

## EL USO DE UNA TÉCNICA MANIERISTA EN TRES POETAS: GÓNGORA, MACHADO Y GARCÍA MONTERO

RAFAEL MARTÍNEZ CUADRADO

*A mi madre*

### RESUMEN:

Este artículo nos muestra el uso de una técnica manierista, que aparece en algunos sonetos de Góngora, en dos poetas del siglo XX también españoles: Antonio Machado y García Montero. Esta técnica se basa en la combinación de dos temas: el accesorio, que ocupa la mayor parte del poema, y el principal, que se desplaza a los últimos versos; de modo que el lector no puede apreciar el verdadero sentido de la obra hasta el final de la misma.

### PALABRAS CLAVE:

Técnica manierista. Barroco: Góngora. Simbolismo: Antonio Machado. Poesía de la experiencia: García Montero.

### ABSTRACT:

This article reveals the use of a mannerist technique, which appears in some Góngora's sonnets, by two poets in the 20<sup>th</sup> century who are also Spanish: Antonio Machado and García Montero. This technique is based on the combination of two topics: the accessory one, which takes up most of the poem, and the main one, which is moved to the last verses. Therefore the reader cannot appreciate the real significance of the work until the end.

### KEYWORDS:

A mannerist technique. Baroque: Góngora. Symbolism: Antonio Machado. The Poetry of Experience: García Montero.

### La técnica manierista en Luis de Góngora

El profesor Emilio Orozco Díaz analiza en su obra *Manierismo y Barroco* el uso que de una técnica manierista, que él denomina de *pluritematismo y desplazamiento o preterición del tema o asunto principal*, hizo el poeta Luis de Góngora (1561-1627), técnica que aparece en sonetos de su primera época<sup>1</sup>. Se trata de sonetos amo-

---

<sup>1</sup> OROZCO DÍAZ, Emilio: *Estructura manierista y estructura barroca en poesía*, en: *Manierismo y Barroco*, Ediciones Cátedra, Crítica y Estudios Literarios, Madrid, 1988, 4<sup>a</sup> ed. págs. 157-187; especialmente, en págs. 170-187.

rosos, de corte petrarquista, donde el tema principal erótico aparece desplazado por temas secundarios (elementos de la naturaleza o de la mitología), que suelen ocupar el mayor número de versos. «Así—advierte Orozco—, en estos sonetos el tema amoroso se complica en su expresión imponiéndose como primeros términos el tema de la naturaleza y el mitológico. A veces los tres planos se equilibran en su distribución. Otras se destacan los elementos o planos secundarios compositivos hasta imponérsenos cuantitativamente como predominantes, relegándose el tema central a uno, dos o tres versos finales.»<sup>2</sup> En nuestra opinión, es más correcto hablar en estos casos de desplazamiento que de preterición, ya que el tema primordial no se omite en el poema, sino que aparece pospuesto al accesorio, postergado por éste.

Sirva como ejemplo, para ilustrar la técnica a la que nos venimos refiriendo, el siguiente soneto, escrito en 1596 con motivo del desbordamiento del río Guadalquivir:

Cosas, Celalba mía, he visto extrañas:  
cascarse nubes, desbocarse vientos,  
altas torres besar sus fundamentos,  
y vomitar la tierra sus entrañas;

duras puentes romper, cual tiernas cañas;  
arroyos prodigiosos, ríos violentos,  
mal vadeados de los pensamientos,  
y enfrenados peor de las montañas;

los días de Noé, gentes subidas  
en los más altos pinos levantados,  
en las robustas hayas más crecidas.

Pastores, perros, chozas y ganados  
sobre las aguas vi, sin forma y vidas,  
y nada temí más que mis cuidados.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> *Ibíd.*, pág. 177.

<sup>3</sup> Citamos por: GÓNGORA, Luis de: *Sonetos completos*, edición de Biruté Ciplijauskaitė, Clásicos Castalia nº 1, Editorial Castalia, Madrid, 1992, 6ª ed., pág. 147.

El asunto central –el amor– aparece en el vocativo «Celalba mía» del primer verso y reaparece tan sólo en el último de ellos («y nada temí más que mis cuidados»), donde se compara el sentimiento amoroso del poeta con la crecida del río, asunto periférico que, sin embargo, ocupa el resto del poema, con un considerable predominio cuantitativo sobre aquél<sup>4</sup>. La extrañeza que experimenta el lector merced a esta técnica se ve reforzada por la hipérbole del verso final, donde el autor manifiesta sentir un mayor temor por sus recelos amorosos que por los efectos devastadores de una inundación. «El efecto de sorpresa –señala en este sentido Biruté Ciplijauskaitė al comentar este poema– se consigue con aludir a su propio estado de ánimo sólo en el último verso, insistiendo en que es peor que la tempestad.»<sup>5</sup>

El procedimiento que estamos comentando está presente no sólo en la poesía, sino también en la pintura manierista. En efecto: encuentra Orozco<sup>6</sup> una interesante similitud entre estas poesías de Góngora y cuadros en los que hacen uso de él El Greco, Caravaggio y, muy singularmente, el Tintoretto. Así, en las *Bodas de Caná*, el Cristo y la Virgen (tema principal) se encuentran en el lienzo a lo lejos y a un tamaño muy pequeño, mientras que toda una cohorte de criados y mujeres con ánforas (tema secundario) ocupa el primer plano del mismo, a mucho mayor tamaño. O bien en *Santa María Egipcíaca*, donde la santa (tema principal) se encuentra de espaldas, al margen izquierdo –y no en el centro– de la composición y a una dimensión reducida, tan sólo resaltada por un nimbo luminoso, en tanto que el paisaje (tema secundario) ocupa el resto del lienzo. Este cuadro es, en opinión del mismo autor, el equivalente pictórico al soneto *Cosas, Celalba mía...*, tanto por su dualidad temática como por la presencia del paisaje como tema secundario, así como por ese curioso paralelismo que establece entre el nimbo que rodea la cabeza de la santa y el vocativo con el que el poeta se dirige a la amada en el primer verso, puesto que cumplen una misma función: destacar la importancia del asunto primordial encubierto<sup>7</sup>.

