



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Trabajo de Final de Grado

Estudios Literarios

2020-2021

Extraños cuerpos extraños:

una lectura textual de *Poeta en Nueva York*

Laura Benedicto Escajedo

TUTORA: Virginia Trueba Mira

Barcelona, junio 2021



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 16 de juny de 2021

Signatura:

“y que fue sepultado, y que resucitó al tercer día, conforme a las Escrituras”

(1 Corintios, 15:4)

“Hay siempre un tercero que buscar; la estructura es al menos triádica, sin lo cual no
“circularía”: tercero a la vez irreal y, sin embargo, no imaginable”

Gilles Deleuze “¿En qué se reconoce el estructuralismo?”

“Aun en vuestra locura y en vuestro desprecio, servís al yo mismo, vosotros, denigradores
del cuerpo. Yo os digo: vuestro yo mismo quiere morir y se aparta de la vida”

Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*

ÍNDICE

I.	Introducción.....	3
II.	Cuerpo(s).....	6
	2.1. El cuerpo respecto al alma.....	6
	2.2. La excritura del cuerpo – muerte anunciada.....	13
	2.3. Locura-límite.....	21
III.	Conclusión.....	29
	Bibliografía.....	32

I. INTRODUCCIÓN

Esto no es una doctrina, esto es un ensayo, en su más originario sentido, una práctica, un intento, una prueba. No sabemos qué pasará al final de estas treinta páginas. Ojalá pudiese sustraerme del todo de este texto, ojalá le pudiese sustraer a usted, ignorarle. Estamos atrapados. Celebrémoslo. Yo, que escribo; el texto, lenguaje que nos envuelve y configura, y usted, lector. Los tres dibujamos una trenza, una espiral, un rizoma; damos vueltas, danzamos. Inseparables desde este inicio, nos vamos moviendo de un lado a otro, pedazos de un cuerpo que irá configurándose a través de nuestros cuerpos. Esto es un sendero, una lectura, no pretende ser dogma. No podría serlo.

Que implicaremos el cuerpo, decía, pero cómo no hacerlo. El título no engaña: extraños cuerpos extraños. Nos son externos (extra-nos), sustraídos, eximidos del peso, nos pesan, sin embargo, molestan, duelen, se retuercen. No sabemos con certeza qué es ser sujeto – hemos dicho que esto no sería dogma – pero sabemos que, aun desprendidos de toda certeza, somos. Sujetos no-sujetos, dessujetivados, escindidos por el lenguaje, cuerpo a su vez, sostenidos por la escritura, pinceladas de acrílico¹ grumoso, erramos por un mundo de otros cuerpos extensivos. Menudo delirio. No hay un afuera del cuerpo, un afuera radical, igual que no hay un afuera del texto – avisé, estamos atrapados.

Atrapados yo, que escribo, usted, que me lee, y Federico García Lorca, poeta granadino, tierra de sangre y fuego, que es asesinado el 18 de agosto de 1936, dejando inédito su último poemario *Poeta en Nueva York* en manos de José Bergamín. El original pasará por todo un largo peregrinaje y viajará de mano en mano (de cuerpo en cuerpo) dividiéndose en dos primeras ediciones con discrepancias entre ellas: Norton y Séneca. Nosotros nos ceñiremos a la última versión del desarrollo de los hechos recogida por el hispanista Andrew A. Anderson en la edición de 2015 de Galaxia Gutenberg², en que se acepta la versión de José Bergamín como guardián del documento entregado pocos días antes del asesinato y que recoge los textos originales tras la recuperación del manuscrito. Así que, de hecho, atrapados estamos usted, yo, y el texto, que ya no es de Lorca, de Bergamín, de Norton o de cualquiera que lo tocó y que es, a la vez, de todos ellos, y suyo, que me lee, y mío, que escribo.

¹ La pintura al acrílico como figura nos permite explorar la fusión de lo antiguo y lo moderno: pseudo-óleo cuya mayor ventaja es la rapidez del secado.

² Véase: ANDREW, Anderson A. “Introducción” En GARCÍA LORCA, Federico. (2019) *Poeta en Nueva York*. 4ª edición. (J. Doce, Ed). Madrid: Galaxia Gutenberg.

Nuestra lectura no será en este caso histórica – aunque por supuesto tendremos en cuenta el momento histórico – ni biográfica – aunque cómo olvidar el rostro de El Poeta. Nuestro acercamiento será preeminentemente teórico, tomando el texto en su inmanencia, dejándole decir, siendo oídos y ojos de sus palabras, tratando de desentrañar con el máximo respeto posible sus propias trenzas con nuestras trenzas al formularle la pregunta: ¿qué clase de cuerpo se escribe en el poemario? ¿Cómo se hace presente? Por tal de delimitar el corpus con el que trabajaremos, pues limitada es también la extensión de este escrito, hemos seleccionado seis poemas – doble de tres, tres en espejo– como representantes (parciales) del libro: “Paisaje de la multitud que vomita”, “Paisaje de la multitud que orina”, “Ciudad sin sueño”, “Panorama ciego en Nueva York”, “Muerte” y finalmente “Pequeño Vals Vienés”. La tría ha sido seleccionada en base a aquellos poemas en los cuales el tema aquí explorado se representaba con mayor presencia y a fin de evitar caer en simplificaciones y reducciones enfrentándonos a un corpus tan grande como es el de *Poeta en Nueva York*.

Partiremos en esta lectura de la propuesta de Jacques Derrida en su obra *De la gramatología*, en concreto de la noción de archiescritura o escritura como un más allá del binomio jerárquico significante/significado, subvirtiendo la noción saussuriana de signo, unitaria y fono-logo-céntrica. Esta nueva escritura no se puede someter, no se puede disciplinar, es un devenir, un acontecimiento: ruptura de lo lineal hacia lo circular, rebelión, tensión. Además, tendremos en cuenta los planteamientos de *La Différance*, conferencia pronunciada el 27 de enero de 1968 en la Sociedad Francesa de Filosofía, donde se expone la imposibilidad de cerrar unívocamente los significados, siempre diferidos, distintos, distantes, que se hacen presentes en tanto que ausencia.

Por otro lado, el marco teórico en que nos moveremos debe mucho a los estudios psicoanalíticos de Jacques Lacan y su teoría lingüística. Especial atención prestaremos a los tres registros de lo psíquico: lo real, lo imaginario y lo simbólico. Estos tres espacios, unidos por la figura del nudo borromeo, nos servirán para pensar y pensarnos, tanto en la unión de los tres como relación conceptual como en lo que a nivel particular significarán cada uno de ellos. Los textos que más influencia han causado en este estudio son el escrito “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”, por su tratamiento de la metáfora y la metonimia, y el seminario “Lituraterre” por ser la corrección de ciertas lecturas del primero y proponer un modelo de literatura que, semejante en ciertos aspectos al de archiescritura, piensa más allá de los binomios y se acerca a la tangibilidad de la letra.

Así, con este bagaje de fondo, nos desplazamos – ¿no lo estábamos, ya? – a la que será la obra teórica central de la que partirá nuestra lectura: *Corpus* de Jean-Luc Nancy, estudio, recopilación de estudios, fragmentos contruidos con influencia de los dos autores citados, que exploran extensiva e intensivamente lo que es el cuerpo, abriendo preguntas, dejando incógnitas, lo que, por otro lado, no podría ser de otra manera si lo que nos atañe es por principios, abierto. El cuerpo de Nancy, igual que la archiescritura, se piensa más allá de cualquier binomio jerárquico, se mueve en el tres, en el espacio, en la amplitud, en la circulación. Pero pronto nos ocuparemos de exponer esto con mayor precisión. No deberíamos olvidar, en este sentido, la cita de Lacan que dice “el escrito que se fabrica con el lenguaje es material quizá de fuerza para que allí se cambien nuestros propósitos.” (Lacan, 1971). Dejemos, pues, que sean las palabras escritas, los poemas mismos, los que definan nuestros propósitos. Nosotros no podemos sino aceptar nuestro papel en esta trenza que creamos, en esta trenza en la que hemos sido colocados:

Tres, dos, uno...

II. CUERPO(S)

2.1. *El cuerpo respecto al alma*

Si es de lírica de lo que tratamos, deberíamos, antes de nada, establecer de qué concepción de lírica partiremos. En primer lugar, cabe diferenciar esta del género poético, cultivado desde la Antigua Grecia y criticado por Platón a la vez que alabado por Aristóteles por su capacidad mimética respecto a la realidad: la copia del mundo mediante una técnica (*tekhné*). Lo que aquí nos ocupa, sin embargo, puede hallar sus orígenes en una modernidad dieciochesca que se vincula a los orígenes del “Sturm und Drang”: se abre, con este periodo, el paradigma expresivo.

Este paradigma, establecido por las principales voces del Romanticismo, refuerza una idea de poesía como expresión de la subjetividad, como intento de hacer pasar por un lenguaje imperfecto la grandiosidad de sentimientos del alma. La máxima muestra de ello la vemos en el Prefacio a las *Baladas Líricas* de Wordsworth, donde afirma que “toda buena poesía es el desbordamiento espontáneo de sentimientos poderosos” (1999, 87). Esta tradición, inicio del concepto de originalidad, presenta un Yo fuerte y sólido, conocedor de sí mismo, que se ve incapaz de expresarse en totalidad por lo inefable de la experiencia acontecida y por la limitación del medio con que trabaja, el lenguaje. Así, esta primera lírica se basa en un volcado de sentimientos, en, como Novalis, Schiller y Schlegel defendían, la idea de que la poesía era la transcripción desde la calma de una tormenta acaecida en el pecho del poeta. El Hombre es un todo, su alma es preeminente; nosotros preguntamos: ¿dónde está el cuerpo?

