

Graciela Ferrero
Facultad de Lenguas
(Universidad Nacional de Córdoba)

Una poética encubierta: «Las confesiones de Don Quijote», de Luis García Montero

Resumen

El trabajo está centrado en la clase textual de las autopoéticas o poéticas de autor, tal como éstas aparecen formalizadas en un tipo de discurso lírico: el monólogo dramático en el que el yo poético cede su voz a un personaje distante y diferente, perteneciente a otro campo de referencia histórico o cultural. En este caso, la agencia de las «tomas de posición» se traslada a otro, que actúa como máscara o «cobertura» del yo, es decir: la autopoética se encubre, pero sin que el prefijo *auto* deba desaparecer. Analizaré el particular uso de esta estrategia en un monólogo dramático de Luis García Montero, «Las confesiones de Don Quijote».

69 {texturas 14

Palabras clave

{ autopoéticas, monólogo dramático, máscara, García Montero }

Abstract

In this work I try to observe the textual class of poetics of the self as they appear in a kind of lyric discourse form: the dramatic monologue, where the poet gives his voice to a far and different character that belongs to another field of cultural reference. In this case, the authopoetics structural statements run to the another character, which plays as a mask or «coverage» of the self. I discuss the particular way this strategy plays in Luis García Montero's dramatic monologue, «The Confessions of Don Quixote».

Key words

{ the poetics of the self, dramatic monologue, mask, Luis García Montero }

Fue Arturo Casas (2000:210), uno de los más serios teóricos del campo poético, quien fijó el sintagma «dominio borroso» para caracterizar la clase textual de las *autopoéticas* o poéticas de autor. Justifica la metáfora por tres razones: imprecisión metalingüística y conceptual, asistemática y fragmentariedad, e incluye en tal dominio a una serie abierta de textos que de modo explícito o implícito contienen una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos o poéticos que un escritor hace públicos en relación con la obra propia, bajo condiciones «intencionales y discursivas muy abiertas»:

*los prólogos o epílogos a obras propias y o ajenas, en general
la producción teórico-crítica del autor, sectores de sus escritos memorialísticos
o autobiográficos, de sus cartas, de las entrevistas concedidas,
de las conferencias y otros textos de cuerdas paralelas. (Casas, 2000:214)*

La distinción entre poéticas (o autopoéticas) explícitas o implícitas es clara: las primeras actúan en el caso de manifiestos, entrevistas, conferencias, prólogos y epílogos a obras propias y ajenas, la producción teórico-crítica de un autor, sectores de sus escritos memorialísticos o autobiográficos, de sus cartas, etc. Las autopoéticas implícitas, en cambio, están incorporadas de modo necesario a toda obra literaria en la medida en que ésta constituye siempre una expresión de réplica o acuerdo con el sistema de convenciones.

No se agota en esta última afirmación la posibilidad de la existencia de las autopoéticas: es posible suponer en la urdimbre textual de un determinado poemario, la presencia de autopoéticas explícitas, heterónomas por su dependencia del texto poético en el que se manifiestan, es decir, asimilables al estatuto de los metapoemas.

La cuestión podría complicarse aún más, si la autopoética aparece encubierta o enmascarada, por darse en un *monólogo dramático* en el que el yo poético cede su voz a un personaje distante y diferente, perteneciente a otro campo de referencia histórico o cultural.

En este caso, la agencia de las «tomas de posición» de Bourdieu (1995:61) se traslada a otro, que actúa como máscara o «cobertura» del yo, es decir: la autopoética se encubre, pero sin que el prefijo *auto* deba desaparecer.

1. El monólogo dramático como forma histórica

Como forma histórica, el monólogo dramático suele vincularse a la figura de los poetas ingleses Robert Browning y Alfred Tennyson. Sin embargo, debemos tener presente que no es sino una de las formas dentro de lo que Arcadio López Casanova [1994: 71] denomina «escenificación» y por lo tanto su uso por los románticos ingleses es sólo una intensificación, no un gesto inaugural. Robert Langbaum [1996:154], al elaborar su teoría del monólogo dramático, señala la continuidad vital del procedimiento en autores como Eliot, Pound, Masters y Robert Lowell, quienes hacen estallar algunos de los criterios utilizados para definir la forma histórica y por esta vía le dan crecimiento.