El poema conjuga una estructura manierista, según hemos dicho, con una descripción del paisaje típicamente barroca, que pone énfasis a través de sus imágenes en la catástrofe sufrida, a la que llega a comparar con el diluvio universal (en el verso noveno: «los días de Noé»). Como afirma Dámaso Alonso: «En nuestra mente

---

<sup>4</sup> Cfr. el estudio del poema transcrito que hace Orozco Díaz, op. cit., págs. 177-180.

<sup>5</sup> Op. cit., pág. 147.

<sup>6</sup> Op. cit., págs. 172-175, así como los comentarios a las láminas incluidas en el libro.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, pág. 179, así como el comentario a la lámina de *Santa María Egipcíaca*.

tiene una inmediata traducción de tipo pictórico. ¡Qué lejos todo esto del “lugar ameno” renacentista! Es la violencia del barroco, ya evidente en estos versos de los treinta y cinco años de Góngora. Nótese la incipiente valentía de las imágenes...»<sup>8</sup> No olvidemos que, en opinión de Orozco, esta técnica pictórica de la que se vale Góngora está al servicio de una sensibilidad barroca y no manierista: «...esta visión de realidad, esta plena ambientación realista con el enlace de ámbitos espaciales, responde a la nueva concepción barroca. Es un esquema compositivo supervivencia del manierismo, pero transformado con sentido integrador barroco. La impresión que nos produce es más de visión de la realidad sorprendida en un momento que de visión artificiosa de lo previamente compuesto.»<sup>9</sup>

Veamos ahora otra poesía de Góngora, *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*, compuesta en 1594:

Descaminado, enfermo, peregrino,  
en tenebrosa noche, con pie incierto  
la confusión pisando del desierto,  
voces en vano díó, pasos sin tino.

Repetido latir, si no vecino,  
distinto oyó de can siempre desierto,  
y en pastoral albergue mal cubierto  
piedad halló, si no halló camino.

Salió el sol, y entre armiños escondida,  
soñolienta beldad con dulce saña  
salteó al no bien sano pasajero.

Pagará el hospedaje con la vida;  
más le valiera errar en la montaña,  
que morir de la suerte que yo muero.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> ALONSO, Dámaso: *Antología de Góngora comentada y anotada*, en: *Góngora y el «Polifemo»*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1994, 7ª ed., 1ª reimp., pág. 325.

<sup>9</sup> Op. cit., pág. 175.

<sup>10</sup> Citamos nuevamente por la edición de los *Sonetos completos* de Biruté Ciplijauskaitė, op. cit., pág. 145.

Las semejanzas con la anterior son evidentes: la métrica (es un soneto), el contenido (amoroso, de raíz petrarquista), la estructura (utiliza la técnica manierista de dualidad temática y desplazamiento del asunto principal), y la cercanía en la fecha de composición (pues fue escrita sólo dos años antes). A ello debemos añadir la hipérbole del segundo terceto, que tanto nos recuerda a la del verso final del poema anterior. Se trata de un soneto bastante conocido que, sin embargo, no es objeto de análisis por parte de Orozco, tal vez por presentar un rasgo singular que lo distingue de los demás y que pasamos a estudiar.

Lo más peculiar de esta poesía es precisamente el tema accesorio: un peregrino vaga errante y enfermo y, tras oír el ladrido de un perro, advierte la existencia de un albergue, donde es acogido. En ese mismo lugar conoce a una hermosa mujer de la que se enamora. Por lo tanto, el tema secundario no versa en este caso sobre elementos de la naturaleza o mitológicos, como en otros sonetos del mismo autor, sino que tiene, al igual que el principal, un contenido amoroso.

¿A qué finalidad responde este recurso usado por Góngora? En opinión de Orozco: «La duplicidad o pluralidad temática supone en la pintura muchas veces –y lo mismo en la poesía– una oposición y contraste intencionadamente buscado entre lo ideal o espiritual y lo realista y material. Precisamente en estos casos lo esencial ideológico o emocional es lo que, cuantitativamente, queda reducido a un plano último o marginal.»<sup>11</sup>

## La técnica manierista en Antonio Machado

También el poeta Antonio Machado (1875-1939) acude a este mismo procedimiento en dos de sus poemas, incluidos ambos en *Campos de Castilla*. El primero de ellos, *A un olmo seco*, anticipa el ciclo de poesías dedicadas a la muerte de su esposa; el segundo, *Caminos*, lo inicia. *A un olmo seco* (CXV) dice así:

Al olmo viejo, hendido por el rayo  
y en su mitad podrido,  
con las lluvias de abril y el sol de mayo,  
algunas hojas verdes le han salido.

---

<sup>11</sup> Op. cit., pág. 175.

¡El olmo centenario en la colina  
que lame el Duero! Un musgo amarillento  
le mancha la corteza blanquecina  
al tronco carcomido y polvoriento.

No será, cual los álamos cantores  
que guardan el camino y la ribera,  
habitado de pardos ruiseñores.

Ejército de hormigas en hilera  
va trepando por él, y en sus entrañas  
urden sus telas grises las arañas.

Antes que te derribe, olmo del Duero,  
con su hacha el leñador, y el carpintero  
te convierta en melena de campana,  
lanza de carro o yugo de carreta;  
antes que rojo en el hogar, mañana,  
ardas de alguna mísera caseta,  
al borde de un camino;  
antes que te descuaje un torbellino  
y tronche el soplo de las sierras blancas;  
antes que el río hasta la mar te empuje  
por valles y barrancas,  
olmo, quiero anotar en mi cartera  
la gracia de tu rama verdecida.  
Mi corazón espera,  
también, hacia la luz y hacia la vida,  
otro milagro de la primavera.<sup>12</sup>

Esta poesía, fechada el 4 de mayo de 1912, está considerada como una de las más hermosas que escribiera, tal vez por la feliz conjunción entre la hondura y sinceridad del sentimiento que expresa y su perfección formal. En 1911 el poeta había tenido que regresar de París a Soria ya que su mujer, Leonor Izquierdo, estaba enferma

---

<sup>12</sup> Citamos por: MACHADO, Antonio: *I Poesías completas*, edición crítica de Oreste Macrì con la colaboración de Gaetano Chiappini, Espasa-Calpe, Fundación Antonio Machado, Madrid, 1989, 1ª ed., 2 reimp., págs. 541-542.

de tuberculosis. La contemplación de un olmo seco y podrido en el que habían nacido algunas hojas gracias al clima primaveral hizo nacer en el poeta sevillano una falsa esperanza, un deseo irrealizable: que su esposa se curase de esa enfermedad letal que padecía. Pero Leonor falleció el 1 de agosto de 1912, a la edad de dieciocho años.