La lírica de *Poeta en Nueva York* parte de una teoría más vanguardista – se la ha vinculado al surrealismo y al expresionismo, aunque nosotros en este estudio evitaremos suscribirnos a ninguna de las clasificaciones a fin de explorar-transitar los márgenes – con restos de un modernismo que comienza ya a apuntar a la problemática de la solidez del sujeto, a la condición lingüística de este y a cuestionar de qué hablamos cuando hablamos de alma. Se produce, de este modo, un punto de fuga de la representación totalizante del mundo, desplazándose hacia la contingencia, lo efímero, cambiante. Y qué hay más cambiante que el cuerpo, tierra, lodo, polvo.

La propuesta lingüística de Saussure en *El Curso de lingüística general* (1916) expone por primera vez de una manera tan explícita y formal la arbitrariedad del signo lingüístico, a su

parecer una unidad formada por un Significado y un significante cuya relación es inmotivada³. Este detallado análisis de la lengua—que no del habla— dará paso al desarrollo de grandes corrientes de métodos del estudio literario tales como el formalismo o el estructuralismo. Su teoría pone al descubierto el carácter ideológico de lo escrito, pues el lenguaje queda expuesto sin ligaduras respecto a lo que se creía el referente, al mismo tiempo que evidencia la imposibilidad de representar el mundo a escala real. Las intuiciones que los románticos ya comenzaban a esbozar con la inefabilidad del sentimiento Sublime son mostradas de manera prácticamente científica. Sus consecuencias, sin embargo, incluyen la aceptación de que ningún escrito puede ser puramente expresivo. El lenguaje siempre mediará, impondrá sus normas arbitrariamente y el yo lírico, presentado hasta el momento como una roca segura a la cual el lector podía aferrarse, se fragmentará al hacer patente su no identificación con el sujeto empírico que escribe.

Con todo y a pesar del gran cambio que esto supone tanto para la lingüística como para la teoría literaria, la obra de Saussure parte de asunciones un tanto problemáticas, como la restricción de su ámbito de estudio a la lengua, ignorando y degradando consecuentemente el habla, o, en la misma lógica de sentido, su disposición del signo lingüístico, que considera al significado por encima del significante y relega a aquél a un papel de simple remitente.

En 1967, Derrida, ya altamente conocido por su obra transgresora y provocativa, publica *De la gramatología*. Esta lectura, labor de deconstrucción típica del autor, muestra la noción de signo saussuriano con sus contradicciones intrínsecas y apunta a su vez a un problema mayor que venía ya comentándose desde la filosofía de Friedrich Nietzsche: la metafísica inaugurada por Platón. Así pues, si para el filósofo griego la escritura era una *simple tekhné* que carecía de interés, era precisamente por su manualidad, por el carácter manual que tenía. Recordemos, en esta línea, las afirmaciones que al respecto aparecen en el *Fedón*:

“Los filósofos, al ver que su alma está verdaderamente ligada y pegada al cuerpo, y forzada a considerar los objetos por medio del cuerpo, como á través de una prisión oscura, y no por sí misma, conocen perfectamente que la fuerza de este lazo corporal consiste en las pasiones, que hacen que el alma misma encadenada contribuya a apretar la ligadura.” (1871, 60)

El alma es la esencia del ser humano, condenado al cuerpo y a lo sensible, distracciones del sentido último – pues es al final, con la muerte, teleológicamente, que llega el saber – de la vida. Tan solo sin el cuerpo, con el alma liberada, voladora, se pueden contemplar las Ideas y

1. Ver el esquema en: Saussure, Ferdinand de (2002). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada. Pg. 207.

comprender, por lo tanto, la Verdad. El cuerpo es un estorbo, una molestia, condena y prisión por impedirnos lo que podemos *llegar a ser*.

Saussure, en realidad, sigue moviéndose en ese paradigma esencia/apariencia que comporta que aquello relevante es lo universal, lo trascendente, ideal e inmutable. Por este motivo, el habla y el significante quedan oprimidos en la jerarquía, son lo corpóreo, lo cambiante e individual: cada sujeto habla y escribe distinto porque las grafías, igual que los cuerpos, huyen de la hegemonía. El alma pasa por encima del cuerpo, el cuerpo es empujado, aplastado y denigrado.

Es por ello por lo que Derrida critica la propuesta del lingüista: el problema no es solo el hecho de que el alma o el significado se muestren por encima, sino la disposición en que lo hacen. La metafísica tradicional es binómica y jerárquica, y el mundo es demasiado complejo como para caber en un esquema de pares. Pensar en el dos es ejercer violencia, es no permitir la circulación de la multiplicidad que es el mundo que habitamos. Por este motivo, su propuesta de archiescritura no renuncia a pensar las sensaciones, los afectos y dolores, pues considera que el mundo, en general, es una gran estructura gramatológica: no hay un afuera del texto porque la escritura lo rodea todo, es un acontecimiento, una ruptura de lo lineal hacia lo circular porque entrar en la comunicación es entrar en la repetición.

Si, desde este lugar, acudimos a los poemas seleccionados de *Poeta en Nueva York* nos resulta imposible pensar en una preeminencia de lo trascendental por encima del cuerpo, o de una lengua ideal por encima de la escritura de choque, de colisión entre significantes. En todos ellos las metáforas puras abundan, el texto resulta críptico en su significación, apuntando quizás a la imposibilidad de cerrarlo en una unidad. Los lectores nos vemos obligados a leer una y otra vez el texto, casi aprendiéndolo de memoria, para después tener que desautomatizarlo de nuevo, repasando choque a choque, golpe a golpe los significantes. Quizás el sentido es que no hay *un Sentido*.

“Paisaje de la multitud que vomita” presenta un escenario apocalíptico de destrucción masiva por parte de “La mujer gorda”, figura que ha sido analizada como símbolo del capitalismo que fagocita lo que encuentra a su paso (Llera, 2011, 191). En el poema encontramos referencias múltiples a lo corporal que van desde el vómito a la muerte y la podredumbre. Todo parece caer, no hay otra opción que expulsar, sacar del interior lo que parecía propio, pero no es sino un elemento externo; volver a separar sujeto de alimento externo en un acto de rebeldía, tensando, empujando los límites. “Aquí no entras”, parece decir el poeta a la mujer gorda en

su repetición del vómito compulsivo: “Sin remedio. Hijo mío, ¡vomita! No hay remedio” (García Lorca, 2019, 197, v. 19).

Del mismo modo, podríamos interpretar la figura de la luna como metonimia de la noche, en referencia a los nocturnos románticos y modernistas, presentando así resquicios del alma y el más allá. Encontramos dos referencias a ella: “La mujer gorda, enemiga de la luna” (2019, 197, v. 5) y “algunas niñas de sangre/ que pedían protección a la luna” (2019, 198, v. 28). En ambos casos podemos ver una oposición entre el derrumbe que se está produciendo y la luna, siendo esta figura de esperanza para los humanos del poema. Nos movemos aquí sí en un binomio, todavía: el cuerpo en su máxima opulencia y el alma, resquicio de luz en la noche. Sin embargo, reducir el poema a una crítica a lo mundano es simplificarlo.

Jean-Luc Nancy en el último capítulo de *Corpus*, “58 indicios del cuerpo” escribe, a modo de máximas, reflexiones acerca de la relación entre el alma y el cuerpo. Que los textos se rocen entre ellos, contemplemos, guardemos silencio:

“7) El alma está extendida por todas partes a través del cuerpo, está enteramente por todas partes a lo largo de él, pegada a él, insinuada en él. Deslizada, infiltrada, impregnante, tentacular, insuflante, modelante, omnipresente”. (Nancy, 2010, 106)

⁴“yo, poeta sin brazos, perdido
entre la multitud que vomita,
sin caballo efusivo que corte
los espesos musgos de mis sienes.
Pero la mujer gorda seguía delante
y la gente buscaba las farmacias
donde el amargo trópico se fija.”
(García Lorca, 2019, 198, vv. 36-41)

“18) El cuerpo es simplemente un alma. Un alma arrugada, grasa o seca, peluda o callosa, áspera, flexible, crujiente, graciosa, flatulenta, y visada, nacarada, pintarrajeada, cubierta de organdí o camuflada de caqui, multicolor, cubierta de mugre, de llagas, de verrugas. Es un alma como acordeón, como trompeta, como vientre de viola.” (Nancy, 2010, 107)

Como ya avanzábamos en la crítica que Derrida hace al respecto de la metafísica, el problema no radica exclusivamente en la preeminencia del alma sobre el cuerpo, igual que en el

⁴ Decidimos exponer los poemas en vertical y no en horizontal separados con barras para que se pueda apreciar la textualidad y disposición original.

significado respecto al significante. El problema, decíamos, es la barra que los separa, el hecho de tener que establecer una jerarquía. El modelo que Nancy plantea es el de un cuerpo enredado en el alma, o un alma enredada en un cuerpo, donde ambos sean un bucle, una espiral retorcida. La cuestión, así, no se soluciona haciendo pasar el cuerpo por encima del alma y eliminando el componente espiritual del ser humano. Es obvio que no somos sencillamente carne, sino este estudio sería imposible – ¿no lo es, aun así, en cierto modo? – por lo que olvidar el componente espiritual, como se relata en el paisaje aquí presentado, es precisamente un signo no solo de desarmonización sino también de simplificación del mundo. La mujer gorda que arrasa con todo, que intenta imponer su voluntad, solo trae la muerte, la destrucción absoluta, el caos y la tristeza; desconexión. Las referencias a la noche, así, no son señal de un poema melancólico o nostálgico (la forma del mismo poema, la críptica disposición de las metáforas y la ruptura de la métrica preestablecida no dan *pie* a pensarlo) sino que apuntan a una redirección, a la necesidad de pensarnos como un todo, un acordeón, un pliegue.

