



El Monólogo dramático y Carlos Barral (1928-1989)

Dr. Akram Jawad Thanoon

Departamento de Estudios Semíticos
Universidad de Granada
akram@ugr.es

Resumen: El acercamiento del poeta Carlos Barral (1928-1989) al género del monólogo dramático, se explica por la voluntad del poeta catalán de inaugurar con su segundo poemario, *Metropolitano*, (1955) una poesía verdaderamente contemporánea, en el sentido de objetivada y/o despersonalizada mediante el uso de “correlatos objetivos” o de “una pluralidad de voces” a la manera de T. S. Eliot y Ezra Pound, superando con ello su primera fase poética marcada por el tono intimista y neorromántico de un Vicente Aleixandre o de un Pedro Salinas, poetas intensamente leídos por Barral en su etapa formativa, según declaraciones propias. En este artículo, se pretende trazar el uso del monólogo dramático en la obra poética barraliana, desde una perspectiva cronológica, para examinar su evolución y características principales y evaluar sus funciones expresivas. Según la

premisa planteada aquí, el poeta de *Usuras y figuraciones*, se interesa por el monólogo dramático y lo aprovecha para objetivar su discurso poético. El distanciamiento entre poeta y personaje poemático, posibilitado por dicho género, le permite al poeta, además, introducir matices irónicos e incluso de crítica político-social en su discurso, o sea, hace posible el juego de las múltiples perspectivas, dentro de una poética llamada "de la experiencia" que se esfuerza por lograr la fusión entre conocimiento y comunicación.

Palabras clave: monólogo dramático; Carlos Barral; poesía española contemporánea; poesía de la experiencia

Abstract: The approach of the poet Carlos Barral (1928-1989) to the genre of dramatic monologue, is explained by the will of the Catalan poet to inaugurate, with his second poetry book, *Metropolitano* (1955), a truly contemporary poetry in the sense of objectified and/or depersonalized by the use of "objective correlatives" or "a plurality of voices" in the manner of T. S. Eliot and Ezra Pound, thereby surpassing his first poetic phase marked by an intimate and a neo-romantic tone similar to that of Vicente Aleixandre or Pedro Salinas, whose poetry Barral intensely read in his formative stage, according to his own statements. This article intends to chart the use of dramatic monologue in the works of Barral, from a chronological perspective, to examine its development and assess its main characteristics and expressive features. According to the assumption made here, the author of *Usuras y Figuraciones*, became interested in the dramatic monologue and used it to objectify his poetry. The distance between writer and the "I" of the poem, made possible by the genre, allows the poet also to introduce nuances of irony and even political and social criticism in his speech, or makes possible the interplay of multiple perspectives within a poetic discourse called "of experience" that strives to achieve the fusion between knowledge and communication.

Key words: Dramatic Monologue; Carlos Barral; Contemporary Spanish Poetry; Poetry of Experience

En el apartado "Cronología y anotaciones e identificaciones de las citas", añadido al final de *Figuración y fuga* [1], escribe Barral refiriéndose a su segundo poemario, *Metropolitano*: "Es un poema unitario cuyos temas están ordenados según un sistema de acumulación de ciertas sensaciones de la experiencia urbana. *Los distintos monólogos dramáticos, cada una de las partes bajo título que componen el poema, se insertan en una unidad de situación de lugar y de tiempo, pero no de personajes*" [2]

El poeta escribe las notas aludidas para ayudar a dilucidar el hermetismo del libro. Sin embargo, ni sus anotaciones, ni el esfuerzo de la crítica benévola y entusiasmada de su colega Gil de Biedma [3], ni el conocimiento del proceso de elaboración del libro, recogido en *Diario de Metropolitano* [4], consiguen su objetivo de acercar aquél al "lector medio", con frecuencia tachado injustamente de perezoso y comodón. Paradójicamente, el *corpus* crítico-explicativo logra un efecto contrario al de su propósito original: siembra más confusión y evidencia el fracaso del esfuerzo -sin duda sincero- del autor de *Metropolitano* por dar con una poesía a la vez nueva e íntegra, dentro de esa "voluntad de superación formal" que Jaime Ferrán subraya como característica a los poetas catalanes del medio siglo [5] No vamos a extendernos sobre este asunto, mas juzgamos oportuno reproducir el juicio de Florencio Martínez Ruiz acerca del libro, como apoyo de nuestro punto de vista: "libro importante por su ruptura lingüística y ambiental, aunque todavía con dificultades de asimilación cordial [...] atmósfera imaginativa en exceso [...]" [6]

Lo que atañe directamente a nuestro propósito es la referencia explícita que hace Barral al género del monólogo dramático en el texto anteriormente citado. Ello demuestra que el poeta conocía el monólogo dramático, y también su procedencia angloamericana, aunque las "anotaciones" en cuestión fuesen redactadas en fechas posteriores a las de la elaboración del libro (11 de enero 1955 - 15 de noviembre 1956), y pese a que dicho conocimiento no se refleja, ni muchísimo menos, en aquél [7] Sin embargo, esa incongruencia no empaña la voluntad del poeta de inaugurar con *Metropolitano* una poesía verdaderamente contemporánea, en el sentido de objetivada o despersonalizada mediante el uso de "correlatos objetivos" o de "pluralidad de voces", a la manera de T. S. Eliot o de Ezra Pound, superando con ello su primera fase poética (la de *Las aguas reiteradas*), marcada por el tono intimista y neorromántico de un Aleixandre o de un Pedro Salinas, poetas -junto con Jorge Guillén- intensamente leídos por Barral en su etapa formativa, según declaraciones propias [8]

El tercer libro de Barral, *19 figuras de mi historia civil*, marca un cambio de tono sustancial en la voz del poeta, a favor de un estilo tan afín a la corriente generacional del realismo crítico que no faltó quien señalara que se trataba de "una concesión a la moda de la llamada poesía social" [9] El propio Barral se da cuenta de ese viraje en su trayectoria poética, al ver crecer el libro, y apunta, no sin cierta alarma: "temo [...] que estoy forzando un cambio de estilo tal vez demasiado brusco, pero vale la pena intentarlo", y unos días más tarde añade: "temo que en el cambio de tono que estos poemas suponen pierda mi mejor cualidad y parte de mi fuerza" [10]