Tal vez resulte ahora fácil comprobar la estructura manierista de esta silva, tanto por su dualidad temática como por el desplazamiento del asunto primordial hasta los últimos versos. El tema secundario es el brote de unas hojas verdes en un olmo seco soriano; un tema, por tanto, paisajístico –del mismo modo que muchos sonetos de Góngora incidían en elementos de la naturaleza. Machado ya había cantado a los campos de Soria con gran entusiasmo y, como advierte Oreste Macrì: «En realidad, Leonor está enteramente asimilada al mito soriano y, por tanto, a la *madre* Castilla; aún viva y presente, es una sombra aludida en las “doncellitas” y en las “madrecitas” de los cuerpecillos naturales y de las instituciones familiares en el clima y en la crónica sorianos.»<sup>13</sup>

El olmo es descrito en las cuatro primeras estrofas con singular belleza. En la última de ellas, el uso de la repetición anafórica (a través de proposiciones que comienzan con el adverbio «antes») sirve para reforzar el elemento de temporalidad, tan importante para él en la poesía, a la que llegó a definir como «diálogo del hombre con el tiempo»; Machado canta al olmo en el presente antes de que desaparezca o se transforme en el futuro, en contraste con esa intemporalidad que él censuraba de la poesía barroca. Y el tema central, que aparece tan sólo en los tres últimos versos, es, al igual que en Góngora, amoroso, aunque impregnado de un claro matiz elegíaco: el anhelo de que Leonor no sucumbiera ante una enfermedad incurable.

El elemento de conexión entre ambos temas es el «milagro de la primavera», milagro que, si bien se había cumplido en el olmo, en su mujer no se podía cumplir, pues era más bien un imposible, una quimera.<sup>14</sup> Ese «milagro de la primavera» es el equivalente al nimbo luminoso que circunda la cabeza de la santa en el cuadro del Tintoretto, con el objeto de subrayar su importancia. Es obvio, además, el predominio cuantitativo del tema secundario –al que dedica veintisiete versos– sobre el tema principal –al que sólo dedica tres–, aunque indudablemente mucho

---

<sup>13</sup> MACRÌ, Oreste: *Introducción* a la edición crítica de las obras completas de Machado, incluida en MACHADO, Antonio: *I Poesías completas*, op. cit. pág. 169.

<sup>14</sup> Cfr. el comentario a este poema que hace Sánchez Barbudo en: SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio: *Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión*, Colección Palabra en el Tiempo, Ensayo, n.º 20, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, 5ª ed., págs. 244-246.

más le preocupara el estado de salud de su esposa que el reverdecimiento de unas hojas en la rama de un árbol. Y, a nuestro juicio, es también aplicable a este poema la conclusión a la que llega Orozco sobre la función de esta técnica: el contraste entre lo ideal o espiritual y lo realista o material, en el que el aspecto emocional o ideal queda reducido a un plano último o marginal desde un punto de vista cuantitativo. Una función propia del Barroco que paradójicamente persigue un poeta como Machado, quien siempre desdeñó este movimiento (en uno de sus *Proverbios y cantares* afirmó: «El pensamiento barroco/pinta virutas de fuego/hincha y complica el decoro.»<sup>15</sup>)

Hay, sin embargo, un rasgo en esta silva que es propio de la poesía contemporánea: la «supresión de la anécdota», que estudia Carlos Bousoño como una de las técnicas de objetivación de las que se vale el poeta para velar el subjetivismo de su obra<sup>16</sup>. En palabras del propio Bousoño, fue ésta una tendencia que «se puso de moda en España entre los poetas del 27, pero que se halla ya en el propio Bécquer y que Machado se jactaba de haber adelantado como técnica en *Soledades, Galerías y otros poemas*. Consiste en la eliminación de alguna, varias o todas estas cosas en la representación poemática: la causa, el lugar, el quién o qué concretos, a veces el cómo, y, en general, la nominación directa de la realidad. Se trata, pues, de desprenderse, en lo posible, de cualquier concreción, y es, por tanto, lo opuesto a todo realismo. Por eso digo que la supresión de la anécdota se constituye como un caso particular del fenómeno más amplio de la implicación o sugerencia...»<sup>17</sup> De modo que, al eludir la referencia al elemento anecdótico, el poeta logra, gracias a esta técnica, sugerir, en lugar de expresar directamente, el sentimiento del que emana la obra (a esta misma idea de sugerencia como meta de la poesía alude metafóricamente Paul Verlaine en su *Art poétique*, al preferir el matiz al color: «Pas la Couleur, rien que la nuance!»).

La supresión de la anécdota se manifiesta en este caso en la omisión de toda referencia a la enfermedad de Leonor o a su cercana muerte. Machado expresa su deseo de que se realice un milagro, pero no nos explica nada más. El lector no tiene por qué saber que está leyendo un poema amoroso, ni barruntar el origen de la angustia de la que surgen sus últimos versos. Hay que traspasar la barrera del texto y aden-

<sup>15</sup> Incluido en *Nuevas canciones* (CLXI, número LXXXVIII). Citamos nuevamente por la edición de las *Poesías completas* de Oreste Macrì, op. cit., pág. 644.

<sup>16</sup> Sobre la supresión de la anécdota, cfr. BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*, Tomo I, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1985, 7ª ed., reimpr., págs. 314-320.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, tomo I, pág. 314.



tramos en la biografía del autor para conocer cuál es el *leit-motiv* de esta poesía, que subyace detrás de la minuciosa descripción de un árbol y de la vaga formulación de un anhelo inconcreto.