La misma metáfora aparece en el poema inmediatamente siguiente, “Paisaje de la multitud que orina”, cuando dice:

“Es inútil buscar el recodo
donde la noche olvida su viaje
y acechar un silencio que no tenga
trajes rotos y cáscaras y llanto,
porque tan sólo el diminuto banquete de la araña
basta para romper el equilibrio de todo el cielo.”

(García Lorca, 2019, 199, vv. 22-26)

No sirve de nada ya buscar y rastrear el momento en que la noche, la transcendencia, fue relegada, así como también es inútil esperar un silencio, una paz, que no tenga “trajes *rotos*”: todo está roto, ahora. No aspiramos a la unidad, pues es imposible: tan solo el banquete de una araña, es decir, otro insecto atrapado en su red, puede romper el equilibrio de todo el cielo. Solo queda una (re)construcción de pedazos, un enredo de ellos. Urge hacer las paces con el desorden para no provocar la destrucción masiva. La contradicción solo lo es en apariencia, de ahí, insistimos, su disposición formal: el uso de la paradoja, la convivencia de significantes desconectados nos dirige a la no-jerarquía, a la convivencia de opuestos, salida del binomio a la triangulación: ahí está la vida.

Es este quizás *un* sentido del por qué la figura de la luna y la noche en los poemas es mutable: a veces, como en los casos presentado, en forma de ente al cual aclamar en busca de ayuda y otras veces presentada como augurio de lo malo y la muerte, la luna es la ambivalencia, vaciada de moral per se, no se la puede clasificar, porque el alma, como, de hecho, todo lo que nos rodea, no está dotado de una moral; somos nosotros los que se la otorgamos.

Así, los versos antes citados “sin caballo efusivo que corte/ los espesos musgos de mis sienes” (García Lorca, 2019, 198, vv. 38-39) recuerdan inevitablemente al llamado “Mito⁵ del carro alado” de Platón en el *Fedro* (sección 246a-254e), donde propone el alma humana como un carro tirado por dos caballos, uno blanco, bueno y obediente, y el otro negro, desairado y rebelde, ambos dirigidos por un auriga. Según el filósofo griego, la función de este último debería ser mantener los caballos a raya para lograr la ascensión del alma, pero el caballo negro es difícil de domar. *Epithimetikón* en el griego original, representa el apetito de los bajos deseos, aquellos relacionados con el cuerpo, y, en su frenético tirar de las cuerdas, acaba provocando la caída del carro. El “caballo efusivo” de “Paisaje de la multitud que vomita” es aludido como una posible ayuda perdida, pues ya no está para “cortar los espesos musgos de mis sienes” (2019, 198, v.39). Tomaremos la sien como metonimia de la mente, la razón. Todo parece apuntar al mismo lugar: el alma no es una unidad separable del cuerpo en ningún caso, el caballo negro no es malo por sí mismo y, por ello, ninguno de los dos es superior al otro.

Una nueva vía se abre: quizás el problema fundamental es que no son tan solo dos:

“El alma, el cuerpo, el espíritu: la primera es la forma del segundo y el tercero es la fuerza que produce la primera. El segundo es por tanto la forma expresiva del tercero. El cuerpo expresa el espíritu, es decir, lo hace brotar hacia fuera, le exprime el jugo, le saca el sudor, le arranca las chispas y lo arroja todo en el espacio. Un cuerpo es una deflagración.” (Nancy, 2010, 113)

Cabe aquí, en este sentido, prestar especial atención al uso de estos sustantivos en los poemas seleccionados. Mientras que “alma” no aparece de manera explícita más que en la última estrofa de “Pequeño vals vienés”, poema en el que nos pararemos más adelante, “espíritu” es algo más habitual⁶, siendo término protagonista en “Panorama ciego de Nueva York”.

⁵ Aunque el sustantivo “mito” es discutido por los traductores de Platón en tanto que la obra de este reacciona precisamente contra la mitología y su carácter mnemónico, a su parecer carente de crítica, decidimos adoptarlo deliberadamente: en el fondo, Platón establece una teoría que se convierte en dogma, se impone como única y auténtica.

⁶ Datos curiosos referentes al libro completo, líneas trazadas para un análisis que excede con creces esta lectura: de hecho, el sustantivo “alma” es solamente utilizado en dos poemas: “Tu infancia en el Menton” y “Pequeño Vals Vienés”. “Espíritu”, por otro lado, aparece en tres poemas: “Panorama ciego de Nueva York”, “Nueva York: oficina y denuncia” y “Crucifixión”. La palabra “cuerpo”, sin embargo, aparece siete veces a lo largo del libro completo: “Norma y paraíso de los negros”, “Paisaje de la multitud que orina”, “Poema doble del

“Todos comprenden el dolor que se relaciona con la muerte,
pero el verdadero dolor no está presente en el espíritu.
No está en el aire ni en nuestra vida,
ni en estas terrazas llenas de humo.
El verdadero dolor que mantiene despiertas las cosas
es una pequeña quemadura infinita
en los ojos inocentes de los otros sistemas.”
(García Lorca, 2019, 206, vv. 11-17)

“Otros sistemas” son los que albergan el dolor porque no pertenece ni al alma ni al espíritu la opresión, la opresión es externa, impuesta por la tradición. Aquí, entre los pliegues de nuestra carne hay *un* dolor, pero no el verdadero – porque, ¿cuál es el *de verdad*? No es, según dice el poema, la muerte, que parece ser vinculada al espíritu. Los versos continúan: “no está en el aire ni en nuestra vida” (2019, 2016, v. 13): nosotros, lectores, nos preguntamos ¿pero la muerte sí está en la vida?

El poema muestra una mutación constante, un devenir de una cosa a la otra en una rapidez que por un lado parece apelar a lo moderno en una aceleración cambiante, pero que es a la vez la naturaleza del ser.

“Nosotros ignoramos que el pensamiento tiene arrabales
donde el filósofo es devorado por los chinos y las orugas.”
(García Lorca, 2019, 206, vv. 22-23)

Los arrabales, el límite periférico donde nosotros nos movemos. El filósofo, entendámoslo aquí como el racionalista platónico, es devorado por la naturaleza, las orugas, y los chinos, la cultura opuesta a la capitalista, con el exotismo que para la civilización de Nueva York implica⁷. La realidad es compleja, mutante, inaprehensible e incontrolable, como un caballo negro, cimarrón libérrimo.

lago Edem”, “El niño Stanton” y dos veces en “Oda a Walt Whitman”. Si bien se percibe una ascensión en el número, no deja de ser interesante que en un poemario tan largo solo se mencione siete veces al cuerpo de manera literal. Estudiaremos esto más tarde en: “La excritura del cuerpo” y en cierta medida en “Locura-Límite”, pero todo se mezcla en una trenza.

⁷ Dijimos que no sería un análisis histórico el nuestro, pero es imposible evitar convocar aquí el crecimiento en auge del capitalismo de los años 20 en Estados Unidos que, como la imagen de la mujer gorda de “Paisaje de la multitud que vomita”, arrasa destrozando todo lo que encuentra a su paso para hacerse más fuerte y ocupar más espacio. Por otro lado, respecto al término “exotismo” y lo que él comporta, me remito a la crítica que han hecho los estudios poscoloniales de los últimos años (ver, por ejemplo, *Orientalismo* de Edward Said).

Pero nosotros deberíamos ir concluyendo este hilo de la trenza, huida del binomio, intento de no simplificación, esbozo de un esbozo... Dejemos hablando, pues, a las siguientes citas:

“Es una cápsula de aire donde nos duele todo el mundo,
es un pequeño espacio vivo al loco unisón de la luz,
es una escala indefinible donde las nubes y rosas olvidan”

(García Lorca, 2019, 207, vv. 31-33)

“Al decir «del alma» yo simplemente he querido indicar esto «del alma» o «del cuerpo fuera de sí». Si el cuerpo no es masa, si no está cerrado sobre sí y penetrado de sí, él está fuera de sí. Él es el ser fuera de sí. Y de esto se trata con la palabra alma. (...) el alma es otro cuerpo, un cuerpo simplemente más sutil, más aéreo, un cuerpo espiritual, pero otro cuerpo” (Nancy, 2010, 92)

2.2. *La excritura del cuerpo – muerte anunciada*

“Que se escriba, no *del* cuerpo, sino el cuerpo mismo. No la corporeidad, sino el cuerpo. No los signos, las imágenes, las cifras del cuerpo, sino solamente el cuerpo.” (Nancy, 2010, 13) pero “«Escritura» sigue siendo una palabra engañosa. Lo que se dirige de esta manera al cuerpo-de-fuera *se excribe*, como yo intento escribirlo, directamente fuera, o como ese fuera.” (Nancy, 2010, 19).