En su forma paradigmática, el yo lírico cede su voz a un personaje bien diferenciado, respaldado por un cronotopo que colabora a su identificación por parte del lector, a quien expone una experiencia personal a través de la cual se auto-revela. Éste es uno de los propósitos del monólogo dramático en la lírica: la auto-revelación del enunciador ficcional, la confesión. En los textos fundacionales el que se auto-revela suele ser un transgresor, un sujeto heterodoxo cuyos puntos de vista y experiencia concuerdan poco con las normas aceptadas por sus contemporáneos: un fraile pintor fascinado por la belleza carnal, una madre hereje, una dama asesina de la corte de Luis XIV, un obispo indulgente y corrupto, un duque paranoico, un héroe nihilista, etc., forman parte de la galería de los protagonistas en algunos de los más consagrados monólogos dramáticos de Robert Browning y Lord Alfred Tennyson.

Si bien algunos teóricos los consideran técnicas análogas, quiero distinguir en este punto al monólogo dramático del llamado «correlato objetivo». Eliot (1944:184) realiza sobre este último una temprana aproximación: lo considera «un hallazgo o selección de un objeto, una situación, un acontecimiento histórico o un personaje, que se emplean como medios para la expresión de la emoción particular de un autor».

Debe reservarse entonces el nombre monólogo dramático para un tipo determinado de correlato: el de un personaje histórico, cultural o legendario, en un momento crucial y significativo de su vida, que se expresa en primera persona y que de algún modo se vincula con la emoción particular que desea transmitirse a través del poema.

La estética novísima, que cuaja en torno a la paradigmática antología de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) hace del monólogo dramático una de las estrategias fundamentales para manifestar su voluntad de ruptura. El uso de esta forma destaca por su marcado culturalismo, que los lleva a preferir personajes del arte y la cultura como correlatos objetivos, a través de los cuales se lleva a cabo además, un proceso de disolución del yo en la escritura.

Guillermo Carnero constituye un caso modélico dentro de su grupo por su recurrencia en el empleo de esta forma de escenificación, pero lo hace con una particular modalidad que lo particulariza frente al resto: a la búsqueda preferente de correlatos objetivos en el mundo de la cultura, suma el que los personajes en los que se oculta/proyecta el autor no son presentados positivamente, sino en la soledad, en la decadencia, en el exilio o en la frustración. El Oscar Wilde al que apela no es el escritor en el apogeo de su fama, polémico y brillante, sino el «Oscar Wilde en París» derrotado y enfermo tras la prisión de Reading:

*Pero decid, Milady, si no estabais maravillosa preparando el clam-bake
con aquella guirnalda de hoja de fresa!
Las porcelanas en los pedestales
y tantísimas luces y brocados
para crear una ilusión de vida.
No, prefiero no veros, porque el aire nocturno
agitando las sedas, desordenando los pétalos caídos*

*me entregará el perfume de las flores, que renacen y mueren en las sombras
y el ansia y el deseo, y el probable dolor y la vergüenza no valen el sutil perfume
de las rosas en esta habitación siempre cerrada.*
(en Dibujo de la muerte, 1967:101)

Wilde, en su refugio parisino, resulta el arquetipo del esteticismo derrotado. Lo mismo ocurre con otros autores seleccionados por Carnero: Watteau, Giovanni Sforza, Ludovico Manin, Brummel. El poeta busca intuitivamente a personajes cuyo pensamiento y sentimentalidad ostenten amplias similitudes con los suyos propios, para que le sirvan de correlatos objetivos a partir de los cuales pueda expresarse con la debida distanciaci3n: «No hay pues triunfalismo alguno en el esteticismo de Carnero; sí, por el contrario, añoranza de la espontaneidad, de la naturalidad de los instintos, de la libertad de la mente y el cuerpo» (Bousoño, 1984:37).

El neoesteticismo, matizado en este caso por el aura de un decadentismo moral, constituye al mon3logo dramático en autopoética implícita en el caso de Carnero: la poética de la promoci3n se resignifica con una marca propia, que singulariza su escritura y la convierte en implícita declaraci3n —valga la paradoja— de credo autopoético.