En conclusión, el tema central de esta poesía (el deseo imposible de curación de su esposa enferma) aparece doblemente enmascarado: por una parte, por su estructura manierista, que lo desplaza hasta el final del poema y lo encubre con otro accesorio, y, por otra parte, por la técnica contemporánea de supresión de lo anecdótico, que permite eludir toda referencia al motivo esencial de la obra. Esta última sí que sería propiamente una técnica de preterición y no de desplazamiento, como lo es la anterior.

Tras la muerte de Leonor la estancia en Soria se le hizo a Antonio Machado insostenible. En octubre de 1912 consiguió ser trasladado para ocupar la cátedra de Lengua Francesa del Instituto de Baeza, en la provincia de Jaén. El paisaje baezano inspirará el poema *Caminos* (CXVIII), primero de los dedicados al fallecimiento de su esposa:

De la ciudad moruna  
tras las murallas viejas,  
yo contemplo la tarde silenciosa,  
a solas con mi sombra y con mi pena.

El río va corriendo,  
entre sombrías huertas  
y grises olivares,  
por los alegres campos de Baeza.

Tienen las vides pámpanos dorados  
sobre las rojas cepas.  
Guadalquivir, como un alfanje roto  
y disperso, reluce y espejea.

Lejos, los montes duermen  
envueltos en la niebla,  
niebla de otoño, maternal; descansan  
las rudas moles de su ser de piedra  
en esta tibia tarde de noviembre,  
tarde piadosa, cárdena y violeta.

El viento ha sacudido  
los mustios olmos de la carretera,  
levantando en rosados torbellinos  
el polvo de la tierra.  
La luna está subiendo  
amoratada, jadeante y llena.

Los caminitos blancos  
se cruzan y se alejan,  
buscando los dispersos caseríos  
del valle y de la sierra.  
Caminos de los campos...  
¡Ay, ya no puedo caminar con ella!<sup>18</sup>

Esta silva arromanzada fue escrita posiblemente en noviembre de 1912, pocos días después de llegar a Baeza. En su primera versión, publicada en *La Lectura* en mayo de 1913, empezaba con estos versos:

La vega está bordada de olivares  
y surcada de pardas sementeras.<sup>19</sup>

Y finalizaba así:

Aguardaré la hora  
en que la noche cierra  
para volver por el camino blanco  
llorando a la ciudad sin que me vean.<sup>20</sup>

Versos que fueron suprimidos en la edición definitiva del mismo.

Nuevamente nos encontramos con una estructura manierista en una poesía de Machado. El tema secundario, al igual que en el poema anterior, es paisajístico: un paseo otoñal por la ciudad jienense –un *topos* por lo demás muy presente en su obra. Casi todos sus versos tienen un carácter hímnico, de exaltación de la tierra a la que se canta –expresamente se califica de «alegres» a los campos de Baeza en el verso octavo. Este carácter hímnico nos recuerda a aquellos otros que compuso anterior-

<sup>18</sup> Citamos nuevamente por la edición de las *Poesías completas* de Oreste Macrì, op. cit., pág. 545.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, en notas al texto y comentario, pág. 906.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, en notas al texto y comentario, pág. 906.

mente, inspirados en la tierra soriana. Su tono es descriptivo, si bien algunas de sus imágenes –como la sinestesia de la luna, que sube al cielo «jadeante», o el símil del río con un «alfanje roto»– logran atemperar la morosidad de una simple descripción, de adjetivación abundante, no exenta de epítetos (recuérdese la acertada opinión que emite al respecto Vicente Huidobro en su *Arte poética*: «el adjetivo, cuando no da vida, mata»).

Sin embargo, el poema cambia bruscamente de tono en el último verso. La serenidad con la que había contemplado este *locus amoenus* llega a su fin cuando, de repente, interrumpe una frase en el penúltimo verso (adviértanse los puntos suspensivos: «Caminos de los campos...») y proclama en el siguiente su angustia por la ausencia de Leonor: «¡Ay, ya no puedo caminar con ella!». Este verso, donde aparece el asunto principal en toda su crudeza, tiene la taumaturgia de convertir un poema hímico y meramente descriptivo en una desgarrada elegía por la muerte de su mujer. Y esta exclamación final, mediante la cual revela amargamente su sentimiento, contrasta con el tono elusivo e insinuante con el que lo había abordado en el poema anterior, a través de la supresión de la anécdota. Aquí no hay ya sugerencia, sino expresión directa y sin ambages. En este sentido afirma Sánchez Barbudo: «El verso final es un sollozo demasiado sincero, un grito de dolor demasiado auténtico, sin elaboración alguna, para que resulte poético. Sin embargo, sin ese verso el poema resultaría frío: sería una pura descripción casi. Y una descripción sin ese como toque mágico (que procede de la emoción con la cual contempla) que tienen sus descripciones otras veces. Mas ese verso final, revelando la emoción suya latente –emoción que estaba en él, que no procede ahora de la contemplación– carga de vida a todo el poema.»<sup>21</sup>

Centrémonos ahora más detenidamente en el estudio de los versos tercero y cuarto: «yo contemplo la tarde silenciosa,/a solas con mi sombra y con mi pena». La «tarde silenciosa» es un símbolo disémico, recurso que aparece frecuentemente en la poesía de Antonio Machado –sobre todo, en su primer libro, *Soledades, Galerías y otros poemas*, de estilo modernista<sup>22</sup>. Siguiendo la terminología de Carlos Bousoño, distinguiremos en un símbolo disémico el sentido literal del sentido irracional<sup>23</sup>. Así, el silencio expresa en su sentido literal la ausencia de sonido en esos caminos baezanos por los que pasea, pero también expresa en su sentido irracional el sentimiento de soledad y de melancolía que experimenta su alma, soliviantada por

<sup>21</sup> Op. cit., pág. 252.