En su "Presentación de un Diario de Trabajo", apunta el editor del *Diario de Metropolitano*, Luis García Montero, respecto al libro que nos ocupa: "Se produce un matizado cambio de visión estética, en el que la función del conocimiento adquiere un horizonte distinto y el estilo se desplaza hacia un tono más *realista* y *narrativo*" [11] La inclinación hacia "una poética realista", hacia "poemas de tono narrativo y un poco gris", hacia una "poesía anecdótica basada en la experiencia concreta", tras el hermetismo y el refinamiento estilístico del poemario anterior, queda evidenciado por Barral en sus declaraciones para la antología de Rubén Vela: *Ocho poetas españoles* [12]

El título, *19 figuras de mi historia civil*, es muy significativo, puesto que yuxtapone las referencias personales, "mi historia", con las colectivas, "historia civil". De este modo el título adelanta la visión que informa el discurso poético del poemario, a saber, la inmersión del "yo" particular en un "nosotros", característica del grupo generacional del medio siglo. El primer poema del libro, "Discurso", llamado "programático" por J. L. García Martín [13], explicita dicha perspectiva con bastante nitidez:

Historia
estrictamente personal, exilio
del corazón entre la gente

Y versos más abajo:

Nuestra, esta historia
porque moral, y de clase y civil, como la guerra
por igual os atañe
a buena parte de vosotros. [14]

Esa socialización del "yo" particular explica la apelación directa a los lectores, la oscilación entre el "yo" y el "nosotros" como sujeto verbal en "Discurso", aunque dicha socialización no despersionaliza la visión planteada ni trasciende las contingencias autobiográficas de la voz poemática, como solía ocurrir en la poesía típicamente social de los coetáneos mayores de los miembros de nuestra generación. De ahí, por ejemplo, la apelación a la esposa por su nombre propio -Yvonne- que da a la composición un fuerte cariz autobiográfico.

El segundo poema, "Fotografías", introduce un interesantísimo matiz en la dialéctica del "yo"-sociedad que caracteriza el libro, puesto que convierte esa dialéctica en una especie de confrontación en la que el poeta - y ahí está la impronta generacional del planteamiento- se preocupa más por rescatar o subrayar lo individual de su "yo" que por lo que ese "yo" tiene de colectivo:

¿Mas cómo distinguir
lo que recuerdo de memoria viva
de lo que he oído sobre mí, del yeso
blanco que me ayudaron a poner
sobre tantos rincones,
cubriendo todo alrededor, cegando
los rostros más veraces?

A nivel formal, el poema objetiva su fuerte aspecto autobiográfico mediante el recurso del desdoblamiento del "yo" que se configura claramente al final del discurso poético. Así el poeta, o más propiamente el sujeto poemático, una vez situado en el terreno de la infancia, al contemplar las fotografías, se enfrenta al niño que era y se dirige a él como si éste estuviera presente, es decir, el niño fotografiado-evocado se convierte en un interlocutor:

Tú y yo sabemos
mejor que nadie, di, donde [sic] enterraste
el hacha de los juegos peligrosos.

El recurso del desdoblamiento del "yo" y la subsiguiente apelación al "tú", así como la concreción del marco situacional del discurso mediante una ocasión que sirve de núcleo argumental (la contemplación del álbum de familia), objetivan el discurso y lo aproximan al género del monólogo dramático, dentro de un contexto bastante similar al que envuelve la mayoría de los poemas de Gil de Biedma, cuyo tono confesional-reflexivo, sobre todo en *Compañeros de viaje* (1959), se deja percibir, por ejemplo, en:

He sido un niño alegre,
un retoño feliz del bienestar
según dicen los datos predispuesto

al espacio y la luz, y que resulta casi contemporáneo. [15]

Carme Riera ha explicitado la inspiración narrativa del discurso poético en gran parte de *19 figuras ...*, con palabras que a continuación reproducimos:

Diecinueve figuras de mi historial civil es posiblemente el libro en que la voluntad narrativa del autor está más clara. No sólo porque intente contar la historia del sujeto poético a través de diversas secuencias infantiles y adolescentes, sino porque desde el punto de vista lingüístico conjuga una serie de elementos que acercan el poema a una narración. Muchos de los componentes del libro surgen de una anécdota que el texto desarrolla con todo lujo de detalles, a menudo muy descriptivos, plásticos casi, como es habitual en el poeta, a quien la pintura y, en especial, la escultura interesan mucho. [16]

J. L. García Martín, a su vez, se ha referido en términos elogiosos a la "matización psicológica" -expresión que el crítico atribuye a Gil de Biedma- del protagonista en los poemas de *19 figuras...*, al que dicho crítico alude como "narrador". [17]

Esa inspiración narrativo-descriptiva (C. Riera) y esa exactitud tanto psicológica como sociológica (J. L. García Martín), ligadas a veces a una actitud *apostrofica* y a un lenguaje prosaico-conversacional, son los elementos que confieren a la mayoría de los poemas del libro una concreción y un tono bastante afín al que solemos encontrar en los ejemplos formalmente logrados del monólogo dramático [18] Sin embargo el descarado sustrato autobiográfico del discurso poético y la acusada correlación entre la persona del poeta y el protagonista poemático [19] ponen límites formales bastante nítidos entre los poemas del libro y el género del monólogo dramático. Por otra parte, y como ocurre con muchos de los poemas de Gil de Biedma, las afinidades estilísticas, arriba esbozadas, y tonales hacen que la dialéctica inherente a nuestro género resulte verdaderamente provechosa para acercarnos como lectores-interlocutores al poeta-hablante de los textos barralianos.

La composición titulada "Al tamaño del cine" [20] merece una mención especial por varias razones. Tiene un hablante, una ocasión y un interlocutor al que el hablante se dirige directamente:

Todo			está			preparado:
la	sábana	tan	blanca	y	el	silencio
ahora						inviolable.
(Yo			me			hago
a	un	lado	para	no		estorbarte.)
Ven						

Sin embargo, esa concreción situacional y argumental (el poema se abre con los versos que acaban de citarse) se difumina enseguida por la introducción de referencias vagas, fantásticas e inverosímiles:

arráncate		a	los	ojos	
que		ya	te	desdibujan	
rompe	tu	invierno	gris,	oh	sonriente
dulce	estrella	habitada.			

