review, pp. 3-ss.

-----, (1988), "Literature as The Bible", The New York Review of Books, Vol. XXXV, Nº 5, pp. 23-ss.

-----, (1993), "Simpler, More Truthful, More Himself", Theater, vol 24, pp. 82-86.

-----, (1993), "Operation Shylock. A Confession by P. Roth", New York Review of Books, vol.40, pp.45-48.

-----, (1995), "A Jew Among the Cossacks", The New York Times Book Review, June, pág.13-14.

Introducciones de Bloom a otros libros: Bloom editor.

(Bloom edita obras de novelistas y poetas de la literatura universal. Lo hace en especial para Modern Critical Views, de la editorial Chelsea House Publishers, de la que es director, aunque también para otras editoriales. Sabemos que todas estas ediciones cuentan con un prólogo de Harold Bloom,

porque así nos lo ha hecho saber el propio autor. Creo que es una aportación suficiente dar cuenta bibliográfica de todas ellas).

Bloom, H., ed., (1970), Romanticism & Consciousness, W. W., & Company, Incorporated.

-----, ed., (1970), Black American Poets & Dramatists of the Harlem Renaissance, Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1970), Black American Women Fiction Writers, Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1970), Classic Mystery Writers, Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1972), The Romantic Tradition in American Literature, Ayer Company Publishers, Incorporated.

Hollander, Joan & Bloom, Harold., ed., (1972), Wind & the Rain, Ayer Company Publishers, Incorporated.

Bloom, Harold & Munich, Adrienne, ed., (1979), Robert Browning: Collection

of Critical Essays, Prentice Hall.

Bloom, H., ed.,(1980), To the Tally of My Soul: Whitman's Image of Voice,
Bennington College, 36p.

Blake, William.,(1981), The Complete Poetry & Prose of William Blake,
Comentarios de Bloom, Harold, University of California Press, 100p.

Bloom, H., ed.,(1982), Selected Writings of Walter Pater, Columbia
University Press, 304p.

-----, ed.,(1985), Alfred Lord Tennyson, (Modern Critical Views
Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1985), The Critical Perspective: Beowulf to Christopher
Marlowe, Chelsea House Publishers, vol 1., 650p.

-----, ed.,(1985), Edgar Allan Poe, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 155p.

-----,ed.,(1985), Emily Dickinson, (Modern Critical Views Ser.),

Chelsea House Publishers, 204p.

-----, ed., (1985), Ernest Hemingway, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 233p.

-----, ed., (1985), Geoffrey Chaucer, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 149p.

-----, ed., (1985), John Keats, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea
House Publishers, 225p.

-----, ed., (1985), The Major Authors Edition of New Moulton's Library
of Literary Criticism: Geoffrey Chaucer to John Milton, Chelsea House
Publishers, vol. 1, 650p.

-----, ed., (1985), The Major Authors Edition of the New Moulton's
Library of Literary Criticism, Chelsea House Publishers, 2500p.

-----, ed., (1985), The New Moulton's Library of Literary Criticism:
Beowulf to Richard Hakluyt, Chelsea House Publishers, vol 1, 650p.

Cantor, Norman F.; King, Nathalia; Bloom, Harold; Mazlish, Bruce & Wohl, Robert., ed.,(1985), Notebooks in Cultural Analysis: An Annual Review, Vol. 2. (Notebooks in Cultural Ser.), Duke University Press, vol 2, 250p.

Bloom, H., ed.,(1985), Oscar Wilde, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 136 .

-----, ed.,(1985), Ralph Waldo Emerson, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 201p.

-----, ed.,(1985), Robert Browning, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 163p.

-----, ed.,(1985), Sigmund Freud, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 176p.

-----, ed.,(1985), T. S. Eliot, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 134p.

-----, ed.,(1985), Twentieth-Century American Literature, Chelsea

House Publishers, vol. 1, 1650p.

-----, ed., (1985), Wallace Stevens, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 188p.

-----, ed., (1985), Walt Whitman, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 169p.

-----, ed., (1985), Walter Pater, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 182p.

-----, ed., (1985), William Blake, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 209p.

-----, ed., (1985), William Wordsworth, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1986), American Women Poets, Chelsea House Publishers,
362p.

-----, ed., (1986), Bernard Malamud, (Modern Critical Views Ser.),

Chelsea House Publishers, 231p.

-----, ed., (1986), Carson McCullers, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 159p.

-----, ed., (1986), Cervantes, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea
House Publishers, 200p.

-----, ed., (1986), Christopher Marlowe, (Modern Critical Views
Ser.), Chelsea House Publishers, 246p.

-----, ed., (1986), Contemporary Poets, (Modern Critical Views
Ser.), Chelsea House Publishers, 484p.

-----, ed., (1986), The Critical Perspective: Edmund Spenser &
William Shakespeare, Chelsea House Publishers, vol. 2, 650p.

-----, ed., (1986), The Critical Perspective: Beaumont & Fletcher to
Sir Thomas Brown, Chelsea House Publishers, vol. 3, 650p.

-----, ed., (1986), D. H. Lawrence, (Modern Critical Views Ser.),

Chelsea House Publishers, 321p.

-----, ed., (1986), Dante, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 216p.

-----, ed., (1986), Doris Lessing, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 224p.

-----, ed., (1986), Dr. Samuel Johnson & James Boswell, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 280p.

-----, ed., (1986), E. M. Forster, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 198p.

-----, ed., (1986), Edith Wharton, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 176p.

-----, ed., (1986), Edmund Spenser, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 293p.

-----, ed., (1986), Elizabeth Bishop, (Modern Critical Views Ser.),

Chelsea House Publishers, 202p.

-----, (1986), Elizabethan Dramatists, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 286p.

-----, ed., (1986), Emily Bronte's Wuthering Heights, (Modern Critical
Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 152p.

-----, ed., (1986), English Romantic Poets, (The Critical Cosmos
Ser.), Chelsea House Publishers, 408p.

-----, ed., (1986), Eudora Welty, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 183p.

-----, (1986), F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby, (Modern Critical
Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 125p.

-----, ed., (1986), F. Scott Fitzgerald, (Modern Critical Views
Ser.), Chelsea House Publishers, 208p.

-----, ed., (1986), Flannery O'Connor, (Modern Critical Views Ser.),

Chelsea House Publishers, 162p.

-----, ed.,(1986), Franz Kafka, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 256p.

-----, ed., (1986), George Eliot, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 260p.

-----, ed.,(1986), George Gordon, Lord Byron, (Modern Critical
Views Ser.), Chelsea House Publishers, 183p.

-----, ed.,(1986), Gerard Manley Hopkins, (Modern Critical Views
Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1986), Gertrude Stein, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 215p.

-----, ed.,(1986), Hart Crane, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea
House Publishers, 300p.

-----, ed.,(1986), Herman Melville's Moby-Dick, (Modern Critical

Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 159p.

-----, ed.,(1986), Herman Melville, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 250p.

-----, ed.,(1986), Homer, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea
House Publishers, 250p.

-----, ed.,(1986), Iris Murdoch, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 180p.

-----, ed.,(1986), James Baldwin, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 164p.

-----, ed.,(1986), James Joyce, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea
House Publishers, 293p.

-----, ed.,(1986), Jane Austen's Emma, (Modern Critical
Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 150p.

-----, ed.,(1986), Jane Austen, (Modern Critical Views Ser.),

Chelsea House Publishers, 242p.