<sup>22</sup> Para el estudio del símbolo en la poesía de Machado, cfr. BOUSOÑO, Carlos, op. cit., tomo I, págs. 273 y ss. Respecto al símbolo disémico en particular, págs. 274-309.

<sup>23</sup> *Ibid.*, tomo I, pág. 263.

la muerte de su esposa. La locución «a solas» es igualmente un símbolo disémico, ya que alude en su sentido literal a la soledad del caminante; aunque también en su sentido irracional a la soledad del alma –en este caso, la que sufre un hombre que acaba de enviudar. La «sombra» del verso cuarto es también un símbolo disémico, ya que se refiere en su sentido literal a la sombra del caminante y en su sentido irracional a la tristeza humana, a la amargura, a la pena.

En el verso cuarto encontramos así mismo un zeugma («con mi sombra y con mi pena»), donde el poeta yuxtapone a un elemento concreto –la sombra– otro abstracto –la pena–. Como la sombra es, según acabamos de ver, símbolo de la tristeza, sombra y pena aluden a un mismo sentimiento, con un efecto pleonástico. En términos similares aparecen en los versos 23 y 24 («La luna está subiendo/amorata, jadeante y llena») tres adjetivos que aluden, respectivamente, al color, al estado físico de cansancio y a la forma de la luna. El verso 24 es paralelo, tanto por su adjetivación trimembre como por su ubicación al final de una estrofa, al verso 18 («tarde piadosa, cárdena y violeta»), en el que nuevamente se amalgama a un elemento concreto (el color, reforzado por la sinonimia «cárdena y violeta») otro abstracto (el de la sinestesia «tarde piadosa», muy similar a la que vimos en el verso 3: «tarde silenciosa»). Vemos también un paralelismo cromático entre ambos versos: el color de la luna («amorata», según el verso 24) es el mismo que el de la tarde («cárdena y violeta», según el verso 18).

La muerte de Leonor, en suma, hizo rebrotar en el poeta un estado de melancolía, curado provisionalmente en Soria por el hallazgo del amor anhelado. Esta melancolía, mucho más profunda incluso que la que experimentó con anterioridad, se expresa estilísticamente en estos versos con recursos modernistas, como la sinestesia o el símbolo disémico, característicos de su primera etapa.

Cuatro ideas aparecen, pues, en los versos tercero y cuarto: silencio, soledad, sombra y pena. En ambos se vislumbra ya la amargura del poeta. Y su función no es otra que la de anticipar el tema principal, el sentimiento de angustia y soledad que padece, tal y como se dice explícitamente en el último verso. Por lo tanto, ambos versos (especialmente, el cuarto) son el equivalente al vocativo «Celalba mía» del primer soneto de Góngora. Allí se hacía alusión por vez primera al tema amoroso; aquí ya se presiente el tono desolado del verso final. Tono desolado que, pese a su inferioridad cuantitativa, impregna todo el poema y prevalece cualitativamente sobre el tono alegre con el que se describe el camino recorrido. Este predominio cuantitativo de lo accesorio sobre lo primordial aumentó debido a la supresión (acertada, en opinión de Sánchez Barbudo<sup>24</sup>) de los cuatro últimos versos de su versión original, que incidían precisamente en la tristeza que acongojaba al poeta.

<sup>24</sup> Op. cit., págs. 252-253.

Por último, analicemos en esta silva la contraposición entre el plano realista o material y el plano ideal o espiritual como función propia de este procedimiento, según hemos reiterado. En el plano material, constituido por los caminos de Baeza (tema secundario), hay un claro predominio de las sensaciones visuales. Y en el plano ideal o espiritual observamos cómo tras la muerte de Leonor (tema central) la esperanza que aún se vislumbraba en la poesía anterior ya se ha desvanecido. Pocos meses después de la noticia, con el sentimiento a flor de piel, Machado no es capaz de acudir a una técnica de implicación y sugerencia (la supresión de la anécdota, que hemos analizado en *A un olmo seco*). Por el contrario, ahora prefiere lanzar un grito desesperado, expresar su angustia para desahogarse. *Caminos* es un poema inferior en calidad a aquél. Sin embargo, la contraposición entre ambos planos resulta en este caso mucho más patente.

¿Cómo pudo Machado conocer esta técnica? La similitud con Góngora no se debió, en nuestra opinión, a una simple coincidencia. En *Los complementarios*, cuaderno autógrafo que fue publicado póstumamente<sup>25</sup>, el poeta sevillano expresa su admiración por el Góngora sonetista. Concretamente, y bajo la rúbrica «Literatura: *Sobre el soneto*», afirma:

«Va el soneto de lo escolástico a lo barroco. De Dante a Góngora pasando por Ronsard. No es composición moderna a pesar de Heredia. La emoción del soneto se ha perdido. Queda sólo su esqueleto, demasiado sólido y pesado, para la forma lírica actual. Todavía se encuentran algunos buenos sonetos en los poetas portugueses. En España son bellísimos los de Manuel Machado. Rubén Darío no hizo ninguno digno de mención.

No hay sonetos románticos.»<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Gran parte de su contenido se dio a conocer en los *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1949, y en *Clavileño* en 1955. El libro *Los complementarios y otras prosas póstumas* fue editado posteriormente por Losada en 1957, al cuidado de Guillermo de la Torre. En 1972 la editorial Taurus publicó *Los Complementarios* en dos volúmenes (el primero, una versión facsímil; el segundo, una transcripción de la obra hecha por Domingo Ynduráin). En 1987 apareció una edición de la misma en Cátedra, a cargo de Manuel Alvar. Para este trabajo hemos consultado la versión incluida en las obras completas del poeta, publicadas por Espasa-Calpe en 1989 (vid. infra n. 26). Cfr. MACRÌ, Oreste: *Historia externa de los textos poéticos*, en su *Introducción*, incluida en MACHADO, Antonio: *I Poesías Completas*, op. cit., págs. 64-66.

<sup>26</sup> MACHADO, Antonio: *Los complementarios [1912-1916]*, en *II Prosas completas*, edición crítica de Oreste Macrì con la colaboración de Gaetano Chiappini, Espasa-Calpe, Fundación Antonio Machado, Madrid, 1989, 1ª ed., 2 reimp., pág. 1153.