2. El mon3logo dramático y la poesía de la experiencia:

«Las confesiones de Don Quijote»

Este *excursus* por la prÁctica del «mon3logo dramático» en los novísimos, cobra sentido al confrontarla con el giro que García Montero —cabeza visible y teorizador de la llamada «poesía de la experiencia»— imprime a la misma forma poética. Lo que caracteriza a los protagonistas de sus mon3logos dramáticos es su eticidad y, fundamentalmente, las razones que argumentan para justificarla. No se trata de personajes señeros del esteticismo, sino de sujetos éticos, también distanciados de la moral común, pero en tanto no homologados ni homologables con el resto; se constituyen en raz3n de esa diferencia, en conciencias vigilantes de sus conciudadanos: Jovellanos, prisionero en Bellver, ejemplifica en «El insomnio de Jovellanos» (*Habitaciones separadas*, 344)¹ esta nota distintiva del mon3logo monteriano.

«Las confesiones de Don Quijote» integra la sexta y última parte de *La intimidad de la serpiente*, poemario del año 2003 por el que García Montero obtuvo el Premio Nacional de la Crítica.

Una particularidad de «Las confesiones...» es no sólo la creaci3n de una voz poética diferente (la de Alonso Quijano) sino la presencia activa de su interlocutor, identificable con el sujeto lírico en su figura de poeta, que aparece representado en un segundo plano y se convierte así en el primer beneficiario de la confianza del personaje cervantino.

*Esta tarde de junio y de San Juan,
en esta solitaria habitación de hotel
que nos buscó el azar de la poesía,
regreso a Barcelona,
a importunarte con mis confesiones,
porque sigues ahí,
en el lugar de la ficción,
suspense una vez más,
delante del papel,
con el bolígrafo apuntando al cielo,
la mano en la mejilla
y el codo en el bufete. [IS, 544]*

A través de este encuentro («al azar de la poesía») se plantean las circunstancias que deben contribuir a identificar a la voz poética por parte del lector: he aquí un primer distanciamiento con el canon del monólogo dramático, ya que el personaje ficcional viaja al presente del poeta para desde ese presente, la Barcelona actual de multitudes desfilando por las Ramblas, realizar su confesión, contarle lo « íntimo».

Adviértase cómo la variante introducida por el poeta granadino se convierte en cauce estratégico para dar cuenta de su poética personal. El monólogo dramático tal como aparece en Browning², por citar un caso paradigmático, a pesar de ser la enunciación de un hablante, implica el deseo de un diálogo, el deseo de comunicación, en cuanto deja intactas las estructuras de reciprocidad e intercambio (el monólogo que quiere ser diálogo, o el diálogo que se ha transformado en monólogo); en el poema que consideramos, el diálogo aparece representado (el yo no se diluye en el correlato objetivo como en los ejemplos novísimos) y por esta vía, el valor que en la autopoética de Montero y en este libro en particular se atribuye al dialogismo, se mantiene en plenitud.

Este rescate de la poesía como diálogo se multiplica en los ensayos monterianos. Particular riqueza adquiere en su último libro ensayístico *Inquietudes bárbaras* (2008): «el poder ideológico de la literatura descansa hoy en la defensa íntima del espacio público que supone el hecho literario, un pacto entre autor y lector, una cita a la que acuden dos soledades, dos conciencias, para mantener un diálogo» (34).

El hablante ficcional es, a pesar del título del texto, no Don Quijote sino Alonso Quijano, el cuerdo: «Casi nadie me llama por mi nombre, / vulgar y cotidiano como la rebeldía» (IS, 542). Así se nos presenta en los dos primeros versos del texto, y en la quinta estrofa lo amplía:

*Soy Alonso Quijano,
Yo recordé mi nombre en Barcelona,
después de ver el mar, de visitar la imprenta
y descubrir la farsa de mi vida
en la hospitalidad de los que hoy
repiten sin saberlo aquel destino
por el que me humillaban (543)*

Barcelona es un lugar de encrucijada para Quijote /Alonso Quijano en el hipotexto cervantino y en el texto de llegada de IS. En la obra cervantina, en el marco de la tercera salida de Don Quijote, éste decide torcer el rumbo para contradecir al falso Quijote de Avellaneda, que lo dirigía la las justas de Zaragoza. Libre decisión que ejecuta a pesar de su cautiverio en manos de Roque Guinart y sus bandoleros: llega a la playa de Barcelona la víspera de San Juan en la noche. Al amanecer, caballero y escudero ven por primera vez el mar, espectáculo grandioso para los dos hombres de tierra adentro, que sólo aciertan a compararlo con las lagunas de Ruidera.