-----, ed.,(1986), John Ashbery, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 264p.

-----, ed.,(1986), John Donne & the Seventeenth Century Poets,
(Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 274p.

-----, ed.,(1986), John Milton, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea
House Publishers, 337p.

-----, ed.,(1986), Jonathan Swift's Gulliver's Travels, (Modern
Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 213p.

-----, ed.,(1986), Jonathan Swift, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 178p.

-----, ed.,(1986), Jorge Luis Borges, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 248p.

-----, ed.,(1986), Joseph Conrad, (Modern Critical Views Ser.),

Chelsea House Publishers, 247p.

-----, ed., (1986), Katherine Anne Porter, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 153p.

-----, ed., (1986), Leo Tolstoy, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 266p.

-----, ed., (1986), The Major Authors Edition of the New Moulton's Library of Literary Criticism: William Shakespeare, Chelsea House Publishers, vol 2, 650p.

-----, ed., (1986), Marianne Moore, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 184p.

-----, ed., (1986), Mark Twain's Adventures of Huckleberry Finn, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 152p.

-----, ed., (1986), Mark Twain, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 239p.

-----, ed., (1986), Mary Wollstonecraft Shelley, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 197p.

-----, ed., (1986), Matthew Arnold, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 172p.

-----, ed., (1986), Modern Critical Interpretations, Chelsea House Publishers, 132p.

-----, ed., (1986), Nathaniel Hawthorne's The Scarlet Letter, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 136p.

-----, ed., (1986), Nathaniel Hawthorne, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 240p.

-----, ed., (1986), The New Moulton's Library of Literary Criticism: William Shakespeare, Chelsea House Publishers, vol 2, 650p.

-----, ed., (1986), The New Moulton's Library of Literary Criticism: Beaumont & Fletcher to Anne Bradstreet, Chelsea House Publishers, vol. 3., 650p.

-----, ed.,(1986), Norman Mailer, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 213p.

-----, ed.,(1986), Percy Bysshe Shelley, (Modern Critical Views
Ser.), Chelsea House Publishers, 233p.

-----, ed.,(1986), Pre-Raphaelite Poets, (Modern Critical Views
Ser.), Chelsea House Publishers, 309p.

-----,ed.,(1986), Ralph Ellison, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 191p.

-----, ed.,(1986), Robert Frost, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 183p.

-----, ed.,(1986), Samuel Beckett, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 275p.

-----, ed.,(1986), Samuel Taylor Coleridge's Rime of the Ancient
Mariner, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House
Publishers, 128p.

-----, ed., (1986), Samuel Taylor Coleridge, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 248p.

-----, ed., (1986), Saul Bellow, (Modern Critical Views Ser.). Chelsea House Publishers, 256p.

-----, ed., (1986), T. S. Eliot's The Waste Land, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 163p.

-----, ed., (1986), Thomas Hardy's Tess of the D'Urbervilles, (Modern Critical Interpretations Sr.), Chelsea House Publishers, 136p.

-----, ed., (1986), Thomas Hardy, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 247p.

-----, ed., (1986), Thomas Mann, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 358p.

-----, ed., (1986), Tom Stoppard, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 191p.

-----, ed., (1986), Ursula K. Le Guin, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 266p.

-----, ed., (1986), Virginia Woolf, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 274p.

-----, ed., (1986), W. H. Auden, (Modern Critical Views Ser.).
Chelsea House Publishers, 195p.

-----, ed., (1986), Walker Percy, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 167p.

-----, ed., (1986), Willa Cather, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 197p.

-----, ed., (1986), William Butler Yeats, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 224p.

-----, ed., (1986), William Faulkner, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 295p.

-----, ed.,(1986), William Shakespeare's Hamlet, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 160p.

-----, ed.,(1986), William Shakespeare's Henry IV, Pt. 1, (Modern Critical Interpretation Ser.), Chelsea House Publishers, 160p.

-----, ed.,(1986), William Shakespeare's The Merchant of Venice, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 242p.

-----, ed.,(1986), William Shakespeare: Comedies, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 306p.

-----, ed.,(1986), William Shakespeare: Histories & Poems, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 311p.

-----, ed.,(1986), William Shakespeare: The Tragedies, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 209p.

-----, ed.,(1986), Zora Neale Hurston, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 192p.

-----, ed.,(1987), John Milton's Paradise Lost, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 176p.

-----, ed.,(1987), John Steinbeck, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 172p.

-----, ed.,(1987), John Updike, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 176p.

-----, ed.,(1987), Joseph Conrad's Heart of Darkness, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 152p.

-----, ed.,(1987), Joseph Conrad's Lord Jim, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 142p.

-----, ed.,(1987), Joseph Conrad's Nostromo, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 140p.

-----, ed.,(1987), Joyce Carol Oates, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 164p.

-----, ed.,(1987), Kate Chopin, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 138p.

-----, ed.,(1987), Leo Tolstoy's War & Peace, (Modern Critical
Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1987), Lewis Carroll, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 172p.

-----, ed.,(1987), The Literary Criticism of John Ruskin, (Quality
Paperbacks Ser.), Da Capo Press, Incorporated xxvii, 398p.

-----, ed.,(1987), Lord Byron's Don Juan, (Modern Critical
Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 144p.

-----, ed.,(1987), Marcel Proust's Remembrance of Things Past,
(Modern Critical Interpretations Ser.).Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1987), Mary Shelley's Frankenstein, (Modern Critical
Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers 176p.

-----, ed., (1987), Michel de Montaigne's Essays, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), Nathanael West's Miss Lonelyhearts, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 144p.

-----, ed., (1987), The New Moulton's Library of Literary Criticism: John Milton to Sir Richard Steele, Chelsea House Publishers, vol. 4, 650p.

-----, ed., (1987). The New Moulton's Library of Literary Criticism: Daniel Defoe to David Hume, Chelsea House Publishers, vol. 5, 650 p.

-----, ed., (1987), The New Moulton's Library of Literary Criticism: David Garrick to Percy Bysshe Shelley, Chelsea House Publishers, vol. 6, 650p.

-----, (1987), Oliver Goldsmith, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 184p.

-----, ed., (1987), Oscar Wilde's The Importance of Being Earnest,
(Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), Richard Wright, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), Robert Graves, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 197p.

-----, ed., (1987), Robert Lowell, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 181p.

-----, ed., (1987), Robert Penn Warren's All the Kings's Men, (Modern
Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), Rudyard Kipling's Kim, (Modern Critical
Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 136p.

-----, ed., (1987), Rudyard Kipling, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 159p.

-----, ed.,(1987), Samuel Beckett's Endgame, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1987), Samuel Beckett's Waiting for Godot,(Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea Publishers, 176p.

-----, ed.,(1987), Sean O'Casey, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 194p.

Bloom, Harold, y Stepto, Robert B., ed.,(1987), Selected Poems by Jay Wright, Princeton University Press, 130p.

Bloom,H., ed.,(1987), Sigmund Freud's Interpretation of Dreams, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 144p.

-----, ed.,(1987), Sinclair Lewis, (Modern Critical View Ser.), Chelsea House Publishers, 144p.

-----, ed.,(1987), Sophocles's Oedipus Rex, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), Stendhal's the Red & the Black, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), Stephen Crane's The Red Badge of Courage, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), Stephen Crane, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 167p.

-----, ed., (1987), Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), Tennessee Williams, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 168p.