Este apunte fue escrito en 1913<sup>27</sup>: fecha cercana a la de la composición de ambas silvas. A continuación, transcribe algunos versos y los glosa; entre ellos, el soneto fúnebre que escribió el cordobés a la memoria de El Greco: *Inscripción para el sepulcro de Domínico Greco*. El comentario que añade es bastante significativo:

«Arquitectura y pintura.

Es quizás lo más sabio de lengua de la poesía española. La palabra pinta, y la sintaxis dibuja. ¡Ah maravilla!

Después del soneto de Góngora y alguno de Calderón, no hay más sonetos en castellano que los de Manuel Machado.

*El soneto de Góngora es ya pintura más que poesía. Hay un soneto de Góngora muy bello, que comienza: “Cosas, Celalva [sic] mía, he visto extrañas”.*<sup>28</sup>

A mayor abundamiento, en el mismo diario reproduce íntegramente el soneto *Cosas, Celalva mía...*, bajo el título *Caminando en días lluviosos*, sin comentario adicional alguno<sup>29</sup>. Del título referido se desprende la conexión que estableció Machado entre el contenido de esta poesía y el tema, recurrente en su obra, del caminante. La transcripción del poema se hizo entre finales de 1915 y principios de 1916<sup>30</sup>. Son además muy numerosas a lo largo del texto las citas de versos de Góngora (en particular, de sus sonetos, pero también de la *Fábula de Polifemo y Galatea*). Algo muy curioso en un poeta hostil a lo barroco y que, a diferencia de su hermano Manuel, apenas si cultivó esta estrofa hasta el final de su trayectoria poética.

Como corolario de todo lo dicho, podemos concluir que Machado debió ser consciente de que Góngora ya había utilizado el recurso empleado en estas dos silvas. Pero: ¿conocía también su origen pictórico? Esta idea pudiera desprenderse de sus frases «La palabra pinta, y la sintaxis dibuja. ¡Ah maravilla!» y «El soneto de Góngora es ya pintura más que poesía»<sup>31</sup>. Téngase en cuenta, sin embargo, que estas frases van referidas en principio al poema transcrito sobre El Greco. Escrito en 1614 o 1615, se trata de un soneto de estilo plenamente barroco y no manierista, con una

<sup>27</sup> MACRÌ, Oreste: *Historia externa...*, op. cit., pág. 66.

<sup>28</sup> MACHADO, Antonio: *Los complementarios*, op. cit., págs. 1155-1156. La cursiva es nuestra.

<sup>29</sup> *Ibid.*, págs. 1182-1183.

<sup>30</sup> MACRÌ, Oreste: *Historia externa...*, op. cit., pág. 67. La fecha del texto anterior de *Los complementarios* es de 4 de diciembre de 1915 y la siguiente fecha que encontramos en el diario es la de 12 de febrero de 1916. Entre ambas fechas debió copiar Machado en su cuaderno el soneto mencionado.

<sup>31</sup> Vid. supra n. 28.

sintaxis complicada, propia más bien del hermético «príncipe de las tinieblas», y nada tiene que ver con la técnica estudiada, propia de su época juvenil<sup>32</sup>.

Por el contrario, a lo que alude es, por una parte, al contenido mismo del soneto citado, que versa sobre la muerte de un pintor –pintor que, como dijimos, también empleó este mismo procedimiento en algunos de sus cuadros. En el primer terceto del mismo se refleja perfectamente esta simbiosis entre pintura y poesía:

Yace el Griego. Heredó Naturaleza  
arte, y el Arte, estudio; Iris, colores;  
Febo, luces –si no sombras, Morfeo.–<sup>33</sup>

Por otra parte, Machado reproduce, junto a este poema sobre El Greco, otros sonetos: entre ellos, uno de Ronsard, cuya glosa titula precisamente «Música y pintura»<sup>34</sup>, y otro de su hermano Manuel, incluido en su libro *Apolo*, «maravilloso libro de sonetos pictóricos» en palabras del propio Antonio<sup>35</sup>, cuya glosa titula «Pintura»<sup>36</sup>. Del contexto se deduce claramente que su intención era comparar la relación existente entre poesía y bellas artes en sus sonetistas preferidos, entre ellos Góngora.

Creemos, por tanto, que al subrayar el carácter pictórico de este soneto se refería, más que a su semejanza con cuadros manieristas de la época, al lenguaje empleado, en el mismo sentido en el que Dámaso Alonso dirá del mismo, según hemos visto anteriormente: «En nuestra mente tiene una inmediata traducción de tipo pictórico.»<sup>37</sup> Tal vez por su lenguaje, pletórico de imágenes prodigiosas y de adjetivaciones sorprendentes, logró este poema cautivar a un poeta simbolista como lo fue Antonio Machado.

---

<sup>32</sup> Debemos matizar que la existencia de «dos épocas» en la poesía de Góngora –esa pretendida evolución, tradicionalmente admitida, de «príncipe de la luz» a «príncipe de las tinieblas»–, que señaló el licenciado Cascales en el siglo XVII, fue refutada por Dámaso Alonso. Cfr. ALONSO, Dámaso: *Vida y obra del poeta, gongorismo*, en: *Góngora y el «Polifemo»*, op. cit., págs. 77-83.

<sup>33</sup> Citamos nuevamente por la edición de los *Sonetos completos* de Biruté Ciplijauskaitė, op. cit., pág. 219.

<sup>34</sup> MACHADO, Antonio: *Los complementarios*, op. cit., págs. 1153-1154.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, pág. 1156.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, pág. 1157.

<sup>37</sup> Vid. supra n. 8.