Volvamos a la que establecimos como nuestra pregunta inicial: cómo se escribía el cuerpo en *Poeta en Nueva York* y de qué modo se hacía presente. Para comenzar un trazo de respuesta necesitamos, antes que nada, pensar la cuestión misma: cómo se hace *presente* el cuerpo. El cuerpo *es* presencia, no hay postergación, pues no hay más existencia que la existencia del cuerpo, en este cuerpo que somos aquí y ahora. El cuerpo es desplazamiento en tanto que el ser es movimiento, pero es un movimiento caótico, como lo es la carne, jamás un movimiento vaciado hacia.

Del mismo modo que Nancy recuerda que no *tenemos* un cuerpo, sino que lo *somos* (Nancy, 2010, 110), el cuerpo en presencia no lo es de una manera inmanentista y totalizadora de un sentido, sino en oposición a la teleología. No se trata de decir “este cuerpo lo contiene todo” sino de evitar la lógica capitalista del aplazamiento del placer. El único a-venir es el de la significación. No hay un desplazamiento productivo en el cuerpo, este no ha de servir para un fin más que el de nuestra ex-istencia.

Una primera y relativa respuesta que podríamos dar es que el cuerpo de *Poeta en Nueva York* es un cuerpo presente y excrito, en esa escritura que es externalización, que es sacar hacia afuera; existir, ser. Así, volviendo a los dos “Paisajes” vemos como el cuerpo se hace hacia

afuera, a través del orín y del vómito. Con la purga se escribe, se externaliza, en un acto de esbozarse, *presentarse*.

“el olor de un solo cuerpo con la doble vertiente de lis y rata
y para que se quemen estas gentes que pueden orinar alrededor de un gemido
o en los cristales donde se comprenden las olas nunca repetidas.”

(García Lorca, 2019, 200, vv. 43-45)

El cuerpo es *uno solo*, pero tiene una doble vertiente: por un lado, rata, lo malo, por el otro lis, lo bueno. La flor de lis es en la heráldica una representación de la flor del lirio que simboliza pureza y poder por partes iguales y que suele representarse en amarillo sobre fondo azul (Olivares Martínez, Diana, 2018). Azul, amarillo: verde. No podemos ignorar aquí el poder que tiene el color en la obra del poeta.: si el significado popular que se le da al color es el de vitalidad y frescor, probablemente por su asociación a la naturaleza, García Lorca tensa la cuerda y lo lleva más allá. El verde es la vida, pero es también la muerte, en tanto que vida. No encontramos así un sentido final en él, sino un retorno a las raíces con la podredumbre. Su amplia obra nos lo confirma: en el “Romance sonámbulo”, el más famoso poema, reseguimos el camino a la muerte de un gitano a través del verde que lo va ocupando todo; en “Muerte de Antoñito el Camborio” encontramos los versos “Antonio Torres Heredia/ Camborio de dura crin,/ moreno de verde luna,/ voz de clavel varonil” (García Lorca, 1982, 165, vv. 19-22), avanzando así la muerte que llega unos versos más adelante “tres golpes de sangre tuvo/y se murió de perfil” (García Lorca, 1982, 165, vv. 41-42). El color aparece también en su obra teatral, como en el vestido verde que Adela en *La casa de Bernarda Alba* se pone para salir al patio, desafiando el negro luto al que su madre la somete y siendo augurio del suicidio al que se verá abocada. Sin embargo, aquí el verde aparece partido en dos, en sus orígenes: azul y amarillo.

No será esta la única ocasión en que suceda: en “Ciudad sin Sueño” encontramos “las hormigas furiosas/ atacarán los cielos amarillos que se refugian en los ojos de las vacas” (García Lorca, 2019,205, vv. 24-25), y unos versos más adelante “la piel del camello se eriza con un violento escalofrío azul” (García Lorca, 2019,205, v. 37). También en “Pequeño Vals Vienés” tenemos una mención al azul: “Hay una muerte para piano/ que pinta de azul a los muchachos” (García Lorca, 2019,205, vv. 22-23). El verde de *Poeta en Nueva York* está descoyuntado, pues descoyuntada está la vida y la muerte y descoyuntado está, a su vez, el cuerpo. Quizás eso explica la falta de alusiones directas al cuerpo, siempre remitido en sus partes: encontramos brazos, dientes, pies, rodillas... El cuerpo es “uno solo”, pero la doble

vertiente es en realidad más múltiple que el binomio bueno/malo: la flor de lis, dislocación del verde, se representa con tres puntas.

El cuerpo es una summa, un *corpus*, un conjunto de piezas sueltas. La totalidad no tiene lugar. Es un cuerpo-muerte porque la muerte es el roce con la raíz, el círculo que se sale de la finalidad, la línea recta: la presencia, la excritura. El poema “Muerte” muestra a la perfección este salirse de uno mismo en la búsqueda del otro, una búsqueda mortuoria, mortífera, que sin embargo acaba volviendo al origen, pero ya no de la misma manera, sino con un desplazamiento – ninguna vuelta es jamás un círculo, siempre una espiral. Pasamos así del caballo al perro, de este a la golondrina, de esta a la abeja y de la abeja volvemos al caballo. El poema, después, va transformándose con sus propias comparaciones, formando una red-panal de significaciones entretnejidas entre ellas: la rosa, el azúcar, los puñales... Finalmente termina:

Y los puñales diminutos,
¡qué luna sin establos, qué desnudos,
piel eterna y rubor, andan buscando!
Y yo, por los aleros,
¡qué serafín de llamas busco y soy!
Pero el arco de yeso,
¡qué grande, qué invisible, qué diminuto!,
sin esfuerzo.

(García Lorca, 2019, 233, vv. 15-22)

De nuevo la presencia de luna, ahora liberada de establos que la mantengan encerrada y controlada, es buscada por los puñales, pequeña muerte que muestra los cuerpos *al desnudo*, en su piel, su superficie expuesta (excrita). El yo lírico, poeta de tinta, se desplaza por los aleros, de nuevo un margen accesorio, y se autocaliza en las llamas, el fuego, la mutación destructora y la creación absoluta: dolor y fascinación, vida y muerte, en el arco de yeso, el panteón, grande pero invisible y a la vez diminuto, como más allá de toda lógica racional (recordemos que “el pensamiento tiene arrabales/ donde el filósofo es devorado” (García Lorca, 2019, 206, vv. 22-23)). Más allá de los binomios, más allá de lo estático, en la trenza, en la muerte espiral, todo se desliza “sin esfuerzo”. La muerte se transluce a través de los versos, en el roce entre ellos, en el choque de los significantes, pieles ruborizadas.

Sin embargo, si bien el cuerpo se *presenta* a través de los significantes, Nancy nos advierte de que el cuerpo no es uno. El significante fijado por Saussure lo es por debajo de un

significado, haciendo referencia a él, existiendo como conductor, disfraz, mostración. Si entendemos el cuerpo como un significante, si lo relegamos a eso, lo sometemos de nuevo a una lógica teleológica lineal, de postergación y transcendencia: “La convulsión de la significación le quita todo al cuerpo y deja el cadáver en la caverna. (...) La encarnación se estructura como una descorporización (Nancy, 2010, 51). El cuerpo se sale de esta lógica, como lo hace la escritura, archiescritura.

“Si hay otra cosa, otro cuerpo de la literatura aparte de este cuerpo significado/significante, no constituirá ni signo ni sentido, y en esto ni siquiera será escrito. Será la escritura, si la escritura *indica aquello que se separa de la significación*, y que por ello se *excribe*. La excripción se produce en el juego de un espaciamento in-significante: el que desliga las palabras de su sentido, y no deja de hacerlo, y que las abandona a su extensión. Una palabra, en cuanto que no es absorbida sin que quede nada en un sentido, *queda* esencialmente extendida *entre* las demás palabras, estirándose para tocarlas, sin alcanzarlas, no obstante. Y esto es el lenguaje en tanto que *cuerpo*.” (Nancy, 2010, 53)

El cuerpo toca la muerte, hemos dicho, y la muerte no puede pasar por un significante, la excede, y por ello solo puede exponerse. En psicoanálisis lacaniano, la muerte siempre pertenece al registro de lo Real⁸, pues es lo no simbolizable, lo que se abstrae de toda formalización por caer más allá de nuestras capacidades cognoscitivas. La muerte, por real, es imposible que sea aprehendida con el lenguaje. Igual que la sexualidad o el delirio, o no tenemos una experiencia de ellas, o bien tenemos una experiencia excedida, de la que resulta imposible abstraernos, imaginarlas ni, por supuesto, simbolizarlas: “Es más bien la muerte del signo lo que acarrea” (Lacan, 1974, 89).

Sin embargo, la muerte se introduce colándose en los resquicios de la escritura (excritura) y del cuerpo. El cuerpo es muerte viva, muerte en vida o vida muriente. Se sale hacia afuera y vuelve a introducirse en este gesto de mostrarse y vaciarse, como a través del orín y el vómito, o a través de las transformaciones espasmódicas de “Muerte”. Si el cuerpo no es un significante, si va más allá de la lógica del signo, si, aún más, supone la muerte del signo mismo, ¿cómo *aparecen* cuerpo, muerte y vida en la escritura? ¿Cómo pueden ser escritos si son lo no simbolizable?