-----, ed., (1987), Theodore Roethke, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), Thomas Hardy's Jude the Obscure, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 152p.

-----, ed., (1987), Thomas Hardy's Return of the Native, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), Thomas Wolfe, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 174p.

-----, ed., (1987), Ursula K. Le Guin's The Left Hand of Darkness, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 274p.

-----, ed., (1987), Victor Hugo, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 156p.

-----, ed., (1987), Virgil's Aeneid, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), Virginia Woolf's Mrs. Dalloway, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), Vladimir Nabokov's Lolita, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 136p.

-----, ed., (1987), Vladimir Nabokov, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 312p.

-----, ed., (1987), Willa Cather's My Antonia, (Modern Critical
Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 152p.

-----, ed., (1987), William Blake's Songs of Innocence & of
Experience, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House
Publishers, 149p.

-----, ed., (1987), William Blake's The Marriage of Heaven & Hell,
(Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers,
132p.

-----, ed., (1987), William Faulkner's Absalom, Absalom!, (Modern
Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 160p.

-----, ed., (1987), William Makepeace Thackeray's Vanity Fair,
(Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers,
168p.

-----, ed., (1987), William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 160p.

-----, ed., (1987), William Shakespeare's Antony & Cleopatra, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), William Shakespeare's Coriolanus, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), William Shakespeare's Henry IV, Part II, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), William Shakespeare's Henry V, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), William Shakespeare's King Lear, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 160p.

-----, ed., (1987), William Shakespeare's Macbeth, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 184p.

-----, ed.,(1987), William Shakespeare's Measure for Measure,
(Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1987), William Shakespeare's Othello, (Modern Critical
Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 160p.

-----, ed.,(1987), William Shakespeare's Sonnets, (Modern Critical
Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1987), William Shakespeare's The Winter's Tale,
(Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers,
168p.

-----, ed.,(1987), William Shakespeare's Twelfth Night, (Modern
Critical Interpretations), Chelsea House Publishers, 168p.

-----, ed., (1987), Zora Neale Hurston's Their Eyes Were Watching
God, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House
Publishers, 130p.

-----, ed.,(1987), American Fiction 1914-1945, Chelsea House

Publishers.

-----, ed., (1987), American Poetry 1946-1965, Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), American Poetry Through Nineteen Fourteen, Chelsea House Publishers, 576p.

-----, ed., (1987), American Poetry 1915-1945, Chelsea House Publishers, 424p.

-----, ed., (1987), Anthony Burgess, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 183p.

-----, ed., (1987), Arthur Miller, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 164p.

-----, ed., (1987), Ben Jonson, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 256p.

-----, ed., (1987), Beowulf, (Modern Critical Interpretations

Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), The Bible, (Modern Critical View Ser.), Chelsea House Publishers, 350p.

-----, ed., (1987), The Book of Job, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 152p.

-----, ed., (1987), British Modernist Fiction 1920-1945, Chelsea House Publishers, 426p.

-----, ed., (1987), The Brontes, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 211p.

-----, ed., (1987) Charles Dickens' A Tale of Two Cities, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), Charles Dickens' David Copperfield, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 136p.

-----, ed., (1987), Charles Dickens' Hard Times, (Modern Critical

Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 144p.

-----, ed., (1987), Charles Dickens, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 367p.

-----, ed., (1987), Charlotte Bronte's Jane Eyre, (Modern Critical
Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 151p.

-----, ed., (1987), The Critical Perspective: Izaak Walton to Henry
Fielding, Chelsea House Publishers, vol. 4, 650p.

-----, ed., (1987), The Critical Perspective: Jonathan Edwards to
Edmund Burke, Chelsea House Publishers, vol. 5, 650p.

-----, ed., (1987), D. H. Lawrence's Sons & Lovers, (Modern
Critical Interpretation Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), D. H. Lawrence's Women In Love, (Modern
Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), Daniel Defoe's Moll Flanders, (Modern Critical

Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), Daniel Defoe's Robinson Crusoe, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), Daniel Defoe, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 240p.

-----, ed., (1987), Dante's the Divine Comedy, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 176p.

-----, ed., (1987), E. M. Forster's A Passage to India, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 132p.

-----, ed., (1987), Edgar Allan Poe's Tales of Poe, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 168p.

-----, ed., (1987), Edward Albee, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 181p.

-----, ed., (1987), Elizabeth Bowen, (Modern Critical Views Ser.),

Chelsea House Publishers, 174p.

-----, ed., (1987), Ernest Hemingway's A Farewell to Arms, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 168p.

-----, ed., (1987), Ernest Hemingway's The Sun Also Rises, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 184p.

-----, ed., (1987), Eugene O'Neill's Long Day's Journey into Night, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 152p.

-----, ed., (1987), Eugene O'Neill's The Iceman Cometh, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 120p.

-----, ed., (1987), Eugene O'Neill, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 183p.

-----, ed., (1987), Exodus, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1987), Ezra Pound, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 234p.

-----, ed.,(1987), Franz Kafka's The Trial, (Modern Critical
Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1987), Frederick Douglass's Narrative of the Life of
Frederick Douglass, Chelsea House Publishers, 176p.

-----, ed.,(1987), Fyodor Dostoevsky's Brothers Karamazov,
(Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1987), Fyodor Dostoevsky's Crime and Punishment,
(Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1987), George Bernard Shaw's Major Barbara, (Modern
Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 183p.

-----, ed.,(1987), George Bernard Shaw's Man & Superman,
(Modern Critical Interpretations Ser.),Chelsea House Publishers,
152p.

-----, ed.,(1987), George Bernard Shaw's St. Joan, (Modern
Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1987), George Bernard Shaw, (Modern Critical Views
Ser.), Chelsea House Publishers, 288p.

-----, ed.,(1987), George Eliot's Middlemarch, (Modern Critical
Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1987), George Eliot's The Mill on the Floss, (Modern
Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 158p.

-----, ed.,(1987), George Orwell's Nineteen Eighty-Four, (Modern
Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 135p.

-----, ed.,(1987), George Orwell, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 166p.

-----, ed., (1987), Graham Greene, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 181p.

-----, ed., (1987), Gustave Flaubert's Madame Bovary, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), Harold Pinter, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 183p.

-----, ed., (1987), Henry David Thoreau's Walden, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), Henry David Thoreau, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 276p.

-----, ed., (1987), Henry Fielding's Tom Jones, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 144p.

-----, ed., (1987), Henry Fielding, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 272p.

-----, ed., (1987), Henry James's Daisy Miller, the Turn of the Screw, and Other Tales, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 152p.

-----, ed., (1987), Henry James's The Portrait of a Lady, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 171p.

-----, ed., (1987), Henry James, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 346p.

-----, ed., (1987), Herman Melville's Billy Budd, Benito Cereno, Bartleby the Scrivener, & Other Tales, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), Homer's Odyssey, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1987), Homer's the Iliad, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 160p.

-----, ed., (1987), J. D. Salinger, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 147p.

-----, ed., (1987), James Dickey, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 168p.

-----, ed., (1987), James Joyce's Ulysses, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 168p.

-----, ed., (1987), Jane Austen's Pride & Prejudice, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 144p.

-----, ed., (1987), Jean-Jaques Rousseau, (Modern Critical Views), Chelsea House Publishers, 304p.

-----, ed., (1987), John Dryden, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 240p.

-----, ed., (1987), John Keats' Odes, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 152p.

-----, ed., (1988), Aeschylus's The Oresteia, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 176p.