## La técnica manierista en Luis García Montero

Luis García Montero (nacido en Granada en 1958) es uno de los más conspicuos representantes de la llamada poesía de la experiencia. Sin embargo, sus comienzos literarios fueron bien distintos: su primer libro, *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*, publicado en 1980 y definido por su autor como «un libro juvenil, de acercamiento a la literatura, escrito por un estudiante de Filosofía y Letras»<sup>38</sup>, se caracterizaba por su estética vanguardista. El siguiente, *Tristia*, publicado dos años más tarde, marca un cambio de rumbo en su poesía, pues abandona el surrealismo y lo irracional y sienta, junto con Javier Egea y Álvaro Salvador, las bases de una nueva promoción poética, conocida como «la otra sentimentalidad». A partir de ahora cultivará una poesía caracterizada por su estilo realista, su contenido urbano y su formalismo métrico, con predominio de la silva blanca. El propio autor explica las razones de un giro tan profundo en su obra: «Toda esa politización no se hacía para negar la individualidad, sino para rescatarla de un modo distinto, desde otra sentimentalidad, pegándole así de camino una reprimenda teórica a los estalinistas que se empeñaban en negar por decreto el derecho a la intimidad y a la diferencia. [...] Me interesaba la llamada poesía de la experiencia, o mejor, el intento de dar solución a las limitaciones de la realidad desde el propio realismo, sin buscar paraísos artificiales en la expresión o en la mitología. No es una cuestión de banderías, sino un debate literario, una discusión sobre el estilo [...]. El camino de la otra sentimentalidad, la defensa del realismo, nos acercó a una tradición diferente [...]. Porque más que las vanguardias históricas, lo que se ponía en duda era la vigencia de la concepción vanguardista del arte.»<sup>39</sup> En un artículo publicado en *El País* el 8 de enero de 1983 y titulado precisamente *La otra sentimentalidad*, señalaba el poeta la finalidad que perseguía este nuevo movimiento: «Romper la identificación con la sensibilidad que hemos heredado significa también participar en el intento de construir una sentimentalidad distinta, libre de prejuicios, exterior a la disciplina burguesa de la vida.»<sup>40</sup>

El libro *Tristia*, escrito por García Montero junto con Álvaro Salvador y publicado en 1982 bajo el seudónimo de Álvaro Montero, incluye esta silva blanca, titulada *Crónica*:

<sup>38</sup> GARCÍA MONTERO, Luis: *Trazado de fronteras*, incluido en *Además*, Poesía Hiperión nº 229, Ediciones Hiperión, Madrid, 1994, pág. 13.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, págs. 15-16.

<sup>40</sup> GARCÍA MONTERO, Luis: *La otra sentimentalidad*, artículo recogido en: EGEEA, Javier; SALVADOR, Álvaro y GARCÍA MONTERO, Luis: *La otra sentimentalidad*, Los Pliegos de Barataria, Editorial Don Quijote, Granada 1983, pág. 15.



Stendhal amó a tres mujeres  
apasionadamente.  
En orden cronológico: Métilde Dembowki  
Clémentine Curial  
y Giulia Rinieri.

Métilde  
nunca llegó a ser suya  
y tampoco animó sus esperanzas.  
La conoció en Milán  
con un cesto de moras en las manos  
y cierta mala fama  
de dama liberal.  
Hay un poco de ella en todas sus novelas.

Clémentine  
en París le sirvió nobleza entre los ojos.  
Casada con un conde  
compuso aquel romance por propia iniciativa.

Giulia por fin  
apareció en su vida hacia 1827  
y le trajo en su piel el otoño de Siena,  
cálido,  
intenso como octubre,  
como dicen que son contigo los otoños.<sup>41</sup>

Los poemas de *Tristia* fueron compuestos entre 1979 y 1981; por tanto, la estructura manierista que hemos estudiado ya en Góngora y Machado la encontramos ahora en una poesía mucho más cercana en el tiempo. El subtema viene referido en este caso a las amantes de Stendhal. Según se desprende de esta *Crónica*, hubo tres mujeres importantes en su vida, aunque sólo encontró su media naranja en la última de ellas. Y esta mujer –que le regaló al novelista francés «el otoño de Siena»– es comparada en el último verso con la persona amada. Vemos, pues, cómo el tema

---

<sup>41</sup> Citamos por: GARCÍA MONTERO, Luis: *Poemas de «Tristia» (1979-1981)*, en: *El jardín extranjero precedido de Poemas de Tristia*, Poesía Hiperión nº 152, Ediciones Hiperión, Madrid, 1999, 2ª ed., pág. 26.

principal (el amor del poeta) se desplaza otra vez al último verso, mientras que el tema secundario (los amoríos de un *dandy*) ocupa el resto del poema y predomina por ende cuantitativamente sobre aquél.

El punto de conexión entre ambos temas es ahora la palabra «otoño/-s», que cumple en este caso una función similar al término «milagro» en la poesía *A un olmo seco* o al nimbo luminoso que rodeaba la cabeza de la santa en el cuadro del Tintoretto para destacar su importancia. Ese «otoño de Siena» del verso 20 representa claramente el amor verdadero, pleno, que sólo Giulia Rinieri fue capaz de darle a Stendhal, idea que se enfatiza al calificarlo de «cálido./intenso como octubre» en los versos 21 y 22. Y a ese amor verdadero y pleno, nuevamente simbolizado por la estación autumnal, aunque ahora referido al poeta mismo, alude el verso final: «como dicen que son contigo los otoños».

Es, por tanto, el amor el sentimiento que unifica a los protagonistas de este poema: tanto al novelista francés (protagonista del tema secundario) como al propio autor (protagonista del tema principal). Adviértase en este sentido cómo el término «otoño/-s» viene referido tanto al primero (en el verso 20) como al segundo (en el último verso). Al tener ambos temas un contenido amoroso encontramos una curiosa semejanza con el soneto de Góngora *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*, aunque posiblemente no fuese buscada de propósito. La diferencia estriba en que el protagonista del asunto accesorio no es en este caso un personaje imaginario (un peregrino enfermo), sino un personaje histórico (Stendhal).