A continuación, el discurso avanza zigzagueante entre lo concreto y lo amorfo, con saltos argumentales muy bruscos y una fuerte confusión de perspectivas que recuerdan el estilo "hermético" de *Metropolitano*, hasta terminar con puntos suspensivos. Las anotaciones concernientes al poema en *Diario de Metropolitano* en nada nos aclaran -lectores "medios" que somos- el sentido del discurso [21] Sin embargo, el poeta (en la línea de esa estrategia típicamente suya de la explicación-ocultamiento) nos da la clave del poema en su primer tomo de memorias. Y, por eso, sabemos que se trata de una minuciosa descripción de las "fantasías onanistas adolescentes" -para decirlo con palabras de J. L. García Martín- [22] Las palabras del propio Barral referidas al poema -y ahí está la otra razón para la distinción otorgada a éste- no tienen desperdicio: "estoy seguro que mis disposiciones literarias deben mucho a aquella gimnasia mental premasturbatoria" [23] Efectivamente, el texto que citaremos a continuación no sólo despeja la confusión de perspectivas en "Al tamaño del cine", sino que también aclara en gran medida el "plano pronominal" y la identidad de las voces que con frecuencia aparecen en el discurso poético barraliano como consecuencia de un desdoblamiento múltiple del "yo" del poeta:

Relatar uno de aquellos complejos recursos de la fantasía [...] el proceso era muy parecido al de un poema [...], a cierto tipo de poemas míos [...] fijar una situación [...] La introducción del sujeto en ese escenario complaciente no era casi nunca directa, diría que el plano pronominal de la acción que se iba a desarrollar era más bien el de la segunda persona, como si, a partir del momento en que se iniciaba el episodio, el "yo" quedase dividido entre el que conscientemente lo provocaba, tendido en la cama, y el protagonista situado a la distancia que se señala con el 'tú'

imprecativo, acusativo en sentido gramatical, con que en poesía se sustituye a veces a la primera persona, el tú particular del diálogo consigo mismo. El 'yo' de la cama no se borraba de la escena, sustituía en funciones de autor y guiaba al otro, al personaje, por los vericuetos de la deliciosa aventura. [24]

Un modo de poetizar semejante al que acabamos de ver se da también en "Le asocio a mis preocupaciones", donde el sujeto poético (portavoz de Barral) describe su experiencia religiosa y su relación con Dios, desde la infancia hasta la madurez:

Te	invocaba	según	un	largo	rito,
torturándome	hacia	los	pormenores	de	tu
Tocaba	los	objetos,	te		imagen
revolviendo					buscaba
Después,	con	los	brazos	en	cruz,
tiempo			y	sobre	la
					cama,
					tiempo.
					Conocía
que	estabas	por	un	dulce	cansancio
y	entonces	me	tendía	sin	mirarte,
sabiéndote			allí		cerca,
te contaba mis deseos.					

[25]

El hablante "narra" cómo soñaba a Dios. La omisión deliberada del vocablo "Dios" y su sustitución por el "tú" indeterminado del interlocutor, así como las referencias situacionales que configuran el marco de la apelación-evocación, convierten a Dios en el objeto del deseo de la fantasía del adolescente tendido en la cama, y dan al tema "religioso" un tratamiento verdaderamente insólito, audaz e irónico. El epígrafe del poema [26], procedente del *Libro de la vida*, de Santa Teresa de Jesús, (ed. Dámaso Chicharro, Cátedra, Madrid, 1981), es un guiño sugestivo al lector por parte del poeta, para asegurar el mecanismo paródico de la composición. Las anotaciones de Barral respecto a este poema en *Diario de Metropolitano*, son sumamente reveladoras. Anota Barral con fecha del 29 de noviembre de 1959:

Doy por terminado 'Le asocio a mis preocupaciones' con 60 versos. Todavía inseguro. No sé qué pensar de la línea descendente del poema de una ironía en violento contraste. Si está bien será probablemente mi arriesgado experimento de composición en este libro y el tono más insospechado (parodia novelística de un esquema místico). A Jaime Gil de Biedma la idea le parecía muy divertida, veremos qué piensa del texto.

Me inquieta pero lo dejo. Me siento incapaz de darle más vueltas. [27]

El enmarque situacional del discurso en "Le asocio a mis preocupaciones", la existencia de un hablante y de un interlocutor, así como la perspectiva extraordinaria con la que se plantea el discurso, aproximan la composición al monólogo dramático. El poeta recrea o proyecta una experiencia particular en el texto desde una postura distanciada: *el poeta recuerda cómo imaginaba a Dios*. El inicio del poema no puede ser más elocuente:

<i>Preferiría</i>	<i>ahora</i>	imaginar
que <i>te soñaba</i> como un robot		

Luego estas dos perspectivas (la del poeta rememorando y la experiencia rememorada, con su propio sujeto y objeto) se van mezclando e intercambiándose, hasta que el discurso desemboca finalmente en el momento actual, es decir con el poeta recuperando el protagonismo del discurso y dirigiéndose a su verdadero interlocutor: Dios:

No		recuerdo
exactamente	cómo	terminó.
Más		tarde
me parecía un sueño nuestra historia.		

La modalidad verbal "parecía" sigue asegurando el distanciamiento (temporal y dialéctico) del poeta respecto a la experiencia evocada. Este juego de perspectivas, complejo y dinámico, posibilitado por el hábil empleo del recurso del desdoblamiento, incita al lector -una vez que se percata de ello- a reflexionar sobre la experiencia poetizada desde -más o menos- la misma perspectiva del poeta: desde fuera del texto como desde dentro de él, haciéndose así cómplice o confidente privilegiado de una experiencia íntima, de una confesión del propio poeta. Consecuentemente, la reacción -o si se prefiere, la lectura- del lector se vuelve compleja y se ve enriquecida por la dialéctica del asentimiento-disentimiento ante la experiencia planteada, y por el juego de perspectivas activado en el discurso. Ahora bien, si tomamos en cuenta la fecha de composición, la naturaleza del tema, y la perspectiva extraordinaria a través de la cual se plantea dicho tema, llegaremos a apreciar la autenticidad de la composición. Estamos, sin duda, ante un poema típicamente posromántico, es

decir contemporáneo, donde la experiencia íntima y subjetiva del poeta se expresa mediante el discurso poético -cuyo mecanismo venimos dilucidando en parte- hacia la sensibilidad del lector, reflexiva tanto como emotiva, con soportes objetivadores (desdoblamiento, ironía, etc.), y todo ello por encima de los tópicos y de los clichés ambientales y temáticos. Esto es "la poesía de la experiencia", tal y como la entiende Robert Langbaum, y nosotros con él, *cuya manifestación más característica es el género del monólogo dramático*. Dicho con otras palabras, la composición que venimos analizando no es exactamente un monólogo dramático, mas al situarse dentro de la poesía de la experiencia comparte con nuestro género varios rasgos y mecanismos y aboca hacia un propósito semejante: la autocognición del poeta *en el texto* (lo subjetivo) y la transmisión de esa experiencia *mediante el texto* al lector (lo objetivo), o sea, la fusión del conocimiento y de la comunicación en una sola dialéctica.