En Barcelona se hospedan en la casa de un burgués acomodado, don Antonio Moreno, quien, como los Duques, «andaba buscando modos como, sin su perjuicio, sacase a plaza sus locuras» [Cap. LXII: 1021].³ Nuevamente el escarnio y la burla: Don Quijote, sin saberlo, recorre la ciudad con un rótulo de pergamino en su espalda, con la leyenda «Este es Don Quijote de la Mancha». La visita a la imprenta supone otro descubrimiento, ya no natural, sino cultural; acontecimiento clave para un sujeto amante de los libros, cuya locura en ellos arraiga, al punto de ser su más alto deseo convertirse en objeto literario; en este lugar marcado por su significación, se enfrenta con todas las «labores y máquinas de esta industria» [LXIII: 1031].

Pero el acontecimiento decisivo en Barcelona es la derrota del héroe a manos del Caballero de la Blanca Luna:

*Don Quijote, molido y aturdido, sin alzarse la visera,
como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma dijo:
—Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más
desdichado caballero de la tierra y no es bien que mi flaqueza defraude esta
verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado
la honra. (LXIV: 1047)*

Conocido es el resto: el Caballero de la Blanca Luna, que no es otro que el bachiller Sansón Carrasco, se contentó con que el derrotado volviese a su aldea por un año y se mantuviese alejado de la caballería.

Al salir de Barcelona volvió a mirar el héroe el lugar donde fuera vencido y dijo: «¡Aquí fue Troya! ¡Aquí mi desdicha y no mi cobardía se llevó mis alcanzadas glorias, aquí usó la fortuna conmigo de sus vueltas y revueltas, aquí se oscurecieron mis hazañas, aquí, finalmente, cayó mi ventura para jamás levantarse!» (LXVI: 1054).

Si la vida de Don Quijote se había abierto con un *yo soy* (al nombrarse a sí y a su mundo) o con un *yo sé quién soy* (en el primer momento de duda), esa vida se clausura con este *yo ya no soy Don Quijote de la Mancha*. En realidad, Don Quijote (pese al vaporoso proyecto pastoril, como supuesto Quijótiz) había muerto en Barcelona y a la entrada del pueblo, con la liebre temblando entre sus manos. Ahora, el texto le vuelve a dar un nombre, el último: *Alonso Quijano*. Se supone que retoma el nombre, pero es la primera vez que lo oímos. Y es más, el enfermo añade a su nombre un apelativo fundamental: «*a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno*». Ese «renombre de Bueno» es el único que de hecho no ha variado a lo largo del libro.

En el poema de IS se superponen el plano de la derrota en Barcelona con el de la pérdida del nombre:

Soy Alonso Quijano.
Yo recordé mi nombre en Barcelona,
después de ver el mar, de visitar la imprenta
y descubrir la farsa de mi vida
en la hospitalidad de los que hoy
repiten sin saberlo aquel destino
por el que me humillaban.
(IS, 543; el destacado me pertenece)

75 { ferrero

La recurrencia en el tema del nombre tiene un segundo significado: la reflexión sobre la ficción (y aquí reside el valor metapoético del monólogo), en cuanto Don Quijote constituye una ficción de segundo grado: Alonso Quijano es ya una ficción de la que se vale Cervantes como soporte para la creación del caballero Don Quijote. La espectacularidad y cadena de desdoblamientos se acentúa si se tiene en cuenta, por ejemplo, la intervención como mediador de la invención cervantina de Cide Hamete Benengeli.

No puede dejar de reconocerse, en este punto, el aporte de otro poeta-narrador metaficcional: Borges, en «Sueña Alonso Quijano»: «El hidalgo fue un sueño de Cervantes / y Don Quijote un sueño del hidalgo...» (1989:474).

Al indudable valor metapoético del texto (reflexión sobre la ficción, desde la ficción, se suma su pronunciamiento autopoético encubierto: la poesía como género ficcional y la ficción como artificio necesario y verosímil para la recuperación de la microhistoria y la intimidad.