-----, ed., (1988), Alexander Pope's The Rape of the Lock, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 152p.

-----, ed., (1988), Arthur Miller's All My Sons, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 160p.

-----, ed., (1988), Arthur Miller's Death of a Salesman, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 152p.

-----, ed., (1988), Christopher Marlowe's Doctor Faustus, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 160p.

-----, ed., (1988), The Critical Perspective: Mary Wollstonecraft to William Godwin, Chelsea House Publishers, vol. 6, 650p.

-----, ed., (1988), The Critical Perspective: Fanny Burney to Walter Savage Landor, Chelsea House Publishers, vol. 7, 650p.

-----, ed., (1988), The Critical Perspective: Twentieth-Century Criticism of British & American Literature to 1904, Chelsea House Publishers, 11vol.

-----, ed., (1988), D. H. Lawrence's The Rainbow, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 160p.

-----, ed., (1988), Franz Kafka's The Castle, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 160p.

-----, ed., (1988), Geoffrey Chaucer's General Prologue to the Canterbury Tales, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1988), Geoffrey Chaucer's The Knight's Tale, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 192p.

-----, ed., (1988), Geoffrey Chaucer's The Pardoner's Tale, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 184p.

-----, ed., (1988), George Bernard Shaw's Pygmalion, Chelsea House Publishers, 144p.

-----, ed., (1988), The Gospels, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1988), Henry James's The Ambassadors, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 198p.

-----, ed.,(1988), James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 192p.

-----, ed.,(1988), James Joyce's Dubliners, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 192p.

-----, ed.,(1988), John Steinbeck's The Grapes of Wrath, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 144p.

-----, ed.,(1988), The Major Authors Edition of the New Moulton's Library of Literary Criticism: Andrew Marvell to Richard Brinsley Sheridan, Chelsea House Publishers, vol.3, 650p.

-----, ed.,(1988), The Major Authors Edition of the New Moulton's Library of Literary Criticism: Jane Austen to Henry David Thoreau, Chelsea House Publishers, vol. 4, 650p.

-----, ed.,(1988), The Major Authors Edition of the New Moulton's Library of Literary Criticism: William Makepeace Thackeray to Stephen Crane, Chelsea House Publishers, vol. 5, 650p.

-----, ed., (1988), The New Moulton's Library of Literary Criticism: Pre-Twentieth Century Criticism of British & American Literature to 1904, Chelsea House Publishers vol.11., 500p.

-----, ed., (1988), The New Moulton's Library of Literary Criticism: Ann Radcliffe to Emily Bronte, Chelsea House Publishers, vol. 7, 650p.

-----, (1988), The Poetics of Influence: New & Selected Criticism of Harold Bloom, Hollander, John, editor, Doberman Books, 500p.

-----, ed., (1988), Richard Wright's Native Son, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 184p.

-----, ed., (1988), Saul Bellow's Herzog, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 136p.

-----, ed., (1988), Sinclair Lewis' Arrowsmith, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 112p.

-----, ed., (1988), T. S. Eliot's Murder in the Cathedral, (Modern

Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1988), Tennessee Williams' The Glass Menagerie,
(Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers,
160p.

-----, ed., (1988), Theodore Dreiser's An American Tragedy,
(Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers,
152p.

-----, ed., (1988), Thomas Hardy's The Mayor of Casterbridge,
(Modern Critical Interpretations--Nineteenth Century British
Literature Ser.), Chelsea House Publishers.

Bloom, Harold & Joshi, S. T., ed., (1988), Twentieth-Century America
Literature: Bibliographical Supplement & Index, Chelsea House
Publishers vol. 8, 200p.

Bloom, H., ed., (1988), Virginia Woolf's To the Lighthouse, (Modern Critical
Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1988), William Faulkner's Light in August, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 184p.

-----, ed., (1988), William Faulkner's Sanctuary, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 160p.

-----, ed., (1988), William Faulkner's The Sound & the Fury, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 160p.

-----, ed., (1988), William Shakespeare's As You Like It, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 160p.

-----, ed., (1988), William Shakespeare's Julius Caesar, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 144p.

-----, ed., (1988), William Shakespeare's Much Ado about Nothing, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1988), William Shakespeare's Richard II, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 152p.

-----, ed., (1988), William Shakespeare's Richard III, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 142p.

-----, ed., (1988), William Shakespeare's The Taming of the Shrew, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 136p.

-----, ed., (1988), William Shakespeare's The Tempest, (Modern Critical Interpretations Ser.), Chelsea House Publishers, 174p.

-----, ed., (1989), Albert Camus, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 203p.

-----, ed., (1989), Critical Cosmos, Chelsea House Publishers, vol. 15.

-----, ed., (1989) The Critical Perspective, Chelsea House Publishers, vol. 10.

Bloom, Harold & Joshi, S. T., ed., (1989), The Critical Perspective, Chelsea House Publishers, vol. 11, 200p.

Bloom, H., ed., (1989), The Critical Perspective, Chelsea House Publishers, vol. 8, 650p.

-----, ed., (1989), The Critical Perspective: Emily Dickinson to Lewis Carroll, Chelsea House Publishers, vol. 9.

-----, ed., (1989), Fyodor Dostoevsky, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 296p.

-----, ed., (1989), Gabriel García Márquez, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 314p.

Bloom, Harold & Joshi, S. T., ed., (1989), Major Authors Edition: Bibliographical Supplement & Index, Chelsea House Publishers, vol. 6, 200p.

Bloom, H., ed., (1989), The New Moulton's Library of Literary Criticism: Edgar Allan Poe to Charles Dickens, Chelsea House Publishers, vol. 8.

-----, ed., (1989), Pablo Neruda, (Modern Critical Views Ser.),

Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1989), Sylvia Plath, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 188p.

-----, ed.,(1989), Victorian Fiction, (Critical Cosmos Ser.),
Chelsea House Publishers, 350p.

-----, ed.,(1990), Alice Walker, (Modern Critical Views Ser.),
Chelsea House Publishers, 253p.

-----, ed.,(1990), Bigger Thomas, (Major Literary Characters Ser.),
Chelsea House Publishers, 192p.

-----, ed.,(1990), British Drama: Sixteen Sixty Through Nineteen
Hundred, Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1990), British Medieval Literature, Chelsea House
Publishers.

-----, ed.,(1990), Clarissa Dalloway, (Major Literary Characters

Ser.), Chelsea House Publishers, 192p.

-----, ed.,(1990), Cleopatra, (Major Literary Characters Ser.),
Chelsea House Publishers, 288p.

-----, ed.,(1990), Edwardian & Georgian Fiction, 1880-1914,
(Critical Cosmos Ser.), Chelsea House Publishers, 550p.

-----, ed.,(1990), German Fiction Through 1915, Chelsea House
Publishers.

-----, ed.,(1990), German Poetry: The Renaissance Through 1915,
Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1990), German Prose & Criticism Through 1915, Chelsea
House Publishers.

-----, ed.,(1990), Gustave Flaubert, (Modern Critical Views
Ser.), Chelsea House Publishers, 296p.

-----, ed.,(1990), Hamlet, (Major Literary Characters Ser.),

Chelsea House Publishers, 232p.

-----, ed., (1990), Hester Prynne, (Major Literary Characters Ser.), Chelsea House Publishers, 200p.

-----, ed., (1990), Huck Finn, (Major Literary Characters Ser.), Chelsea House Publishers, 208p.