Desde esta perspectiva, la evolución poética de Barral, desde *Las aguas reiteradas* hasta *19 figuras...* ejemplifica el proceso de modernización de la expresión poética, con respecto a un caso español, incluso mejor que la de su conciudadano Gil de Biedma. [28]

Usuras (1966) [29] ensancha el campo de visión poética de Barral para abarcar nuevas realidades que, aunque siguen siendo tratadas desde un punto de vista doble (el particular y el histórico), distan de ser limitadas al ámbito de la infancia y de la adolescencia. El poeta, para decirlo en otras palabras, dirige su mirada hacia fuera y se interesa por el mundo exterior, en vez de bucear en sus particularidades introspectivamente. Esto se evidencia claramente en la primera sección del libro, "Fin de escala", donde se recogen poemas unificables por una perspectiva común que podría calificarse de geográfico-histórica, puesto que el poeta, situándose en lugares concretos -ciudades- reflexiona sobre la historia civil de sus gentes.

En la composición titulada "Kvinorgarden", con el subtítulo "Predio de las mujeres", se plantea una visión aduladora de los desnudos femeninos, desde la perspectiva de *voyeur* que Barral suele adoptar en sus poemas eróticos. [30] La belleza de los cuerpos y la alegre libertad del nudismo se sitúan en medio de una naturaleza primaveral, lo cual dota el poema con una notable sensibilidad pictórica, frecuente en la obra de Barral. La fantasía erótica, motivada probablemente por la contemplación de un cuadro o un filme o por la lectura de un libro, se objetiva mediante un mecanismo afín al monólogo dramático, según el cual el hablante va apelando a un interlocutor-guía cierto tiempo antes de iniciar su visita al "imaginario parque [¿de nudistas?] estocolmés", según nota del autor. [31]

En "Parque de Montjuich" [32] -una de las mejores composiciones barralianas-, el poeta traza un eficazísimo plano urbanístico-sociológico de su ciudad natal, Barcelona. El éxito de la composición radica en que Barral logra objetivar sus reflexiones sobre un tema tan íntimo mediante la estrategia de atribuirles a un turista de paso por la ciudad que se dirige por carta a su "querida" para contarle sus impresiones, es decir, mediante la *modalidad epistolar del monólogo dramático*. No se trata, empero, de un monólogo dramático típico, en el sentido de crear una dialéctica dramática entre el hablante y su interlocutor, ni de proyectar una experiencia particular sobre una situación imaginada con personaje caracterizado, sino más bien, y tan sólo, de aprovechar la fórmula del monólogo dramático para objetivar el discurso poético. El distanciamiento entre poeta y personaje poemático, posibilitado por dicha fórmula, le permite al poeta, además, introducir matices irónicos e incluso de crítica político-social en su discurso, o sea, hace posible el juego de las múltiples perspectivas. Lo que la fórmula del monólogo dramático nos ayuda a deducir, en este caso, es la simpatía verdadera con que el poeta enfoca su discurso acerca de su ciudad y sus conciudadanos; simpatía que los matices crítico-irónicos, fruto de la postura distanciada, no cuestionan ni minimizan en absoluto, sino todo lo contrario: la confirman y enriquecen hasta tal grado que no sería erróneo suponer que es la conciencia del poeta del exceso de dicha simpatía lo que de hecho -y sabiamente- le induce a objetivar su discurso. El cierre del poema, que a continuación reproducimos, confirma nuestro planteamiento, con su exquisita ironía y sentido doble:

Una	ciudad	discreta,	noble	y	hospitalaria,		
rectilínea	y	sin	plazas.	Tal	vez	interesante.	
Una	ciudad,	querida,	en	que	tú	y	yo
no	viviremos	a	gusto.	Y,	sin	embargo,	
por la que no me importa haber pasado.							

Dentro de esa "sección de viajes" encontramos la composición titulada "Contemplando el Perseo de la Loggia de la Señoría". [33] El título indica la postura y la perspectiva del poeta "contemplador" y nos proporciona una pista sobre la identidad del personaje poético que habla en el texto: el escultor, orfebre y grabador italiano Benvenuto Cellini (1500-1571). La contemplación de una de las obras maestras de Cellini, el Perseo, que adorna la loggia más famosa de Florencia, da pie al discurso, en el que el poeta se proyecta en el célebre artista italiano para recrear su arte, su vida y su época. La composición es, por ende, *un monólogo dramático muy bien logrado*, por la caracterización del hablante, por el aprovechamiento dramático del lenguaje empleado, congruente con el personaje y lleno de referencias histórico-culturales.

Sin embargo la ausencia de un interlocutor poemático, así como la carencia de una perspectiva extraordinaria por parte del hablante, hacen que el monólogo dramático tenga, en esta ocasión, el propósito de recrear y homenajear a un artista determinado. La elección del personaje responde -como ya se señaló- a una

contemplación de la obra del artista y, también, a la lectura de sus memorias, que son, con casi total seguridad, la fuente de donde proceden los datos autobiográficos revelados por el hablante. A nivel más profundo, la forma del monólogo dramático empleada, así como el propósito del discurso, están perfectamente justificados por la afinidad artístico-vital que el poeta siente hacia el personaje, siendo aquél, según propia declaración reiterada, "un escultor frustrado". [34] De ahí que la proyección distanciadora (dramática) se base en una estrategia de camuflaje, es decir, de objetivar una confesión o una autorrevelación por parte del poeta. El sentido del discurso del hablante admite así dos lecturas superpuestas. La primera concierne al hablante poemático y la segunda al propio poeta:

Si no trabajo, miento
y miento todo el tiempo que no invento.

y

Finalmente sincero
cuando juro saber cómo se funde
el bronce de los siglos verdaderos [35]