Para tratar de ser un poco luna en la noche de este amasijo de tinieblas acudiremos al concepto de “arealidad” tratado por Nancy. Este término parte de la palabra envejecida que designa aquello relativo al área, pero que, como por accidente, “se presta también para sugerir una

⁸ Los tres registros del psiquismo: Real, Imaginario y Simbólico; Ver: 7. Lacan, Jacques (junio 1953) Lo simbólico, lo imaginario y lo real [pdf] (O. Teles de Irusta, Trad.) <https://psicopatologia.lunlp.com.ar/bibliografia/seminario-lacan/Lo-simbolico-lo-imaginario-y-lo-real.pdf>

realidad tenue, ligera, suspensa” (Nancy, 2010, 34) que se desplaza creando una dimensión intermedia, una franja, un margen que recorre los límites de lo real. En este sentido, afirma:

“este poco de realidad constituya todo lo *real areal* donde se articula y se juega lo que ha sido llamado la arqui-tectónica de los cuerpos. En este sentido, la arealidad es el *ens realissimum*, la potencia máxima del existir, en la total extensión de su horizonte.” (Nancy, 2010, 34)

Lo real en su arealidad reúne la existencia como salida, como dispersión, en su máxima potencia, infinitamente. Lo finito y lo infinito se extienden, escribiéndose (excribiéndose) en su corporalidad. El cuerpo se escribe porque no es real sino areal, salida de cualquier etiqueta, salida de la lógica de salida. El cuerpo es y no es. Todo al mismo tiempo.

“«Cuerpo» debe pues tener sentido *en la misma* extensión (comprendida aquí la extensión de la *palabra* «cuerpo» ...) Esta condición «significante» (si se la puede todavía llamar así) es inaceptable, impracticable en nuestro discurso. *Pero es la condición real/areal de todo sentido posible para un mundo de cuerpos.*” (Nancy, 2010, 35)

La condición ambivalente es necesaria para un “mundo de cuerpos” como el que se crea en *Poeta en Nueva York*, pero la cuestión planteada por Nancy, en el fondo, queda abierta: si el cuerpo no es significativo, ¿cómo se puede escribir? ¿cómo se escribe?

Lacan, en su texto *Lituraterre* matiza interpretaciones acerca del papel del significativo y las funciones que tiene, diferenciándolo así de un nuevo elemento: la letra, lo que roza el límite, el litoral, el margen.

“la escritura es en lo real la erosión del significado, lo que ha llovido del semblante en tanto que él hace el significativo. Ella no calca a éste, sino sus efectos de lengua, lo que se forja de ésta por medio de quien la habla. Ella no remonta a él más que para en él tomar nombre, como sucede con esos efectos entre las cosas que denomina la batería significativa por haberlas enumerado. (...) La escritura, la letra, está en lo real, y el significativo, en lo simbólico” (Lacan, 1971, 21)

Los cuerpos no se presentan a través del significativo sino a través de la letra, que es escritura (archiescritura, excritura). La letra es el acceso a lo real (Lacan, 1974, 106) y el cuerpo es real y areal, pero siempre huyendo del símbolo, que lo supedita a la transcendencia del significado, a las lógicas científicas de un paradigma que lo oprime y no lo roza, no lo toca, solo se pelea con él por explicarlo – no se puede explicar lo real, huye de toda forma.

Así pues, el cuerpo es cuerpo en tanto que roce de muerte, que es roce de vida, y por ello solo puede *presentarse* en la letra, en el pictograma, en el deslizarse de verso a verso, palabra a palabra. El cuerpo es un trazo, y *Poeta en Nueva York* parece saberlo perfectamente: el poemario no es una explicación sino una vivencia, un flujo transcurrido.

“Pequeño vals vienés” encarna esta tensión liminal entre vida y muerte, deslizándose a través de una composición que es musical, siendo este el arte metafísico por excelencia por carecer de materialidad, pero que, a su vez, invita a vivirse con el cuerpo a través del baile. Un vals no es un vals si no es bailado, si no es vivido, por pequeño que sea.

“En Viena hay diez muchachas,
un hombre donde solloza la muerte
y un bosque de palomas disecadas.
Hay un fragmento de la mañana
en el museo de la escarcha.
Hay un salón con mil ventanas.
¡Ay, ay, ay, ay!
Toma este vals con la boca cerrada.”
(García Lorca, 2019, 273, vv. 1-8)

Viena: importante cuna del modernismo y de la revolución de principios de siglo XX⁹. La asumimos como prototipo cultural de ciudad europea, musical y luminosa, como contraste al Nueva York pesado, bullicioso y atormentado, le otorgamos una simbología. Seguimos leyendo. Viena como partida, origen, que se despega de repente de la ciudad real, convirtiéndose en un “museo de la escarcha”. Aparente contradicción a la expectativa que habíamos creado, en ella se alojan hombros que consuelan a la muerte, fragmentos, trozos de una mañana que parece haberse hecho añicos. Viena tiene diez muchachas, que se multiplican por cien en un salón de mil ventanas: es multitud, apertura, cristal indómito.

Los versos, a pesar de – o quizás gracias a –, la falta de una métrica estandarizada (versos blancos y sin rima aparente), marcan un ritmo interno a base repeticiones: todas las últimas palabras podrían formar una rima asonante con la “a” como base, exceptuando *muerte*. Decidimos creer que no es casual: la muerte como un intento de corte y, sin embargo, estando presente constantemente, no consigue parar la música y el baile. Como un lamento, además se repite el “hay” anafóricamente a inicio de verso, fusionado con la onomatopeya del lamento: todo lo que hace acto de presencia en este museo de ventanas es objeto de llanto, tener y llenar

⁹ Cabe puntualizar que, además de los movimientos pictóricos y musicales, Austria es la ciudad de Freud. El psicoanálisis nace de la neurología, por lo que la revolución parte de la ciencia y lo es a nivel general, social y humano. Preferimos no adjetivar, pues, la revolución como “cultural” o “científica”, calificativos que, como todo binomio, resultan simplistas.

el espacio, es doloroso. Quizás por eso se vomita y se orina, para vaciarse, empequeñecerse, como este vals pequeño, que, sin embargo, nos pide que tengamos la boca cerrada.

“Este vals, este vals, este vals,
de sí, de muerte y de coñac
que moja su cola en el mar.”

(García Lorca, 2019, 273, vv. 9-11)

Tres veces vals, porque es en el tres donde se produce la circulación del sentido, por ser recordatorio de la cristiandad de la que venimos, opción a la multiplicidad. Un vals de sí, de afirmación de vida, un vals de muerte, que ya la sabemos no como negación sino como ciclo; un vals, al fin y al cabo, de coñac, de embriaguez heterogénea entre el dolor y la pasión. Una música bailada que moja su cola en el mar, siendo este el ir y venir, el *devenir*, el a-venir. El panorama se despliega entre tinieblas, con una bruma sólida, pero la música continua. El cuerpo del poema se despliega, nosotros miramos y oímos los trozos:

“Te quiero, te quiero, te quiero,
con la butaca y el libro muerto,
por el melancólico pasillo,
en el oscuro desván del lirio,
en nuestra cama de la luna
y en la danza que sueña la tortuga.

¡Ay, ay, ay, ay!

Toma este vals de quebrada cintura.”

(García Lorca, 2019, 273, vv. 9-11)

El vals se personaliza aún más, su cintura está quebrada: el cuerpo se escribe hecho fragmentos, como la mañana, como cuerpo real-areal: ha aparecido el hombro, la boca y la cola; ahora es el turno de la cintura, pero esta se encuentra quebrada. Cuerpo desgajado, desen-granado. El “te quiero” se pronuncia también tres veces y el museo, pese a todo, va llenándose de muebles: la butaca, el libro, el desván, la cama. La estancia se ha abierto y parece más una casa que un museo: quizás museo por los visitantes, nosotros, que miramos, que leemos, que oímos. Nos creíamos invitados, invadimos una privacidad, quizás fingida, quizás buscada. Seguimos el recorrido danzando entre sueños de tortugas, la vida de la vigilia y la de sueño. La luna sigue siendo una figura recurrente y el ritmo se mantiene también en las vocales alternadas entre la “a” y la “o”. Nos sorprende el lirio, nos recuerda al lis del que hablábamos.

Un, dos, tres, un, dos, tres. Seguimos danzando, oímos de fondo la música ¿Oscuro desván del lirio? ¿oscuro desván delirio?

“En Viena hay cuatro espejos
donde juegan tu boca y los ecos.
Hay una muerte para piano
que pinta de azul a los muchachos.
Hay mendigos por los tejados.
Hay frescas guirnaldas de llanto.
¡Ay, ay, ay, ay!
Toma este vals que se muere en mis brazos.”
(García Lorca, 2019, 273, vv. 13-20)

De nuevo la boca, ahora hecha miles de reproducciones, multiplicada por los cuatro – ¿más de 3! – espejos, como puertas a nuevos mundos, como imposibles salidas, eternamente condenados a ser lo mismo, una y otra y otra vez, el mismo cuerpo, la misma boca, en todos los mundos paralelos en los que está ocurrido: el dos llevado al infinito, el dos hecho cuatro, falsa autonomía, la boca y los ecos juegan a engañarnos. El cuerpo se roza, se toca, nunca se consigue atrapar. La muerte, excedida, real, intangible, se materializa como un pincel dejando grumos de pintura acrílica de color azul, descomposición del verde, trozo de muerte, de vida, como el cuerpo, hecho fragmentos.

El poema dibuja un camino en su trazado: si se colocase en horizontal veríamos un gráfico en que cada verso sube y baja manteniéndose, dentro de lo que cabe, en una línea similar. Sin embargo, los lamentos (“¡Ay, ay, ay, ay!”) son como cortes, hendiduras en la rectitud, dibujos deliberados que rompen, también, cualquier armonía: no hay lugar para la calma, el cuerpo es expansivo y lo ocupa todo. Vamos de un lado a otro, caemos, volvemos a subir. Nos excribimos leyendo lo escrito, se sale nuestro cuerpo rozando el cuerpo del poema, rozando el cuerpo del poeta.