-----, ed., (1990), Langston Hughes, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 216p.

-----, ed., (1990), Modern German Drama, Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1990), Modern German Fiction, Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1990), Modern German Prose & Criticism, Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1990), Modern Jewish Literature, Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1990), Modern Scandinavian Literature, Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1990), Modern Spanish & Latin American Poetry, Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1990), Modern Spanish Fiction, Chelsea House Publishers.

Bloom Harold & Joshi, S. T., ed., (1990), The New Moulton's Library of Literary Criticism, Chelsea House Publishers, vol. 11, 200p.

Bloom, H., ed., (1990), Sophocles, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers, 248p.

-----, ed., (1991), Ahab, (Major Literary Characters Ser.), Chelsea House Publishers, 264p.

-----, ed., (1991), Antonia, (Major Literary Characters Ser.), Chelsea House Publishers, 224p.

-----, ed.,(1991), Brett Ashley, (Major Literary Characters Ser.),
Chelsea House Publishers, 216p.

-----, ed.,(1991), Gatsby, (Major Literary Characters Ser.),
Chelsea House Publishers, 232p.

-----, ed.,(1991), Holden Caulfield, (Major Literary Characters
Ser.), Chelsea House Publishers, 196p.

-----, ed.,(1991), Macbeth, (Major Literary Characters), Chelsea
House Publishers, 280p.

-----, ed.(1991),, Major Literary Characters - The Ancient Worl
Through the Seventeenth Century, Chelsea House Publishers, 19vol.

-----, ed.,(1991), Major Literary Characters - The Eighteenth &
Nineteenth Centuries, Chelsea House Publishers, 16 vol.

-----, ed.,(1991), Major Literary Characters - The Twentieth
Century, Chelsea House Publishers, 16 vol.

-----, ed., (1991), Odysseus-Ulysses, (Major Literary Characters Ser.), Chelsea House Publishers, 224p.

-----, ed., (1991), Shylock, (Major Literary Characters Ser.), Chelsea House Publishers, 352p.

-----, ed., (1991), Toni Morrison, (Modern Critical Views Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1991), Willy Loman, (Major Literary Characters Ser.), Chelsea House Publishers, 184p.

-----, ed., (1992), Caliban, (Major Literary Characters Ser.), Chelsea House Publishers, 200p.

-----, ed., (1992), David Copperfield, (Major Literary Characters Ser.), Chelsea House Publishers, 272p.

-----, ed., (1992), Falstaff, (Major Literary Characters Ser.), Chelsea House Publishers, 288p.

Meyer, Marvin., (1992), The Gospel of Thomas: The Hidden Sayings of Jesus, Notas de Bloom, Harold, Harper San Francisco.

Bloom, H., ed., (1992), Iago, (Major Literary Characters Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1992), Isabel Archer, (Major Literary Characters Ser.), Chelsea House Publishers, 240p.

-----, ed., (1992), Joan of Arc, (Major Literary Characters Ser.), Chelsea House Publishers, 232p.

-----, ed., (1992), King Lear, (Major Literary Characters Ser.), Chelsea House Publishers, 304p.

-----, ed., (1992), Marlow, (Major Literary Characters Ser.), Chelsea House Publishers, 198p.

-----, ed., (1992), Rosalind, (Major Literary Characters Ser.), Chelsea House Publishers, 224p.

-----, ed., (1993), Heatchliff, Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1993), Julius Caesar, Chelsea House Publishers, 200p.

-----, ed., (1993), Robinson Crusoe, Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1994), Black American Poets & Dramatists: Before the Harlem Renaissance, (Writers of English: Lives & Works), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1994), Black American Prose Writers Before the Harlem Renaissance, (Writers of English: Lives & Works), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1994), Black American Prose Writers of the Harlem Renaissance, (Writers of English: Lives & Works), Chelsea House Publishers.

-----, ed., (1994), Classic Crime & Suspense Writers, (Writers of English: Lives & Works), Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1994), Classic Fantasy Writers, (Writers of English: Lives & Works), Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1994), Classic Horror Writers, (Writers of English: Lives & Works). Chelsea House Publishers.

Emerson, Ralph.,(1994), Collect Poems & Translation, Bloom, Harold, y Kane, Paul, ed., Library of America.

Bloom, H., ed.,(1994), Emma Bovary, (Major Literary Characters Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1994), Satan, (Major Literary Characters Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1994), Writers of English: Lives & Works, Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1995), Black American Women Poets & Dramatists, (Writers of English Ser.),Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1995), Contemporary Horror Writers, (Writers of English Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1995), Major Modern Black American Writers, (Writers of English Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1995), Modern Black American Poets & Dramatists, (Writers of English Ser.), Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1995), Modern Mystery Writers, Chelsea House Publishers.

-----, ed.,(1995), Science Fiction Writers of the Golden Age, (Writers in English Ser.), Chelsea House Publishers.

**BIBLIOGRAFIA SELECTA SOBRE
HAROLD BLOOM.**

Adams, R.M., (1994), "Bloom's All-Time Greatest Hits", The New York Review of Books, vol.XLI, Nº 19, pág.4-6.

Alfonso, R.M., (1994), "La evolución de la Historiografía literaria anglosajona", Teoría y Crítica, pág. 121-136.

Allen, G.,(1994), Harold Bloom. A Poetic of Conflicts, New York, London: Harvester , Wheatheaf.

-----, (1993), "Transumption and/in History, Bloom, Shelley and the Figure of the Poet", Durham University Journal, vol 85, pp.247-256.

Altevers, N., (1992), "The Revisionary Company: Harold Bloom's Last Romanticism", New Literary History, vol. 23, pp.361-182.

Alvarez de Morales, C., (1996), Aproximación a la teoría poética de Harold Bloom, Granada, Universidad de Granada.

Ash, B.S., (1987), "Jewish Hermeneutics and Contemporary Theories of Textuality: Hartman, Bloom, and Derrida", Modern Philology, vol. 85, pp.65-80.

Barton, J., (1990), "It's a Girl", The New York Review of Books, vol. XXXVII, Nº 18, pág.3-4.

Barzilai, S., (1985), "A Review of Paul De Man's 'Review of Harold Bloom's Anxiety of Influence'", Yale French Studies, vol.69, pp.134-141.

Bate, J., (1990), "Ovid and the Sonnets; or, Did Shakespeare feel the Anxiety of Influence ?", Shakespeare Survey, vol.42, pp.65-76.

Beach, C., (1989), "Ezra Pound and Harold Bloom: Influences, Canons, Traditions, and the Making of Modern Poetry", E.L.H., vol.56, pp.463-482.

Bracho, E., (1994), "La lista de Bloom", Quimera, Nº13, pág. 12-18.

Buezo Canalejo, C., (1996), "El canon occidental", Vocees, Nº15, Marzo, pág.42.

Cañeque, C., (1984), "Harold Bloom o el parricidio de la dialéctica continental, Cuadernos del Norte, Nº26, pp. 52-60.

Caruth, C., (1983), "Speculative Returns: Bloom's Recent Work", M.L.N., Vol.98. pp.1296-1296.

Castanedo, F., (1993), "Harold Bloom: la agonía del poeta fuerte", Revista de Occidente, Nº148, pp.128-139.

Catelli, N., (1991), "Y una mujer creó a Dios", Quimera, Nº105, pp.12-18.

Davie, D., (1991), "Bloom's Bible", London Review of Books, vol.13, p.3.