La composición siguiente, "Compro un alboroz en Kairuán", constituye otro monólogo dramático. Sin embargo, esta vez resulta ciertamente difícil determinar la identidad del personaje que habla, lo cual vuelve arriesgada la tarea de evaluar la dimensión dramática de la composición y la verdadera dialéctica resultante de la proyección. Por la pista que nos proporciona el título, sabemos que el discurso se sitúa en la ciudad tunecina de Al-Kairawán (más concretamente en su zoco), y que el hablante es un morisco musulmán. La modalidad futura de los verbos (hasta las dos últimas estrofas de la composición inusitadamente relacionada con el sustrato "pretérito" del discurso), así como la concreción de muchas de las referencias situacionales y caracterizadoras del discurso del personaje desconocido oscurecen el desenvolvimiento -pretendidamente dramático- del poema. El cambio de modalidad verbal en la última parte de la composición (del futuro "intencional" al presente del indicativo) quiere, tal vez, indicar un cambio de perspectiva, enfocándose el discurso así desde la del poeta en vez de desde la del personaje dramático. Reproducimos a continuación las dos últimas estrofas para mostrar la paradójica cualidad concreta-ambigua del texto:

Pero ahora, entretanto,
me reconozco aquí, como clavado en tierra
sobre el polvo en subasta de Roma y de Cartago,
muerto como estas gentes podridas de observancia,
excluidas del siglo, oliendo a cuero nuevo.

Igual que ellos grotesco, caballero en un asno
parece de veces que incorrupto.
Cientos de veces muerto, bendito, disecado,
como el asno y los muros del país del que vengo,
donde la otra mitad de la torre que fingida
y otros folios del libro quejumbroso
y otros notables cenicientos..., y otros
cartílagos de Dios en el desierto. [36]

La doble perspectiva del discurso, así como la estrategia del monólogo dramático, se ponen al descubierto en la parte donde el personaje establece -de modo sintético y por lo tanto muy sutil- una comparación entre la creencia musulmana que profesa y la cristiana; comparación que viene a subrayar la visión del Islam como la fe de la humildad y la del cristianismo como la fe del castigo, del aprisionamiento y de la belicosidad.

Preferiré el creciente que se sabe incompleto
a la cruz del suplicio
que los muros defienden y repiten las rejas
y la empuñadura infame de las armas.

La declaración está hecha dentro de un contexto dramático y referida al personaje y, probablemente, a su contexto -el de la Reconquista y la expulsión de los moriscos andalusíes y el de las Cruzadas-, mas el sentido último de dicha declaración, atribuible a fin de cuentas a un poeta catalán de procedencia cristiana, dota el discurso de una perspectiva ciertamente extraordinario que actúa inesperadamente contra la visión tópica que prevalece en Occidente sobre el Islam.

El discurso poético en "Tlaloc en Chapultepec" se inspira, como indica el título, en el trasfondo mitológico de Mesoamérica, lo cual trae a la memoria el gran poema cernudiano "Quetzalcóatl", de *Como quien espera el alba*, [37] La fórmula turista-guía, empleada para caracterizar al hablante e interlocutor en el ya tratado poema "Kvinorgarden", se invierte aquí para que el discurso quede puesto en boca de un supuesto guía indígena que se dirige a un turista anónimo, explicándole a éste la verdadera realidad mesoamericana, oculta

a los ojos pasajeros bajo un cúmulo de signos contradictorios. La inversión de la aludida fórmula hace posible que el discurso parezca dirigido al interlocutor poemático y, a la vez, a los lectores, siendo el poeta en este caso quien les guía por el híbrido monumento mexicano (Chapultepec). Por otra parte, la indefinición del hablante reduce la cualidad dramático-objetiva del discurso y acentúa, en cambio, su dimensión lírico-subjetiva, en el sentido de prestarse a ser atribuido al poeta, que habla estratégicamente a través del "yo" poemático:

Es éste el altar verdadero de la acechante confusión.
Aquí, mi hermano, más que en la antigua pirámide
con lomo de palacio y catedrales y el agua venenosa del estanque

y

Esto, aquí, no es cristal ni vidrio sino cuajarón de esperma
de razas exterminadas y extirpes en extinción. Y, ves al fondo,
lo que parecen nubes es tolvenera amenazante...

Y al final, para configurar ese juego entre apariencia y realidad que late a lo largo de todo el discurso y evidenciar la inversión de perspectivas:

Y mira entre muro y muro cuánta contradicción
el grupo de los cuates civiles bajo los rígidos sombreros
que parecen alegres compinches, es banda de matones,
y aquellas fieras gentes son músicos, en cambio, y poetas divinos.

El monólogo dramático "El armero Juan Martín lamenta el destino de una pieza magistral" [38] está inspirado en la confesada afición de Barral a las armas. El discurso está dramáticamente planteado en boca de un armero que se dirige a una espada -¿legendaria?- del depósito municipal que acaba de abrillantar. De ahí el significado del título y la personificación de la espada como interlocutor animado a quien el hablante se dirige en términos cariñosos, rayanos en lo amoroso-erótico, revelando así su amor a las armas, como buen armero que es:

Noble como las torres de frontera,
hermosa como el alba
la dama ante el espejo desvelada,
más que el palacio, más que el retablo,

y nunca lo sabrán los que le teman.

La autosuficiencia dramática del monólogo se ve enrarecida al principio de la composición por la intromisión de la voz del autor, que asume el papel de un narrador impersonal para introducir el discurso:

Unus et solus deus -dice-
Y -eres de Pietro Henriquez-
entre rosas y cruces de leyenda.

Sin embargo, esa perspectiva desaparece en seguida, y el discurso se desenvuelve como monólogo dramático propiamente dicho hasta el final, con fluidez y con coherencia. La proyección dramática del discurso en un personaje inventado tiene, como ya se dijo -el propósito de objetivar una intención lírica: plasmar la afición del poeta a las armas. Esta afición se evidencia y se confirma en el empleo de términos de gran precisión, en referencia a la espada (*recazo, arriaz, tahalí*, etc.). Mas, al igual que en anteriores monólogos dramáticos barralianos -exceptuando "Compro un albornoz en Kairuán"-, no hay aquí una perspectiva extraordinaria, sino más bien una doble perspectiva (la del personaje y la del poeta), que se manifiesta en las alusiones irónico-críticas del discurso:

Los canales
por entre las tablas, sin temblor, profundas,
nunca se llenarán sino de
o, quiera dios que no, de sangre abrupta
de un miserable inerme, sorprendido.