En el monólogo dramático monteriano, la confesión de la locura no tiene tanta relevancia como la opción por la cordura, en tanto ésta significa «rebeldía vulgar y cotidiana» frente a los sueños irrealizables. La cordura, es decir esta potencialidad de revuelta o rebelión vulgar y cotidiana es la necesaria para hacer frente a «las razones del Duque, / que invita al soñador y hace volar al loco / para fundar las normas de su corte, / las risas y los pleitos / que pudren corazones cortezanos» (542–543).

En la alegoría que también funciona en el poema, los duques aragoneses (sin nombre específico), que hospedaron a Don Quijote y Sancho Panza para divertirse con ellos

en burlas y mascaradas (II, 30–57), representan las sinrazones del poder. La crítica social que subyace en el hipotexto se manifiesta también en el texto de llegada: el extenso episodio en casa de los duques puede leerse como lo que es, un episodio de cárcel o encierro en la que sólo caballero y escudero creen que están viviendo de verdad. Para los demás, son bufones que han de entretener los ocios de los duques durante un tiempo. El poder que estos nobles ejercen es algo real y concreto, y en esta ocasión, perverso: el código que los rige les permite considerarse como amos y señores plenos de sus vasallos; pero es del código nobiliario de donde se ha desprendido también el código caballeresco que configura la existencia de Don Quijote y Sancho. Los duques, sin embargo, desprecian este origen común y actúan como dueños de cuerpos y haciendas de los personajes quijotescos, y no sólo de ellos, sino también de Teresa Panza y su hija Sanchica.

En «Las confesiones...», el poder también se ensaña y aísla a los diferentes, a los habitantes de los márgenes, y los confina a un encierro: el manicomio, que aparece como una metáfora del extrañamiento y la desterritorialización: «Y ya no somos sombras, / sino cuerpos sin sombras, /ojos sin nadie/ que viven en un reino de fantasmas/(...) entre rosales pulcros y espinas bien cortadas,/ como el jardín de un manicomio./ Madreselvas y lilas/ alrededor de las preguntas/ y de las soleadas canciones de los médicos» (534).

La confianza de Alonso Quijano a su interlocutor se transforma en una invitación a descubrir esa forma vulgar y cotidiana de la rebeldía de «la gente / que se atreve a vivir / fuera de las haciendas encantadas» (546), con lo que la cuestión ha dejado de ser una experiencia personal para universalizarse.

En el fondo del pedido de Quijano —«Abre el balcón /y asómate a las Ramblas»—, late un texto programático: «¿Por qué no sirve para nada la poesía? Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales», que forma parte de un libro en coautoría con Antonio Muñoz Molina (1994).

Dos ideologemas de alto valor polémico se destacan en ese texto: el primero es el de la «utilidad de la poesía»; el segundo, el de su «normalización». Ambos fueron utilizados por el autor para destacar su antagonismo (y el de la tendencia que encabezaba) frente a la actitud ensimismada que atribuía a los «novísimos», instalados en el esteticismo e indiferentes a la incidencia de su escritura en la sociedad. Lo cierto es que esta entidad «polémica», la normalidad, fue llenándose de contenido teórico con el transcurso de los años, de tal manera que al migrar los ideologemas a su poesía posterior lo hacen cargados de la historia que fueron acumulando en las sucesivas formulaciones y expansiones programáticas.

Aparece también este nodo de su poética también en los discursos doxológicos, configurando constelaciones temáticas que exceden lo estrictamente literario e invaden lo artístico en general, lo político y hasta lo sociológico. Así, en el último trayecto ensayístico, pertenece a la constelación de la «normalidad» el comentario al cuadro «Objetos para un rato de ocio», de Harnett, radicado en el Museo von Thyssen de Madrid (*Inquietudes bárbaras*, 159). «Un cuadro realista y modesto de Harnett» desencadena una reflexión sobre la mirada de su «oficio» y los «sentimientos morales»

que le suscita el cuadro: objetos cotidianos y normales, recién usados y en desorden. Unos cuantos objetos a través de los cuales todos podrían reconocerse, por pertenecer al ámbito de la más estricta cotidianía y estar representados de manera realista. Reflexiona a partir del cuadro sobre las características de su profesión, vivida como el oficio con el que se gana la vida, como cualquier ciudadano común.

Lo «normal» es una media que el ensayista traza entre la visión adorniana del arte, identificada con el margen y la autonomía, y otra «sima»: lo homologado. Lo normal en arte es una construcción del yo que se piense, no «hijo de Dios» sino «hijo de vecino», y pueda representar la capacidad de sentir de las personas normales.