De Bolla, P., (1988), Harold Bloom: Towards Historical Rhetorics, London: Routledge.

De Man, P., (1971), Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism, London, Routledge, 1983, (2ª ed.). Existe

una versión en lengua española: Visión y ceguera, Universidad de Puerto Rico, 1991.

De Pablo et al., (1996), "A debate: el canon y las formas del mundo", El Uroqallo, Marzo, pág. 33-56.

Dervin, D., (1990), "Bloom Again, Questions of Agression and Psychoanalytic Reconstruction", American Imago, vol. 47, pp. 249-269.

Diehl, J.F., (1981) "Dickinson and Bloom (An Antitetical Reading of Romanticism)", Texas, Studies in Literature and Language, vol. 23, pp. 418-441.

Donoghue, D., (1989), "The Sad Captain of Criticism", The New York Review of Books, vol. XXXVI, Nº 3, pp. 22-24.

Edmundson, M., (1989), "Bloom's Giant Forms", London Review of Books, vol. 11, Nº 11, pp. 13-14.

Ferguson, F., (1995), "Canons, Poetics, and Social Value: Jeremy Bentham and How to Do Things with People", M.L.N., Dec., Nº 5, pág. 1149-

1164.

Fruman, N., (1994), "Bloom at Thermopylae", The New York Times Book Review, October, Nº9, pág.9.

García Berrio, A., (1994), "Lenguaje poético: entre mito y consistencia", Revista de Occidente, Nº154, Marzo, pág.15-32.

-----, (1995), "Necesidad y jerarquía de la estética: la polémica americana sobre el canon literario", Revista de Occidente, Nº173, Octubre, pág.101-115.

García Posada, M., (1995), "El canon", Babelia, El País, Dic., pág.6-7.

Garner, B., (1991), "Anxious Odes of Tate and Lowell", Journal of American Studies, vol.25, pp.93-99.

Grosby, S., (1991), "Men Blow Kisses to Calves", The American Scholar, vol.60. pp.518-36.

Gurpegui, J.A., (1995), "Entrevista con el autor de The Western Canon",

ABC, Nº189, Junio, pág.16-19.

Handelman, S.A., (1982), "The Critic as Kabbalist: Harold Bloom and the Heretic Hermeneutic", The Slayers of Moses. Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory, State University of New York Press, Albany, pp.179-223.

Hartman, G., (1980), Criticism in the Wilderness. The Study of Literature Today, New Haven and London, Yale University Press, pp.42-62.

Huelbes, E., (1996), "Harold Bloom. La pérdida de criterio", La Esfera, Nov., pág.3.

Jarauta et all. (1995), "Lo políticamente correcto", ABC Gran Angular, Diciembre, Pág.9-12.

Juristo, J.A., (1995), "Mostrar la evidencia", La Esfera, Dic., pág.15.

Lentricchia, F., (1980), "Harold Bloom: el ánimo de venganza", Después de la nueva crítica, Literatura y debate crítico, Chicago, Universidad de Chicago, pp. 297-320.

López Navia, S., (1996), "El canon occidental", Vocees, Marzo, Nº15.,
pág.42.

Martin, W., (1984), "La desconstrucción en América", Des-construcción,
Nº26, Julio y Agosto, pág.36-45.

Mcguirk, B.J., (1986), "Lecturas y 'deslecturas': Mallarme, Darío y la teoría
de la 'misprision' de Harold Bloom", Anales de la literatura española,
pp.279-293.

Mínguez, N., (1995), "La mujer que inventó a Dios", Quimera, pág. 13-18.

Molina Foix, V., (1994), "Un sorprendente 'hit parade' de la inmortalidad",
El País Cultural, Dic., pág.33.

Morgan, P., (1991) "Bloom, Frye, and the Academic Aspiration After the
Unity of Knowledge", Interchange, vol.22, pp.29-38.

Moynihan, (1983), "Harold Bloom". (Entrevista), A Review of Contemporary
Criticism, vol.13, pp.57-68.

Nemoianu, V., (1989), "Harold Bloom, Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present", M.L.N., vol.II, Nº194, pp.1116-1118.

Newman, H., (1988), "The Closing of the Philosophic Mind. A Review of Bloom. Closing of the American Mind", A Journal of Political Philosophy, Vol.16, pp.157-164.

O'Donnell P., (1985), "Deconstruction al Yale", M.L.N., Nº 100, pp.1145-1148.

Ortega, A., (1996), "Idea del canon", Cuaderno de El Urogallo, Enero, Febrero, pág.15-23.

Pozuelo Yvancos, J.M., (1988), "La deconstrucción en Norteamérica: el Grupo de Yale", Teoría del lenguaje literario, Madrid, Cátedra, pp.149-158.

-----, (1995), "El canon en la teoría literaria contemporánea", Eutopías, vol.108, pp.1-40.

Probst Solomon, B., (1995), "Harold Bloom", El País, Babelia, Dic., pág.6-7.

Rico, P., (1996), "Los mejores de Bloom", El Semanal, pág.84.

Robinson, D., (1988), "Dear Harold" , New Literary History, vol. 20, Nº 10, pp 239-250.

Salusinszky. I., (1989), "Entrevista con Harold Bloom", Debats, pp.161-172.

Solomon, A., (1988), "Something Borrowed, Something Bloom", Artforum, vol.26, pp.122-2

Wyatt, D., (1984), "Bloom, Freud, and 'America' ", The Kenyon Review, vol. 56, pp. 59-66.

Zavala, I.M., (1996), "El canon y Harold Bloom", Quimera, Nº145, Marzo, pág.49-54.

**BIBLIOGRAFIA GENERAL
CONSULTADA.**

Abrams, M.H., (1975), Teoría romántica y tradición lírica, Barcelona, Seix Barral. La edición inglesa consultada es English Romantic Poets, London, Oxford, New York U.P., 1960

-----, (1953), The Mirror and The Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition, New York, Oxford U.P.

-----, (1989), "The strangeness of Wordsworth", The New York Review of Books.

Adams, H., (1993), "The Achievements of Northrop Frye (1912-1991)", Comparative Criticism, Cambridge U.P.

Aguiar e Silva, (1972), Teoría de la literatura, Madrid, Cátedra.

Alter, R., (1975), Partial Magic, the Novel as Self-Conscious Genre,
Berkley, Los Angeles, Universidad de California Press.

-----, (1991), Necessary Angels: Tradition and Modernity in Kafka,
Benjamin and Scholem, Cambridge, Harvard U.P.

-----, (1975), "Scholem and Modernism", Poetics Today, vol.15, N13,
pp.429-442.

Althuser, (1975), Para una crítica del fetichismo literario, Madrid, Akal.

Alonso, D., (1959), Oscura noticia y Hombre y Dios, Madrid, Austral.

Aspiz. H., (1984), "Walt Whitman: The Spermatic Imagination", American
Literature, vol. 65, Nº3.

Austen, J., (1972), Pride and Prejudice, Penguin Books, London.

Barnatan, M.R., (1986), La Kábala. Una mística del lenguaje, Madrid, Akal.

Barthes, R., (1971), Crítica y verdad, Buenos Aires, Siglo XXI.

-----, (1973), El grado cero de la escritura, Buenos Aires, Siglo XXI.

-----, (1970), S/Z, París, Seuil, Col. Tel Quel.

Barton, A., (1993), "Byron Lives!", The New York Review of Books, vol.XL.