Espada de gobierno, no de guerra,
penderás de una espalda sin fatiga
con un tahalí de cordobán con vaina
que enclaustrará tu desnudez soberbia.

Ni brillo en el combate ni en las justas
 tu piel enardecida por los aires.
 Espantabobos de comarca, vara
 de poderes oscuros por las plazas.

Se podría argüir, además, que el *status quo* social del poeta, alguno de cuyos signos se manifiesta aquí en la afición a las armas, es el responsable también de las miras "nacionalistas" expresas en esa glorificación de un pasado heroico -cuyo símbolo es la espada legendaria- frente a la ridiculización de un presente prosaico y vulgar. En este caso, el tono irónico del discurso serviría para arrojar esa inconsciente (o no intencionada) autorrevelación. Sin embargo, la eficacia del mecanismo dramático plantea asimismo la posibilidad de interpretar dicha añoranza nacionalista como una crítica, soterrada y estratégica, contra esos "poderes oscuros" de los que "una espalda sin fatiga" hace gala "por las plazas", esto es contra la parafernalia nacionalista del franquismo a la sazón.

Esta latente ambigüedad no merma el mecanismo dramático del discurso, sino que, la mayoría de las veces, contribuye al logro de un "texto abierto", en cuya codificación última es imprescindible la colaboración del lector atento, de cada uno de los lectores. En las declaraciones de Barral para *Ocho poetas españoles*, de Rubén Vela, ya citado, se esboza, con más fortuna y lucidez que en otros sitios, una poética -la de la poesía de la experiencia: fusión de conocimiento y comunicación- donde se afirma lo siguiente:

"Poco importa, las más veces lo que el poeta se proponga decir: el sentido profundo del texto y los sentimientos en que se desarrolla no se transmiten de autor a lector sino en grado de meros indicios; en realidad se producen en el acto de cada lectura, a partir de una virtud dada en la escritura idiomática y en los elementos -cualesquiera que hayan sido en origen, pero transformados en ella- del poema. [...]"

A él le toca -a cada lector- la total realización del contenido del poema, la sustitución de todos los elementos procedentes, del campo de la experiencia personal que el autor puso, pero que ya no están propiamente, en su texto, transmisor tan sólo de una iniciativa y de los frutos de un oficio largamente aprendido". [39]

En la serie de poemas titulada "*Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares*" [40] disminuye sustancialmente la inspiración narrativa-dramática del discurso poético, y se acentúa, en cambio, la preocupación estilístico-lingüística que justifica la calificación de "barroco" y de "conceptista" que suele aplicarse a la voz poética de Barral. [41] Este viraje explica la ausencia del monólogo dramático en esta serie. Existe, sin embargo, una mínima visión interiorizante y psicológica matizada del personaje poemático -fácilmente identificable con la voz del poeta en casi todas las composiciones (v.g. "Habitación con baño")- y algún que otro recurso objetivador (el sujeto plural, la desdoblada apelación al "tú", la superposición temporal, como en "Contra el alba o enemigos del alba" y "Accidente mítico").

En lo tocante a la serie titulada "Figuración del tiempo", última sección de *Usuras y figuraciones*, la indagación estilístico-lingüística, patente en la sección anterior, se prosigue aquí con resultados más felices. Se advierte en la nueva serie un gusto por las composiciones relativamente largas y por un tono moroso y reflexivo, adecuado a la visión rememorativa y ensañadora que rige en la mayoría de las composiciones. La predilección por uso del infinitivo -rasgo relevante de la dicción barraliana en la etapa de madurez- acentúa el desenvolvimiento moroso del verso, a la vez que testimonia cierta tendencia a la despersonalización y al distanciamiento propio de la visión reflexiva del sujeto poético. La mezcla feliz entre los elementos sensoriales y los metafóricos, o de abstracción mental, produce versos de suma elegancia, sobre todo en las primeras composiciones. Mas el predominio del aspecto conceptual y el afán por matizar las reflexiones y las sensaciones desencadenadas en el discurso, en detrimento del componente anecdótico y denotativo, abocan la composición a lo indefinido y lo conceptual. Reproducimos a continuación dos textos que evidencian, respectivamente, los dos aspectos arriba señalados:

Y huele la madera y hiede el trapo
 a sus fibras de muerto, y todo cuece
 y rezuman los jugos restañados...

Y estoy tras el cristal, fuera del mundo
 enjuto como el libro, polvoriento
 de reflexiones aire impuro, mientras trituradas,
 a látigos de vida sobre el llueve
 transitar de la vida en el espacio. ciego

Un vapor incoloro
 de sangre protege a cada pájaro
 y al perro fugitivo

el color ácido de su piel.
 Cada hoja del árbol es un tambor solemne
 y hasta la opaca espina del hierro,
 el poste de tierra levantada,
 se enardece
 y grita su color como un cristal tallado. ("Miro estallar las gotas sobre el vidrio")

Sorprender el contorno de la propia cabeza,
 los extremos del cuerpo que se ignoran
 con simétrico empeño, la rencilla
 del oído y del pulso en un punto del aire.

Y en los ojos cerrados, asomando
 al borde algodonoso de las sangres,
 el perfil violeta del espectro
 terco de las ventanas desistidas. ("Incidente corporal")

La visión interiorizante y psicológizante del personaje poemático, señalada en la sección anterior, cobra relieve en las mejores composiciones de esta sección. Entre éstas cabría señalar "Baño en cueros", "Miro estallar las gotas sobre el vidrio", "Prueba de artista", "Evaporación del alcohol", "Retrato del aire entre los gestos" y las magníficas "Estancias sobre la conveniencia de pintar las vigas de azul" y "Prosa para un fin de capítulo". En esas dos últimas composiciones el sondeo psicológico del personaje poemático, unido a una multiplicidad de perspectivas -la apelación vocativa al "tú" de la amada más la fusión del plano reflexivo con el rememorativo, en la primera, a las que se suma el desdoblamiento del "yo" en la segunda-, inscriben el discurso poético en el marco del *monólogo interior*, recurso colateral al género del monólogo dramático y oportunísimo para el tono autorreflexivo, para esa "asociación libre del pensamiento" que informa el discurso en las dos citadas composiciones. [42]