Y acabamos:

“¡Mira qué orilla tengo de jacintos!
Dejaré mi boca entre tus piernas,
mi alma en fotografías y azucenas,
y en las ondas oscuras de tu andar
quiero, amor mío, amor mío, dejar,

violín y sepulcro, las cintas del vals.”

(García Lorca, 2019, 273, vv. 24-30)

Culmina el éxtasis, la muerte y la sexualidad fundidas, el apogeo de lo real, mi boca entre tus piernas, y yo transitando en una orilla – margen – llena de jacintos. Los jacintos, la flor del goce, que es lo evocado en la ruptura del semblante por la letra, que es la erosión. Solo – como si fuese poca cosa – quedan ondas oscuras trazadas en el andar, en un ir y venir como el cardiograma que dibujan los versos, arriba, abajo (ay, ay, ay, ay), y dejar ir, dejarse marchar a través de las cintas, ondas, trenzas, rizomas, del vals que bailamos los tres: usted, que me lee, yo, que escribo, y el texto, letra, cuerpo. Un vals de amor y muerte, un vals escrito, una muerte anunciada en la salida, que es entrada, que es desgaste...

El poema se niega a cerrarse y nosotros no podemos violentarle. Como un cuerpo, no hay que desvelar un misterio sino simplemente verlo, en su desnudez, en su piel-superficie, extrañando lo imaginario y la apariencia (Nancy, 2010, 37). No buscamos, pues, un desciframiento – no lo hay, no es posible – sino una extensión, un hilo, materia sobre materia. Poema y cuerpo: horizonte insondable.

“El cuerpo es la remisión desde el «fuera» que él es a ese «dentro» que él no es. En lugar de ser en extensión, el cuerpo es en expulsión hacia su propio interior, hasta el límite en que el signo es abolido en la presencia que representaba. (...) De un cuerpo no hay nada que descifrar – salvo esto, que la cifra de un cuerpo es ese mismo cuerpo, no cifrado, extenso.” (Nancy, 2010, 50).

2.3. Locura-límite

Sin embargo, podemos encontrar cabos sueltos (¿cómo no haberlos?): si el cuerpo es real-areal, si lo real es lo no simbolizable, lo excedido, ¿cómo se escribe sobre ello, si la escritura es necesariamente simbolización? ¿cómo no fallar la naturaleza del cuerpo con un lenguaje pensado para universalizar? La letra, la (archi)es(x)critura, ¿cómo se materializan más allá de la teoría?

El cuerpo es lo impenetrable, dice Nancy, aquello que ninguna lengua puede aprehender, poseer. Es opaco e intransmisible y nuestros esfuerzos por lograr plasmarlo son vanos. El lugar del cuerpo es la ambivalencia, ya lo hemos dicho, y eso nos condena al fracaso desde la lógica del orden. estamos condenados al fracaso: hablar del cuerpo es imposible, como lo es silenciarlo. El cuerpo dice, pero se dice a sí mismo y nada más. La letra lo roza accediendo a él porque también ella se mueve desde el margen, porque en los márgenes está, si es que hay alguna, la entrada:

“Esta densidad espaciada, nerviosa, que estalla en el corazón de todo lo que hay de *propio* y *no se deja apropiarse sin distenderse*, sin devenir *consigo* su país extranjero, ni sin hacer del sentido, de su sentido, algo bien distinto también, una extensión sin la cual el sentido podría muy bien ser percibido, pero nunca y en ninguna parte *tener lugar*. Por esta locura se entra en el cuerpo, y por todas estas entradas del cuerpo – y por la que cada cuerpo es– se accede a esta locura.” (Nancy, 2010, 45)

Es la locura, la senda por la que hay que transitar para ser letra, para escribir, porque solo si se escribe en el límite se escribe, y la locura es límite tensado, performado. Los cuerpos son impenetrables a las lenguas porque las lenguas son paradigma de Saussure, paradigma de binomios, orden metódico, sistema. El cuerpo no entiende de sistemas, es trozos, pedazos recortados y pegados en un *corpus* común, general, más ajeno que propio, expropiado, patrocinado. El límite entre dos unidades es lo que forma el tercero, lo que le da el sentido: la barra de la oposición: cuerpo / alma; tres elementos. Así, el cuerpo es orilla, es límite, extremo último del significado, y querer sacarlo de sí es el límite de la cordura. “La escritura tiene su lugar sobre el límite” (Nancy, 2010, 14) y solo ahí, en su roce con la locura, puede ser puesto en papel, puede ser letra, grafía.

El límite, el margen, la orilla es el terreno del goce, del deseo, desde ahí escribir poesía, una poesía que no haga sino tocar el fango que la envuelve:

“No hay dolor en la voz. Sólo existen los dientes,
pero dientes que callarán aislados por el raso negro.

No hay dolor en la voz. Aquí sólo existe la Tierra.

La Tierra con sus puertas de siempre
que llevan al rubor de los frutos.”

(García Lorca, 2019, 207, vv. 43-47)

Solo existe la Tierra, rubor de frutos, maduración y sol (no-luna), rojo de vida, de sangre. La voz es despegada de todo dolor porque es en ella donde la individuación se ejerce, entra y vuelve a salir, es por ella que se ejerce la terrenalidad, el habla contra la lengua: el margen. La voz porque es en ella donde el cuerpo sucede, donde el duende se instala para pelear:

“Todas las artes son capaces del duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza, y en la poesía *hablada*, ya que estas necesitas un *cuerpo vivo*¹⁰ que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto” (García Lorca, 2021, 236)

¹⁰ Cursiva propia en ambos casos.

Somos los lectores, a través del vals danzado, a través de esta trenza danzada, que convocamos al duende desde el margen, desde la orilla, vivenciando en nuestro cuerpo lo que salió de un cuerpo y lo que, por el arte de la letra, se convirtió a su vez en uno. Los límites no son imposiciones, de este modo, sino permisos, contenciones de existencia donde explorar el sujeto que somos y el texto expuesto, y el duende es la encarnación de todo ello.

En “Juego y teoría del duende”, conferencia leída por primera vez el 20 de octubre de 1933 en Buenos Aires, en la Sociedad de Amigos del Arte, Lorca expone las dos figuras clásicas de la tradición, la musa y el ángel, para contraponerlos a lo que entiende por “duende”. Esos dos, basados en la transcendencia y la inspiración divina, traen normas y preceptos que vienen de fuera, es decir, que son externas y, en cierta medida, impuestas. El duende, en cambio, “hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre” (García Lorca, 2021, 232).

Esta figura pagana, contrapuesta a las figuras greco-católicas, nos muestra un origen del arte mucho más próximo a la tierra y a las raíces. El duende no llega para suspirar unos versos intangibles en el oído y marcharse: él quiere pelear, sangrar y hacernos sangrar, mancharnos y manchar; quiere muerte, o al menos, posibilidad de ella (real-areal). Por ello quizás nos dice:

“El duende gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador (...) el duende ama el borde de la herida y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles (...) el duende opera sobre el cuerpo” (García Lorca, 2021, 241)

También el duende sucede en el borde, ya sea del pozo o de la herida, porque el límite es el lugar de la escritura, es donde sucede el cuerpo, donde se toca, y él no hace otra cosa: partir, atravesar el cuerpo, combatir con y para él.

El duende es salida de lo hegemónico, es una fuerza potente y no práctica, en términos utilitarios. En él es donde se halla el más profundo deseo y a partir de donde se despliega el goce. “Es un luchar y no un pensar” (García Lorca, 2021, 230). Fin del dominio de la razón, los arrabales del pensamiento, la muerte del filósofo en un acto de omofagia: ¡que viva Dionisio!

Lacan en *Lituraterre* nos hablará también de un límite, el del litoral, el espacio-frontera entre el mar (devenir) y la tierra (raíz originaria). Ya el título del seminario enfoca el análisis que de él podemos hacer: tenemos, por un lado, *litura*, palabra polisémica que significa desde “tachadura” hasta “unicón”, y *terre*, “tierra” en francés. Juntas forman un nuevo término semejante fonéticamente a *littérature*, literatura. Así, el título es a su manera ya un “corpus”, una unión de piezas sueltas, de fragmentos que no son solo parte de un todo, sino que funcionan

de manera independiente. Tenemos, al mismo tiempo, un concepto que apela a una literatura terrestre, que consiste en una tachadura, una mancha y, al mismo tiempo, quizás por la ambivalencia de todo lo que nos rodea, implica también una unción. Sin embargo, Lituratierra no es literatura: mientras que esta le da un “buen uso” al lenguaje, la *lituraterre* es aquello que está velado, pero que a veces se muestra, el resto, litura de la literatura.

En el texto se nos relata cómo, en un vuelo de regreso de Japón, tras entrar en contacto con la escritura caligráfica, observa las nubes y la lluvia sobre la planicie siberiana y, a partir de estas ideas, configura las nociones de semblante y su ruptura. En ellas se desarrolla lo real dominando la articulación semántica, cambiando así la base y evitando una racionalización de lo real, fenómeno que ya habíamos tratado anteriormente. En este sentido, afirma que es de los semblantes que sobreviene el goce, en la erosión de estos hacia la disolución, que nunca llega a suceder del todo. Distingue, así, aquello que es semblante y letra de lo que es el significante: “Entre centro y ausencia, entre saber y goce, hay litoral que sólo vira a lo literal porque a ese viraje, ustedes puedan considerarlo el mismo a todo instante.” (Lacan, 1971, 20)

El litoral, en este sentido, se presenta como el lugar en que sucede la tachadura, en que la letra se abre paso: es una auténtica revolución del sentido, del no-sentido. Los márgenes, orillas, límites, litorales, como único camino posible en un mundo de unidades cerradas.