Biale, D., (1981), "The Kabbala in Nachman Krochmal's Philosophy of History", Journal of Jewish Studies, Vol.XXXII, Nº1, pág. 85-97.

Biblia de Jerusalén, Génesis 2, 1.2-7, Bilbao, 1976.

Beck, R., (1961), "Milton and the Spirit of his Age", English Studies, vol.42.

Blake, W., (1987), Canciones de Inocencia y de Experiencia, Madrid, Cátedra.

Bleicher, J., (1980), Hermenéuticas contemporáneas. La Hermenéutica como método, la filosofía y la crítica, London, Routledge.

Bokser, B.M., (1980), "Talmudic Form Criticism", Journal of Jewish Studies,
vol.31, pág. 46-60.

Borges, J.L. (1993), "El milagro secreto", Artificios, Madrid, Alianza Cien,
pp.50-67.

Boyarin, D., (1987), "Old Wine in New Bottles", Poetics Today, vol.8,
pág.539-556.

Byron, (1881), Childe Harold, Paris, Hachette, Canto I, XX, p.47.

Brooks, C., et all, (1973), American Literature. The Makers and the Making,
vol,I-II, New York, St.Martin's University Press.

-----, (1947), The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry,
New York, Harcourt.

Burke, E., (1807), Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas
acerca de lo sublime y de lo bello, Alcalá, Oficina Real de la
Universidad.

Camp Yeakey, C., (1990), "Social Change Through the Humanities: An Essay on the Politics of Literacy and Culture in America Society", New Literary History, vol.21, pág.841-862.

Canetti, E., (1983), El otro proceso de Kafka. Sobre las cartas a Felice, Madrid, Alianza.

Carvajal, A., (1994), "La parra de Leucodia", Zurgai, Bilbao, Departamento Foral de Vizcaya.

Cervantes, M., (1968), El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, Barcelona, Biblioteca de los Grandes Clásicos.

Conradi, P., (1985), "Three Critics and The Sublime", Critical Quarterly, vol.27, Nº1.

Curtius, E.R., (1976), Literatura europea y Edad Media latina, Méjico, F.C.E.

-----, (1985), Ensayos críticos acerca de la literatura europea, Madrid, Visor.

Davies, S., (1987), "Milton and the Common Reader", Critical Quarterly,
vol.29, Nº1.

Dawson, P.M.S., (1985), "Recent Contexts for Romanticism", Critical
Quarterly, vol.27, Nº2.

DeLancey, M., (1989), "Textes, Interpretations, and Whitman's 'Song of
Myself'", American Literature, vol.63.

De Man, P., (1979), Allegories of reading, Yale, University Press. También
existe una versión en francés: Allegories de la lecture: le langage
figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust, Galilée, Paris, 1989.

-----, (1984), The Rhetoric of Romanticism, Columbia university
Press, New York.

-----, (1990), La resistencia a la teoría, Madrid, Visor.

Derrida, J., (1967), Writing and Diference, London. Existe una versión en
español: Escritura y diferencia, Madrid, Anthropos, 1989.

-----, (1981), Dissemination, University of Chicago.

-----, (1976), On Gramatology, Jonh Hopkins University Press,
Baltimore. La edición castellana: De la Gramatología, Buenos Aires,
Siglo XXI.

-----, (1982), Marqins of Philosophy, University of Chicago.

-----, (1977), Mal de archivo. Una impresión freudiana, Madrid,
Trotta.

De Torre, G., (1970), Nuevas direcciones de la crítica literaria, Madrid,
Alianza.

Driver, G. R., (1973), "The New English Bible: The Old Testament", Journal
of Jewish Studies, vol. XXIV, Nº1, pág. 1-7.

Eagleton, T., (1978), Literatura y crítica marxista, Bilbao, Zero.

Ecco, U., (1965), Cbra abierta, Barcelona, Seix Barral.

Eliot, (1961), Criticar al crítico y otros ensayos, Madrid, Alianza.

-----, (1968), Función de la poesía y función de la crítica, Barcelona,
Seix Barral.

-----, (1957), On Poetry and Poets, London.

Emerson, (1954), Essays, Poems and Apothegms, New York, Mentor Books.

Espasa Calpe, (1957), vol.III, 9ª ed.

Even-Zohar, I., (1979), "Polysystem Theory", Poetics Today, vol.1, Nº.1-
2, pág. 287-305.

Ferber, M., (1981), "London and Its Politics", E.L.H., vol.48, pág.310-335.

Filreis, A., (1984), "Wallace Stevens and the Crisis of Authority", American
Literature, vol.56, Nº4.

Folsom, E., (1991), "Leaves of Grass, Junior: Whitman's Compromise with
Discriminating Tastes", American Literature, vol.63.

Foster, R., (1962), The New Romantics: A Reappraisal of the New Criticism,
Bloomington, Indiana.

Freud, (1993), Totem y tabú y otros ensayos, Argentina, Orbis.

-----, (1985), Ensayos sobre sexualidad, Madrid, Alianza.

Frye, N., (1953), Introduction to Selected Poetry and Prose of Blake, New
York, New York U.P.

-----, (1973), La estructura inflexible de la obra literaria, Madrid,
Taurus.

García Lorca, F., (1965), "Oda a Walt Whitman", Obras Completas, Madrid,
Alianza, pp.522-526.

García Montero, L., (1988), Poesía, cuartel de invierno, Madrid, Hiperión.

Garrido Gallardo, (1975), Introducción a la teoría de la literatura, Madrid.

Gillespie, G., (1986), "Bible Lessons: The Gospel According to Frye,

Girard, Kermode and Voegelin", Comparative Literature, vol.38.

Goethe, (1980), Fausto, Barcelona, Planeta.

González, J.M., (1989), La máquina burocrática, Madrid, Visor.

Graff, G., (1990), "Other Voices, Other Rooms: Organizing and Teaching the Humanities Conflict", New Literary History, vol.21, Nº4., pág. 817-839.

Hammond, G., (1983), "The Bible as Literary Criticism", Critical Quarterly, vol.25.

Hartman, G., (1984), "Paul de Man's Proverbs of Hell", London Review of Books.

-----, (1993), "Public Memory and Modern Experience", The Yale Journal of Criticism, vol.6, Nº2.

Hernández, M., "Elegía primera (A Federico García Lorca, poeta)", Obras Completas, Círculo de Lectores, Valencia, pp.203-207.

Houlden, L., (1995), "The Prince of Darkness", The New York Book Review.

Hughes, F., (1993), "Milton, Shakespeare, Pindar and the Pees", The Review of English Studies, New York, vol.XLIV.

Hulme, T.E., (1924), Speculations, New York, Harcourt, Brace and Company.

Hyams, P., (1974), "The Jewish Minority in Medieval England, 1066 1290", Journal of Jewish Studies, vol.XXV, Nº2, pág. 270-293.

Jarque, V., (1992), Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin, Universidad de Castilla la Mancha.

Kafka, (1983), Obras Completas, Barcelona, Teorema, vol. I, II, III, IV.

Kant, (1946), Lo bello y lo sublime, Madrid, Austral.

Kazin, A., (1995), "Song of Himself", The New York Times Book Review.

Knapp, S., (1985), Personification and the Sublime: Milton and Coleridge,

Cambridge, Harvard U.P.

Krieger, M., (1956), The New Apologists for Poetry, Minneapolis.