Desde esta perspectiva, no resultaría quizás del todo erróneo argumentar que la voz poética barraliana avanza, como un caso paralelo al de T.S. Eliot, desde el monólogo dramático hacia el monólogo interior, recurso éste último más afín a su inspiración autobiográfica y a su gusto por lo narrativo-descriptivo. [43]

Lecciones de cosas. Veinte poemas para el nieto Malcolm, es el último poemario publicado por Barral [44] El nuevo libro, según Carme Riera, "no supone ningún cambio fundamental en la trayectoria poética del autor". [45] La mencionada crítica ha señalado también la actitud apostrofica y la función del "tú" en varios poemas del libro, primero como interlocutor poemático (el nieto Malcolm) y segundo, o a la vez, como "pretexto poético, un subterfugio del que se sirve Barral para seguir indagando en la identidad del sujeto poético, alguien igual pero distinto a sí mismo" [46], es decir, lo que para nosotros es el "tú" testafarro resultante del desdoblamiento. El monólogo dramático se utiliza en la composición titulada "Celebrando la vieja barca a la manera de Catulo". No se advierte, sin embargo, una dialéctica dramática, sino más bien una proyección del discurso poético en un trasfondo clásico para ennoblecerlo, dentro de esa componente culturalista constante en la obra barraliana.

NOTAS:

[1] Seix Barral, Barcelona, 1966. Este libro recoge la poesía barraliana publicada con anterioridad: *Las aguas reiteradas*, Laye, Barcelona, 1952; *Metropolitano*, Cantalapedra, Barcelona 1957; *19 figuras de mi historia civil*, Colliure, Barcelona, 1961, y *Usuras*, Poesía para todos, Madrid 1965. Nuestras citas procederán de *Usuras y figuraciones*, 2ª ed., Lumen, Barcelona, 1979, recopilación que agrega a los títulos arriba mencionados *Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares*, Lumen, Barcelona, 1970.

[2] *Usuras y figuraciones*, op. cit., p. 205. Subrayamos nosotros.

[3] Gil de Biedma, Jaime: "Metropolitano: La visión poética de Carlos Barral", *Ínsula*, 135, febrero 1958, p. 3, reproducido más tarde en *El pie de la letra, (Ensayos 1955-1979)*, Editorial Crítica, Barcelona, 1980, pp. 41-47.

[4] Ed. Luis García Montero, Diputación Provincial de Granada, 1988.

[5] Ferrán, Jaime: *Antología parcial*, Plaza & Janés, Esplugas de Llobregat, 1976, pp. 23-24.

- [6] Martínez Ruiz, Florencio, *La nueva poesía española. Segunda generación de posguerra 1955-1970*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1971 pp. 52-53.
- [7] En *Metropolitano* hay dos citas-epígrafes procedentes de dos obras de T. S. Eliot. Cfr. *Usuras y figuraciones*, op. cit., p. 206. Sin embargo, el mismo Barral confiesa "leer mal en inglés" y niega la existencia de "coincidencias" entre *Metropolitano*, y "cierta poesía anglosajona". Cfr. Federico Campbell, *Infame turba*, Lumen, Barcelona, 1971, p. 281. De modo que no resultaría del todo erróneo suponer que Barral conoce la obra de T. S. Eliot -y el monólogo dramático- a través de Gil de Biedma, quien publica su traducción del famoso ensayo eliotiano "Función de la poesía, función de la crítica" en 1955 -precisamente en la editorial Seix Barral-, y quien confiesa leer el libro de Robert Langbaum *The Poetry of Experience* (1963, The Norton Library, New York; Versión española de Julián Jiménez: *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, 1996, Comares, Granada) por el año 1957. Cfr. "Jaime Gil de Biedma: una conversación con Carme Riera y Miguel Munárriz", recogido en Prieto de Paula, Ángel L.: *Encuentros con el 50. La voz poética de una generación*, Fundación Municipal de Cultura, Oviedo, 1990, pp. 125-129. El hecho de que Barral no haga ninguna alusión al monólogo dramático en *Diario de Metropolitano* apoya asimismo nuestra suposición de que su conocimiento del género se dio en fechas posteriores a la redacción de *Metropolitano*, lo cual explica la incongruencia absoluta entre la referencia directa al género del monólogo dramático y la ausencia de éste en el libro.
- [8] Cfr. *Infame turba*, op. cit., p. 283, y *Diario de Metropolitano*, op. cit., p. 39.
- [9] Se trata de Francisco Lucio en su reseña de *Usuras y figuraciones, Camp de L'Arpa*, enero 1974, según referencia de José Luis García Martín en su detallada e inspirada lectura de *19 figuras ...* Cfr. García Martín, José L.: *La segunda generación poética de posguerra*, Diputación Provincial de Badajoz, Badajoz, 1986, pp. 242-252.
- [10] *Diario de Metropolitano*, op. cit., p. 108. Este libro, pese a lo especificado por el título, comprende también notas acerca del proceso de elaboración de *19 figuras ...*
- [11] *Ibid.*, p. 19. Subrayamos nosotros.
- [12] Ediciones Dead Wight, Buenos Aires, 1965, reproducidas en *Diario de Metropolitano*, op. cit., pp. 267-270, que es de donde proceden las palabras entrecomilladas en el texto citado.
- [13] Cfr. *La segunda generación poética de posguerra*, op., cit., p. 24.
- [14] *Usuras y figuraciones*, p. 55.
- [15] La influencia de Gil de Biedma en la poesía barraliana constituye un hecho evidente, aunque poco subrayado por la crítica. Los datos que revela *Diario de Metropolitano* hacen de Gil de Biedma, respecto al autor de *Metropolitano*, el Pound de Eliot, respecto a *Waste Land*. Esta influencia dual se ensancha y se hace común a los miembros de la "Escuela de Barcelona", como queda claro en el estudio de Carme Riera: *La Escuela de Barcelona (Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de una generación)*, Anagrama, Barcelona, 1988. Así Gil de Biedma, por ejemplo, confiesa en su *Diario del artista seriamente enfermo*, (Lumen, Barcelona, 1974, p. 160), que llega a emplear el recurso de la ironía por influencia de *Salmos al viento* (1958), de José Agustín Goytisolo, mientras que Barral -según acabamos de ver en "Fotografías"- recurre al tono irónico de Gil de Biedma, empleado por éste en "Infancia y confesiones", de *Compañeros de viaje* (1959), como demuestra una de sus anotaciones en *Diario de Metropolitano*, op. cit., p. 97. Dentro de ese marco de mutua influencia entre Barral y Gil de Biedma habrá que situar también la referencia barraliana al "personaje inventando", al "protagonista lírico", para denominar el "yo" poemático o al hablante de sus poemas, como rasgo definitorio o ilustrativo de su voluntad objetivadora. Cfr. *ibid.*, p. 111, y la charla entre Gil de Biedma, Barral y otros recogida en "Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras curiosidades", en *El pie de la letra*, op. cit., particularmente pp. 246 y ss.
- [16] *La Escuela de Barcelona*, op. cit., pp. 305-306.
- [17] *La segunda generación...*, op. cit., pp. 245-246.
- [18] Para evaluar el uso barraliano del género del monólogo dramático, utilizamos las pautas trazadas en nuestro artículo titulado "Los requisitos formales del género del monólogo dramático": *Espéculo*, Nº 41 marzo-junio 2009.