En una época en que cada día se potencia más la homogeneidad de los aparentes extraños, la vulgaridad de los que se creen originales, el corazón masificado de los héroes, es importante hablar de lo contrario, de la posible originalidad de los vulgares, del protagonismo, dignidad y diferencias íntimas de las personas normales. (1994:36)

Desde esa medida de la normalidad es que mide la «rebeldía vulgar y cotidiana» de la gente / multitud, —hombres y mujeres— «que cumplen la historia de sus mercados y sus oficinas» (IS, 544).

Por esto, la insistencia poemática en el nombre: «...no les resulta fácil / convivir con el nombre cotidiano de las cosas», «casi nadie me llama por mi nombre» [IS:542]. La facultad nominativa del poeta es, en el ensayo al que aludimos, reconstruir canales, puentes, corredores o vínculos que permitan reconocer a y reconocerse en las existencias cotidianas de los espacios públicos. El riesgo de esta «normalidad» puede ser la homologación, la anulación de las conciencias individuales, pero frente a esto también hay un «aviso» en el poema, en el que aparece agazapada, encubierta toda una autopoética de la normalidad «Exígele a la vida que te enseñe / a distinguir el mar del oleaje / que expulsa los desechos junto a las caracolas» (IS:545).

El poema se cierra con otro pedido de Alonso Quijano a su interlocutor—poeta: «Regresa tú también (...) Y que tu soledad camine por la casa,/ vuelva de cuarto en cuarto/ dejándose las luces encendidas,/ por si alguien las ve, / y no quiere apagarlas,/ y pregunta la historia que han escrito en su rostro,/ las huellas de su nombre/ vulgar y cotidiano como la rebeldía. Como la rebeldía de la gente/ que se atreve a vivir/ fuera de las haciendas encantadas» (546). El correlato objetivo, Alonso Quijano, se yergue como un paradigma de eticidad e impone la consigna de «encender» las luces de una casa a la que los atributos de «vulgar y cotidiana» no adocenán, sino exaltan: le dan la libertad que no poseen «las haciendas encantadas». Con estos versos finales, se refuerza otro artículo de fe poética del autor: el carácter ideológico e histórico de la cotidianía y la intimidad y la creencia en la potencialidad de la literatura para intervenirlas.

Bibliografía

Primaria

- García Montero, Luis (2006).** *Poesía (1980–2005)*. Barcelona: Tusquets.
- [1993 (1994)]. *¿Por qué no es útil la literatura?* 2da. Ed. (en coautoría con Antonio Muñoz Molina. Madrid: Hiperión
- (2008). *Inquietudes bárbaras*. Barcelona: Anagrama.
- Carnero, Guillermo (1998).** *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, Miguel de (2004).** *Don Quijote de la Mancha*. Edic. del IV centenario. Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española. San Pablo (Brasil): Santillana Ediciones.

Secundaria

- Bourdieu, Pierre (1995).** *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bousoño, Carlos (1984).** Introducción, en *Ensayo de una teoría de la visión. La poesía de Guillermo Carnero*. Barcelona: Seix Barral.
- Casas, Arturo (1994).** Pragmática y poesía. En Villanueva, Darío (comp.) *Avances en Teoría de la literatura*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- (2000). La función autopoética y el problema de la productividad histórica. En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975–1999)*, Madrid: Visor.
- Eliot, T.S. (1944).** Hamlet. En *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, T.I, Buenos Aires: Emecé.
- Langbaum, Robert (1996).** *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada: Comares.
- López–Casanova, Arcadio (1994).** *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Colegio de España.

Notas

¹ La numeración de las páginas sigue la de la compilación *Poesía (1980–2005)*. Barcelona: Tusquets, 2006. Utilizo a partir de aquí la sigla IS para referirme al poemario *La intimidad de la serpiente*.

² Browning fue, entre los laquistas ingleses, quien más se preocupó por cuidar «el principio dramático» de sus poemas; hasta tal punto que muchos de sus monólogos dramáticos no tienen nada que envidiarles a las escenas teatrales mejor conseguidas.

³ Ésta y las siguientes citas del *Quijote* remiten a la edición especial lanzada por la Real Academia Española, con motivo de su cuarto centenario. Sus datos, como corresponde, figuran en la bibliografía.