Lapidus, R., (1993), "Halakah and Haggadah: Two Opposing Approaches to Fulfilling the Religious Law", Journal of Jewish Studies, Nº44., pág. 100-1113.

Lázaro Carreter, F., (1986), Estudios de poética, Madrid, Taurus.

Leavis, F.R., (1952), New Readings in English Poetry, London.

Leitch, (1988), American Literary Criticism from The 30s to the 80s, New York, Columbia University Press.

Leopardi, G., (1983), "El infinito", Cantos, Barcelona, Planeta, p.41.

MacAler, J., (1965), "Biblical Symbols in American Literature", English Studies, vol.46.

Maccoby, H., (1991), "Scribing the Pharises", London Review of Books,

vol.13, Nº9.

Manzano, S., (1992), La comunicación epistolar. Análisis semiótico de las cartas de Frank Kafka a Felice Bauer, Madrid, ed. Universidad Complutense.

Marchesse, A., y Forradellas, J., (1986), Diccionario de Retórica, crítica y terminología literarias, Barcelona, Ariel.

Mazzaro, J., (1988), "Gaining Authority: John Milton at Sonnets", Essays in Literature, vol.15, Nº1.

Mignolo, W., (1991), "Canons A(nd) Cross-Cultural Boundaries (Or, Whose Canons Are We Talking About?)", Poetics Today, Spring, pág.1-28.

Miller, H., (1993), Cruce de fronteras: traducción de teoría, Cuadernos teóricos, Nº 4.

-----, (1968), The Form of Victorian Fiction, Notre Dame and London, University of Notre Dame Press.

-----, (1987), The Ethics of Reading: Kant, Eliot, Trollope, James and Benjamin, New York, Columbia U.P.

Milovicki, E., (1995), "Ovid through Shakespeare: The Divided Self", Poetics Today, vol.16, Nº2, pág. 217-249.

Milton, J., (1966), Lost Paradise, New Haven, Yale University Press. Existe una versión en español: El paraiso perdido, Universidad de Cádiz, 1988.

Neruda, P., (1976), "Alturas de Macchu Picchu", Canto General, Venezuela, Aycucho.

Newcomb, J.T., (1989), "Others, Poetry, and Wallace Stevens: Little Magazines as Agents of Reputation", Essays in Literature, vol.16, Nº2.

Nietzsche, F., (1985), Friedrich Nietzsche. Obras inmortales, Barcelona, Teorema.

Novalis et all. (1987), Fragments para una teoría romántica del arte,

Madrid, Taurus.

Odgen, J., (1982), "Milton's Ideal of Innocence", Critical Quarterly, vol.24,
Nº4.

Ortega, A., (1993), "La disciplina de la realidad", El Crítico, Nº23.
-----, (1991), "Poesía como crítica", El Crítico, Nº314.

Paz, O., (1989), "Solo a dos voces", Lo mejor de Octavio Paz, Barcelona,
Seix Barral.

Peckman, M., (1986), The Birth of Romanticism, Greenwood, Penkenvill
Publishing Company.

Pound, E., (1968), Ensayos literarios, Monte Avila, Laia.

Pozuelo Yvancos, J.M., (1992), "Una crítica descentrada", Anthropos,
Nº129, pp.43-46.

Praz, M., (1979), Nnemosyne, el paralelismo entre la literatura y las artes
visuales, Madrid, Taurus.

-----, (1948), La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica), Caracas, Monte Avila.

Raleich, J.H., (1959), "The New Criticism as an Historical Phenomenon", Comparative Literature, vol.II.

Richards, J., (1965), The Philosophy of Rethoric, New York, Oxford University Press.

Robert, M., (1967), Acerca de Kafka. Acerca de Freud, Barcelona, Anagrama.

Rogers, R., (1987), "Freud and the Semiotics of Repetition", Poetics Today, vol.8, Nº 3,4, pág. 580-590.

Rose, M., (1982), "Walter Benjamin as Translation Theorist: A Reconsideration", Dispositio, vol. VII,, Nº19-20-21, pp.163-175.

Satz, M., (1985), "Borges, El Aleph y la Kábala", Cuadernos del Norte, Nº31.

Schäfer, P., (1995), "The Magic of the Golem: The Early Development of the Golem Legend", Journal of Jewish Studies, Nº 12, pág. 249-262.

Scharr, C., (1989), "Satan as Deconstructor", English Studies, vol. 70, N6.

Scholem, G., (1988), La Cábala y su simbolismo, Buenos Aires, Argentina.

Selden, R., (1997), La teoría literaria contemporánea, Barcelona, Ariel.

Shaftesbury, (1962), Del soliloquio o consejos al lector, Buenos Aires, Universidad de la Plata.

Shakespeare, (1967), Obras Completas, Barcelona, Nauta.

Simpson, D., (1981), "Going on about the War without Mentioning the War; the Others Histories of the 'Paul de Man Affair'", The Yale Journal of Criticism, vol. 3, Nº 1.

Stafford, J., (1952), The Literary Criticism of Young American, Berkeley.

Stevens, W., (1993), Las auroras de otoño, Madrid, Visor.

Sullivan, E., (1980), "The Bible and Satanic Deceit: Paradise Lost X.460-572", English Studies, vol.61, Nº2.

Tabucchi, (1994), "Sueño de Fernando Pessoa, poeta y fingidor", Sueños de sueños, Barcelona, Anagrama, p.73.

Tate, A., (1936), Reactionary Essays on Poetry and Ideas, New York.

Trilling, L., (1965), Beyond Culture, New York and London, Harcourt Brace Jovanovich.

Uroff, M.D., (1971), "The Imaginery of Violence in Hart Crane's Poetry", American Literature, vol.43, Nº2.

Vermes. G., (1980), "Jewish Studies and New Testament Interpretation", Journal of Jewish Studies, Nº 31, pág.1-17.

Wahnó . . . , (1991), Introducción a la Historia de las teorías literarias, Granada, Universidad de Granada.

-----, (1991), Saber literario y Hermenéutica. En defensa de la

interpretación, Granada, Universidad de Granada.

Weeks, A., (1980), The Paradox of the Employee, the Variants of a Social Theme in Modern Literature, Werne, Peter Lang.

Welleck, R., (1986), Historia de la crítica moderna, 1750-1950, Madrid, Gredos.

Whitman, W., (1975), Walt Whitman. Días ejemplares, Buenos Aires.

-----, (1954), "As I ebb'd with the Ocean Life", Leaves of Grass, A Mentor Book, New York, pág. 214 y ss.

Williamson, H.G.M., (1993), "Ancient Hebrew in a Modern University", Journal of Jewish Studies, vol. 44, pág. 167-175.

Wilson, R., (1987), "Lexical Scapegoating: The Pure and Impure of American Poetry", Poetics Today, vol.8, Nº1, pág.45-63.

Winsatt, (1953), The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry, Kentucky, Lexington.

Winters, Y., (1936), Primitivismo and Decadence: A Study of American Experimental Poetry, New York, Arrow Editions.

-----, (1962), The Fiction of Criticism: Problems and Exercises, Denver, Colorado.

Worlfarth, I., (1981), "History, Literature and the Text;: The Case of Walter Benjamin", M.L.N., Nº 96, pp.1002-1013.

Wordsworth, W., (1969), Poetical Works, Oxford University Press.

Yerushalmi, Y.H., (1994), "A Critic as Solitary as Kafka", The New York Times Review of Books.