- [19] En los dos tomos de memorias publicadas por Barral, *Años de penitencias*, Alianza Editorial, Madrid, 1975 y *Los años sin excusa*, Barral Editores, Barcelona 1978, se revelan muchas de las anécdotas reales que se poetizan en *19 figuras...*
- [20] Cfr. *Usuras y figuraciones*, pp. 86-88.
- [21] Cfr. *Diario de Metropolitano*, op. cit., pp. 104-105.
- [22] *La segunda generación poética...*, op. cit., p. 245.
- [23] *Años de penitencia*, op. cit., p. 118, dentro del capítulo 5, significativamente titulado "Las humedades del sueño"; título que se hace eco de un verso del poema que estamos tratando: "los episodios húmedos del sueño".
- [24] *Ibid.*, pp. 119-120.
- [25] *Usuras y figuraciones*, p. 89.
- [26] "Y hase de notar, que estas cosas son aora muy a la postre, despues de todas las visiones, y revelaciones que escribiré, y del tiempo que solía tener ocasión, a donde el Señor me dava muy grandes gustos y regalos". *Ibid.*
- [27] *Diario de Metropolitano*, op. cit., p. 115.
- [28] Jawad Thanoon, Akram: "El monólogo dramático en la obra poética de Jaime Gil de Biedma", *Actas Del Congreso "Jaime Gil de Biedma y su generación poética"*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento De Educación y Cultura, 1996, Vol. I "En el nombre de Jaime Gil de Biedma", pp. 535-543.
- [29] La *plaqueette Usuras, cuatro poemas sobre la erosión del tiempo*, Poesía para todos, Madrid 1965, fue recogida más tarde en *Figuración y fuga*, Barral, Barcelona, 1966, como una sección a la que se añaden dos nuevas composiciones. En *Usuras y figuraciones*, que recopila la totalidad de la obra barraliana hasta 1979, esa sección aparece con poemas inéditos bajo el título de "Figuración del tiempo", y se coloca tras *Informe personal sobre el alba y algunas auroras particulares*, Lumen, Barcelona, 1970. Para ahorrarnos saltos incómodos, seguiremos -como lo hemos hecho hasta ahora- el orden de poemas fijado por el autor en *Usuras y figuraciones*.
- [30] Sobre esa "vocación de mirón" de Barral -la expresión es de Fanny Rubio- es interesante el coloquio recogido en *Encuentros con el 50...*, op. cit., p. 94.
- [31] *Usuras y figuraciones*, p. 113.
- [32] *Ibid.*, pp. 113-117.
- [33] *Ibid.*, p. 122.
- [34] Cfr. *Encuentros con el 50...*, op. cit., p. 80, y "El estado de la cuestión", *Ínsula*, op. cit., p. 24.
- [35] Comienzo y final del poema, *Usuras y figuraciones*, p. 122.
- [36] *Ibid.*, p. 124.
- [37] Cenuda, Luis: *Poesía completa*, ed. D. Harris y L. Maristany, 2ª ed., revisada, Barral Editores, Barcelona, 1977, pp. 214-218.
- [38] *Usuras y figuraciones*, pp. 140-141.
- [39] Citamos de *Diario de Metropolitano*, op. cit., pp. 267-268. Dentro de este marco cabría introducir otra lectura: la vulgarización del arte. El poeta, como el armero, lamenta el destino de la palabra poética, su pieza magistral.

[40] Entrecorramos esta "serie de poemas" y nos abstenemos de subrayar su largo título, puesto que así lo indica el propio poeta en sus "Cronología y anotaciones...", adosadas al final de *Usuras y figuraciones* (p. 206). Lo que en este último libro figura como "serie" fue publicado anteriormente como libro autónomo, con fotografías ilustrativas de César Malet, en Lumen, Barcelona, 1970.

[41] Cfr. Carme Riera, "Inteligencia y sensualidad en la poesía de Barral", *Olvidos de Granada*, 13 (extraordinario), 1984, pp. 69-73.

[42] El juego de las perspectivas, así como el gusto por los detalles matizadores, plásticos y sensoriales, en la composición titulada "Prosa para un fin de capítulo", evocan la técnica del genial cuadro velazqueño "Las Meninas".

[43] La presencia de T.S. Eliot asoma -quizás involuntariamente- mediante la alusión a "Tiresias" en la última parte de la composición que se acaba de destacar.

[44] Ediciones Península/Ediciones 62, Barcelona, 1986. Diez de los poemas de este poemario se publicaron en 1984, en edición no venal, bajo el título de *Diez poemas para el nieto Malcolm*. Es hora de aclarar que nuestro artículo es un extracto de una tesis doctoral, cuya elaboración terminó a principios del verano de 1990, bajo la dirección del profesor Miguel d'Ors Luis, de la Universidad de Granada, por lo que no contiene datos bibliográficos posteriores a esa fecha. Para consultar dicha tesis, véase: Jawad Thanoon, Akram: *El monólogo dramático en la poesía española contemporánea (I: Luis Cernuda y la segunda generación de posguerra)*, Microfilm, Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada, 1991.

[45] Riera, Carme: "Lecciones de cosas", *Ínsula*, 487, junio 1987, p. 16.

[46] *Ibid.*

© Akram Jawad Thanoon 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