“¿Es posible desde el litoral construir un discurso tal que se caracteriza, como planteo este año, por no estar emitido desde el semblante? Evidentemente esta cuestión solo se propone desde la literatura llamada de vanguardia, que en sí misma es un hecho de litoral, y entonces no se sostiene en el semblante” (Lacan, 1971, 24)

Si tenemos en cuenta que *Poeta en Nueva York* se ha clasificado como poesía vanguardista en muchos sentidos, se completa (un poco más) el puzle del cuerpo: solo accesible por la locura, solo tocable por la escritura, que es excritura, se despliega por y para el límite. *Poeta en Nueva York* roza el cuerpo por estar y moverse en el litoral, por excribir desde la letra, por latir desde el duende, pues la llegada de este “presupone siempre un cambio radical de las formas” (García Lorca, 2021, 235).

Y si al cuerpo solo se entra con la locura, ¿qué falta de cordura lo es más que la de la privación del sueño, siendo este indispensable para nuestro *funcionamiento*? “Ciudad sin sueño” es, en la misma órbita que los poemas anteriormente comentados, un canto de atmósfera inhóspita, densa y turbulenta, que cuanto más se solidifica, más se abre, paradójicamente, más roza la muerte, más tachadura es, más rompe el semblante. Él es la fusión de todo lo perfilado

hasta ahora, apertura del tres, insondable periferia, destrucción de los binomios y las jerarquías: cuerpoalma sucia, terrestre, enfangada.

Quizás por eso “No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie. /No duerme nadie.” (García Lorca, 2019, 204, vv. 1-2), tres veces, como un mantra, para que no nos olvidemos, porque el sueño, último recodo de la transcendencia, es negado: no hay redención para las almas más allá de lo que vemos, no hay redención en una civilización que ha creado al cuerpo, que lo ha inventado (Nancy, 2010, 12). El verso se repite, con variaciones, en tres ocasiones: al ya citado inicio de la primera estrofa, al inicio la segunda (“No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie. / No duerme nadie.” (García Lorca, 2019, 204, vv. 7-8)) i en la última, siendo esta fusión de las anteriores, donde además se muestra plena conciencia de la reiteración “Ya lo he dicho” (v. 45), como una provocación a la corrección y a la gramática, insistencia querida: nadie puede dormir, está prohibido, es imposible...

“Hay un muerto en el cementerio más lejano
que se queja tres años
porque tiene un paisaje seco en la rodilla;
y el niño que enterraron esta mañana lloraba tanto
que hubo necesidad de llamar a los perros para que callase.”

(García Lorca, 2019, 204, vv. 9-13)

Volvemos a las muertes, a los treses, a los paisajes desolados, esta vez saliendo de una rodilla – cuerpo fragmentado, cuerpo escrito, pues de él sale todo, un mundo, la nada. Imagen terrorífica, descompuesta, de niños aullando aun muertos, masacrados por (otros) perros. Son los animales los repobladores de la tierra, de esta tierra que se abre tras el dominio de una humanidad que va a la extinción por haberse basado en la lógica de la razón. Ya nadie duerme, ya nadie se preocupa y “vendrán las iguanas vivas a morder a los hombres que no sueñan” (García Lorca, 2019, 204, v. 4). Criaturas de la luna, cocodrilos, caballos, hormigas furiosas, vacas, mariposas disecadas que resucitan, dentaduras de oso expectantes, camello con escalofríos... Cuerpo desalmado y prepotente alzado por encima del alma, composición mal entendida. Y el texto que sangra, desde el duende, que grita y se enrolla para desenrollarse: cuerpo que se intenta excribir desde la letra, rozando el límite y siendo locura.

“No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!
Nos caemos por las escaleras para comer la tierra húmeda
o subimos al filo de la nieve con el coro de las dalias muertas.

Pero no hay olvido, ni sueño:
carne viva. Los besos atan las bocas
en una maraña de venas recientes
y al que le duele su dolor le dolerá sin descanso
y al que teme la muerte la llevará sobre sus hombros.”
(García Lorca, 2019, 204, v. 14-21).

No es sueño la vida en una clara remisión a Calderón, pero también a sí mismo: no es lo mismo dormir que soñar, que producir contenido onírico: Ciudad sin sueño, ambivalencia. Las iguanas mordían a los hombres que no soñaban, pero es que la vida no es sueño: realidad forzada, arealidad. Nos caemos porque ya no hay un sustento, las escaleras son las jerarquías binarias, una sobre otra sobre otra. Nos encontramos ante una cadena significativa, un rizoma. La muerte es impenetrable, como los cuerpos, y por ello se expone hecho trizas en los poemas. “Los besos atan las bocas/ en una maraña de venas recientes”: salta la sangre con la sangre, como un raudal imparable, y el duende desplazándose, golpeando en cada letra. “Carne viva.” (García Lorca, 2019, 204, v. 18) eso es todo lo que queda tras el paso de la noche y del día, lo que queda en el litoral, una vez roto el semblante, una vez escrito.

También el lector se va tropezando y cae en este poema de métrica insurrecta, con encabalgamientos y frases fracturadas: ¿dónde está el punto al cual aferrarse? No lo hay, no puede haberlo, por eso la repetición es eterna, infinitamente finita, por eso el dolor es inexpugnable, por eso la muerte la llevamos sobre los hombros: en cada milésima de segundo que vivimos, morimos. La vida hecha pedazos, como el cuerpo, como el verde descoyuntado: “las hormigas furiosas/atacarán cielos amarillos” (v. 25) y “un violento escalofrío azul” (v. 37).

¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!
A los que guardan todavía huellas de zarpa y aguacero,
a aquel muchacho que llora porque no sabe la invención del puente
o a aquel muerto que ya no tiene más que la cabeza y un zapato,
hay que llevarlos al muro donde iguanas y sierpes esperan,
donde espera la dentadura del oso,
donde espera la mano momificada del niño
(García Lorca, 2019, 204, v. 30-36).

Tres veces se da la alerta ritual-mantra, sin principio ni final, una puerta como una escotilla por la que dejarnos ir, por la que salir (o entrar, si es que hay diferencia). Es necesario reunir a los que albergan esta combinación de zarpa y aguacero, animalidad y nostalgia empapadora, al

niño inocente que no consigue comprender que hay uniones, el puente como un tercer elemento de circulación entre dos orillas, y al cadáver que por el cuarteamiento ha quedado solo en la cabeza y el zapato: ni siquiera los pies, solo su envoltorio, y la cabeza, la lógica, la razón. Es necesario despertar al grupo, ¡que nadie duerma!, que no lo hagan sus conciencias. Pero no es la poesía una salvación analítica, un ejercicio de depuración – volvamos al inicio de la trenza, no es de la lírica expresiva, de la que hablamos.

“Ciudad sin sueño” y, de hecho, todo *Poeta en Nueva York*, nos empuja a la arbitrariedad lingüística, nos hace vivir la desazón de la imposible comunicación. Lectores impotentes, reseguimos las metáforas buscando transcendencia, cuando el mismo texto nos avisa de que caemos. Hay que acercarnos a iguanas y serpientes, a dentaduras de oso y a manos momificadas: uniones extravagantes de vida y muerte, de reptiles pecadores y de corporalidades presentadas:

“Pero si alguien tiene por la noche exceso de musgo en las sienes,
abrid los escotillones para que vea bajo la luna
las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros.”
(García Lorca, 2019, 204, v. 38-49).

No existe el exceso de musgo en las sienes, pues musgo verde somos y al musgo verde vamos: es necesario recordar el *semblante*, las copas falsas, el veneno y la calavera, en una posible evocación a Shakespeare, para desvelarnos que el mundo es un teatro, una pantomima, una *tragedia*, con su lucha de pulsiones infinita. Es necesario romper el semblante para escribirnos, para tener una posibilidad de ser en papel.

Así pues, se reclama con urgencia la caída de la humanidad, alienta a la aceptación de la ciclicidad de esta, más allá de toda norma, en su componente aparente, siendo el puente que el muchacho no conoce. Quizás la vida no sea sueño, pero sí es ficción, literatura, semblante y a la vez ruptura. La muerte, la amargura y la apariencia son aparentemente negatividad, pero recordemos que la escritura va más allá de toda moral preestablecida: la existencia no entiende de categorías.

Volviendo – si es que la vuelta es posible, o si es que nos hemos desplazado– al inicio: no se trata, después de todo, de afirmar “solo nos queda la carne” sino de ser en fusión, retorcida, enroscada y desenroscada. Solo desde la locura, en el límite-litoral, sucede la escritura del cuerpo:

“Lo que ya no se puede decir, conviene no dejar de mentarlo. Es preciso no dejar de presionar la palabra, la lengua y el discurso contra este cuerpo de contacto incierto, intermitente, escondido y que, no obstante, insiste. Aquí o ahí, de ello se puede estar seguro, va a seguir un cuerpo a cuerpo con la lengua, un cuerpo a cuerpo de sentido de donde podrán hacer, aquí o ahí, la exposición de un cuerpo, tocado, nombrado, escrito fuera del sentido, *hoc enim*.” (Nancy, 2010, 46)

CONCLUSIÓN

Platón escribió en el Fedro: “Ninguno de los poetas de este mundo ha celebrado nunca la región que se extiende por cima del cielo; ninguno la celebrará jamás dignamente.”. (Platón, 1871a, 293). Lo que en su momento aparecía como condena, como desastrosa humillación al arte de la palabra, nos aparece ahora como una bendición: no entramos en la ciudad ideal, ¡y menos mal! Porque el lugar de la poesía es la frontera, la tierra de nadie, ingobernable. La poesía es insumisa, rebelde como el caballo negro del carro de nuestra alma, haciéndonos caer, desequilibrándonos. El poeta no puede subir al cielo porque la poesía sucede entre las raíces verdes de la tierra, en los últimos resquicios de los pliegues de nuestra carne, con cada bombeo de la sangre en la que el duende se baña, libérrimo. Pero vayamos hacia atrás un instante – ¿es posible? ¿hemos partido en algún momento?

Este trabajo pretendía ser una lectura que respondiese, al menos parcialmente, la pregunta sobre la clase de cuerpo que articula *Poeta en Nueva York* y su representación. Dijimos que huiríamos de totalitarismos y doctrinas, siendo luz de luna y no fluorescente de laboratorio. Centramos la exploración, a fin de evitar simplificaciones de la gran obra que esta es, en seis poemas: “Paisaje de la multitud que vomita”, “Paisaje de la multitud que orina”, “Ciudad sin sueño”, “Panorama ciego en Nueva York”, “Muerte” y “Pequeño Vals Vienés”, pero no hemos seguido un orden cronológico de lectura – porque, ¿qué es la cronología? esto era una espiral, dijimos, una trenza en espiral. Y como trenza, creamos tres hilos, siendo este el tercero y sacando tres más del central. Decidimos ahora que este es el final, porque todo requiere uno, por arbitrario que sea, si no quiere pasarse el resto de la vida repitiéndose una y otra vez, aunque de cada repetición surjan cosas nuevas, aunque ninguna repetición lo sea del todo. Debemos acabar, por mucho que el hilo no esté del todo cerrado, pues la apertura es también indómita, inevitable. Tratemos, pues, de reunir algunos apuntes del esbozo aquí realizado.

El cuerpo de este *Poeta en Nueva York* no alaba la jerarquía, aunque en algunas ocasiones presente panoramas de un cuerpo que se ha colocado por encima. No es tampoco crítica nostálgica, invocación de un viejo orden. A través de la lectura de estos poemas, algunos con más detenimiento que otros, hemos absorbido un alegato a una existencia en conjunto, más allá de divisiones científicas, taxonomizadoras que separan, encarcelan y congelan los conceptos por tal de poder dominarlos. El cuerpo y la poesía, decíamos, no son domables. Así pues, este cuerpo está fracturado por las violencias: las externas infligidas durante años y por la que él mismo se ha impuesto al tratar de hacerse presente imponiéndose sobre lo que la tradición ha dado en llamar “alma”. Un cuerpo hecho añicos en esta lucha de dominio y de ego, cansado,

frustrado y dolorido, que roza más que nunca la muerte, pero que, por ello mismo, es capaz de generar vivencia, en su fragmentación y en su corrosión, precisamente por ocupar espacios múltiples, por haber al fin escapado del totalitarismo. La mutilación y el esparcimiento, con toda su negatividad latente, como salida-entrada-acceso-apertura.

Poeta en Nueva York no es una presentación de conceptos ni una explicación, más bien todo lo contrario. Huyendo de toda lógica coordinada, los poemas son, al mismo tiempo, experiencias, viajes. El lector es empujado con impaciencia por el texto, como si este fuese un niño impaciente que quiere tirarse por un largo tobogán en el que hay cola. Sus versos escalados, largos y cortos, con un ritmo ritual generado en el interior de las mismas palabras, son también muestra de esta fragmentación. De este modo, al mismo tiempo que el poema *habla* del cuerpo, genera un cuerpo performativamente, en cada palabra unida como una pieza de dominó a la otra. Leemos perdidos, erramos de letra en letra sin comprender *del todo*, inquietos, incómodos en un inicio: el poema nos agita, nos pelea; salimos ensangrentados, con las mejillas húmedas de llanto, con la sensación de *no poder ser lo que éramos en la entrada*. La salida del poema es así, una entrada a algo distinto, a un nosotros, lectores, distintos. Hemos hecho colisionar nuestro cuerpo con el cuerpo poético, nuestras letras con sus letras. Por eso el texto *sucede* en el límite, en el litoral, en el margen, a la frontera de la ciudad ideal: no hay pureza en las letras de fango y pintura; la poesía, esta poesía, requiere ensuciarse, y no hay para ello cordura posible. Es, entonces, solo desde la locura, entrada al cuerpo, desde donde podemos lanzarnos a *Poeta en Nueva York*, pues es en sí mismo un desquicio, y choca, a su vez, con nuestro desquicio, para generar, quizás, un tercero: el de creer que podemos encontrar un sentido.

Al final de la conferencia “Un poeta en Nueva York” que Federico García Lorca pronunció el 16 de marzo de 1932 en la Residencia de Señoritas de Madrid, dijo:

“Con las tres grandes líneas horizontales, línea de cañaveral, línea de terrazas y línea de palmeras, mil negras con las mejillas teñidas de naranja, como si tuvieran cincuenta grados de fiebre, bailan este sol que yo compuse y que llega como una brisa de la isla” (García Lorca, 2021, 193)

Entonces él concluía con el poema que aquí no hemos tratado “Son de negros en Cuba”, pero su cita nos enreda de igual manera: nosotros somos las líneas horizontales, liberadas de verticalidad, somos las mujeres danzantes y somos la isla receptora.

Es curioso cómo, a pesar de las múltiples conferencias que Lorca dio, no queda hoy ni una sola grabación de su voz. Su habla, sin embargo, sigue resonando en cada línea, en cada

palabra, en cada letra, aunque no sea propia. Lección a Saussure, cuerpo del cuerpo, cimarrón, animal domesticado que ha huido para recobrar su libertad...

“Cuerpo tocado, tocante, frágil, vulnerable, siempre cambiante, huidizo, inasible, evanescente ante la caricia o el golpe, cuerpo sin corteza, pobre piel tendida en una caverna donde flota nuestra sombra...” (Nancy, 2010, 117)

BIBLIOGRAFÍA

- Avome, G. (2021) Análisis temático y simbólico de «Norma y paraíso de los negros» y «Oda al rey de Harlem» de Federico García Lorca. *Oráfrica, Revista De Oralidad Africana*, (5), (pgs. 149-161). <https://core.ac.uk/download/pdf/39107501.pdf>
- Derrida, Jacques (1998) La escritura pre-literal. En *De la gramatología*. (págs. 3-129) Siglo XXI.
- Derrida, Jacques (2020) La Différance. En *Márgenes de la filosofía* (págs. 37-62) Cátedra.
- García Lorca, Federico (1982) *Poesía. 2*. Akal.
- García Lorca, Federico (2019) *Poeta en Nueva York*. 4ª edición. (J. Doce, Ed). Galaxia Gutenberg.
- García Lorca, Federico (2021) *De viva voz: Conferencias y alocuciones*. Debolsillo
- Gómez, Douglas. (s.f.) *Lituraterre: Una inversión en la enseñanza de Lacan*. Nueva Escuela Lacaniana <http://www.nel-amp.org/index.php?file=Carteles/Boletin-de-carteles/022/Productos-de-carteles/Lituraterre.html>
- Lacan, Jacques (junio 1953) *Lo simbólico, lo imaginario y lo real* [pdf] (O. Teles de Irusta, Trad.) <https://psicopatologia1unlp.com.ar/bibliografia/seminario-lacan/Lo-simbolico-lo-imaginario-y-lo-real.pdf>
- Lacan, Jacques (1971) *Lituraterre*. [pdf] (R.E. Rodríguez Pontes, Trad y Ed.) <https://www.bibliopsi.org/docs/lacan/Lacan-Lituraterra-1971-bilingue.pdf>
- Lacan Jacques (1974) *La tercera*. [pdf] Roma: Patrick Valas, pp.74-108. <https://ecole-lacanienne.net/es/event/el-estilo-tardio-de-lacan-la-tercera-2/>
- Lacan, Jacques. (1987) “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud», en *Escritos*, (págs. 473-509) Siglo XXI.
- Lacan, Jacques (2003) “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”. En *Escritos I y 2*. (págs. 773-829). Ediciones XXI.
- Llera, J. (2011). Texto, contexto e intertexto en "Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)", de Federico García Lorca. *1616. Anuario De La Sociedad Española De Literatura General Y Comparada*, (1), (págs. 185-219). https://www.researchgate.net/publication/277890083_Texto_contexto_e_intertexto_en_Paisaje_de_la_multitud_que_vomita_Anochece_de_Coney_Island_de_Federico_Garcia_Lorca
- Nancy, Jean-Luc (2010) *Corpus*. Trad. Patricio. Bulnes. Arena Libros.

- Olivares Martínez, Diana (2018) *Flor de lis. Fleur-de-lis*. Universidad Complutense de Madrid <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/flordelis>
- Platón (1871a) *Obras completas, Tomo 2*. Ed. Patricio de Azcárate. Medina y Navarro Editores. <https://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf02257.pdf>
- Platón (1871b) *Obras completas, Tomo 5*. Ed. Patricio de Azcárate. Medina y Navarro Editores. <https://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf05009.pdf>
- Saussure, Ferdinand de (2002). *Curso de lingüística general*. Editorial Losada.
- Wordsworth, William (1999) Prólogo. En *Baladas líricas*. Hiperión.