Detengámonos brevemente en la consideración del matiz «culturalista» del mismo, ya que versa sobre la biografía de un escritor francés. La poesía de Góngora había acudido a la mitología como tema secundario al emplear esta técnica, y las referencias mitológicas son por supuesto una clara manifestación de su estilo cultorano. Pero utilizamos aquí esta palabra para aludir al culturalismo como rasgo característico de la poesía novísima. Cuando aparecen temas de esta índole en poetas de la experiencia el enfoque es bien distinto al que le dieron los de la generación del 68, precisamente porque sus presupuestos estéticos son diferentes. La sencillez de un vocabulario exento de ornamentación, el tono coloquial, el realismo o la ausencia de recursos vanguardistas distinguen claramente la visión de un mismo tema hecha por un poeta novísimo y por otro de la experiencia. En este sentido Miguel García-Posada propone comparar la poesía *Sebastian Melmoth*<sup>42</sup>, escrita por Felipe Benítez Reyes, poeta de la experiencia, «donde la figura de Wilde aparece en su

---

<sup>42</sup> Sebastián Melmoth es el seudónimo que adoptó Oscar Wilde tras la condena que cumplió en la cárcel de Reading por su relación homosexual con Lord Alfred Douglas.

dimensión más trágica»<sup>43</sup>, con otra referida también al dramaturgo irlandés y escrita por el novísimo Pere Gimferrer, *Pequeño y triste petirrojo*, «que era, sobre todo, un pretexto para la producción de imágenes.»<sup>44</sup> Hecha esta matización, cabe añadir que García Montero ha escrito también otras poesías de contenido «culturalista»; recuérdese, por ejemplo, el excelente poema *El insomnio de Jovellanos*, donde utiliza un recurso tan en boga como el monólogo dramático –al igual que Benítez Reyes en el poema mencionado o el propio García Montero en *Larra*. Otros poemas literarios suyos son *A Federico, con unas violetas* y *Canción arboleda*, inspirado en la muerte de Rafael Alberti.

¿Era consciente el poeta granadino de estar utilizando una técnica gongorina? Probablemente sí. Al escribir estos versos debió tener en mente las ideas expuestas de Orozco. Habiendo sido alumno de Filología en la Universidad de Granada –donde ejercía la docencia dicho profesor– y aficionado como era a la lectura y a la poesía, su ensayo sobre el Manierismo y el Barroco no debió pasar desapercibido en aquel estudiante con vocación de escritor. ¿Pudo haberse percatado de su presencia en los poemas de Machado? No podemos afirmarlo con la misma seguridad, aunque tampoco debemos descartarlo, dado que el sevillano figura entre sus poetas predilectos<sup>45</sup>. Además, García Montero ha reconocido expresamente la influencia en su obra del pensamiento poético de aquél<sup>46</sup>. Y, sobre todo, porque una de sus poesías favoritas es precisamente *A un olmo seco*.

El mayor mérito estriba sin duda en la personalización de este recurso, en la adecuación del mismo a su peculiar mundo poético. García Montero descubrió –o al menos intuyó– lo bien que se avenía el mismo a su concepción de la poesía. En efecto: en su artículo *La otra sentimentalidad* –escrito en 1983, pocos años después que estos versos– había afirmado que «...el poema es también una puesta en escena, un pequeño teatro para un solo espectador que necesita de sus propias reglas, de sus propios trucos en las representaciones. La fundación mítica del *yo* sensible, cimientto de la moral burguesa, utiliza la poesía para reproducirse precisamente por su irre- alidad. [...] Sin embargo, cuando se acepta el distanciamiento como método de tra-

---

<sup>43</sup> GARCÍA-POSADA, Miguel: *Poesía española, Volumen 10: La nueva poesía (1975-1992)*, Páginas de Biblioteca Clásica, Crítica, Barcelona, 1996, pág. 199.

<sup>44</sup> *Ibíd.*, pág. 199.

<sup>45</sup> Antonio Machado es uno de los siete maestros, junto a Espronceda, Bécquer, Alberti, Cernuda, Gil de Biedma y García Lorca, a quienes menciona en su poema *Espejo, dime*, de su colección *Rimado de ciudad (1981-1983)* (incluido en *Además*, op. cit., pág. 91).

<sup>46</sup> En *Trazado de fronteras*, afirma: «Más que las vanguardias, ahora me interesaban el pensamiento poético de Antonio Machado...» (incluido en *Además*, *ibíd.*, pág. 15).

bajo el poema deja de ser la respuesta sensible a una motivación empírica (o al menos deja de ser sólo eso). [...] *Sólo cuando uno descubre que la poesía es mentira –en el sentido más teatral del término– puede empezar a escribirla de verdad.* Mientras tanto es excesiva la servidumbre que nos impone.»<sup>47</sup> Concebido el yo sensible como una mera ilusión de la clase burguesa, se hace necesaria la disociación entre el yo poético y el yo real. La poesía será considerada, por lo tanto, como un género de ficción, al igual que la novela o el teatro<sup>48</sup>, y el poema, reducido a la condición de un simple juego. Estas ideas quedaron reflejadas claramente en una poesía suya (la XXV del Libro I de *Diario cómplice*), que acaba así:

sabernos personajes literarios,  
mentiras de verdad, verdades de mentira.

Recuerda que yo existo porque existe este libro,  
que pudo suicidarnos con romper una página.<sup>49</sup>

Fiel a esta concepción ficticia del yo poético, se imponen ahora la ironía o el distanciamiento. Es evidente –y así lo ha señalado la crítica– la influencia de Gil de Biedma, que tituló un poema suyo *El juego de hacer versos*<sup>50</sup> (en el que compara irónicamente la creación poética con el onanismo) y utilizó técnicas de desdoblamiento en poesías como *Contra Jaime Gil de Biedma* o *Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma*<sup>51</sup>. A esta visión teatral y lúdica del poema se ajusta bien el procedimiento que venimos analizando, ya que permite engañar o despistar al lector, burlarse de él hasta el extremo de que ignore el asunto central de la obra hasta el final de la misma y subrayar, por ende, su carácter ficticio. Sirve, pues, también como una forma de distanciamiento del hipócrito lector, su semejante, su hermano, en palabras de Baudelaire.

<sup>47</sup> Op. cit., págs. 13-14. La cursiva es nuestra.

<sup>48</sup> En este mismo sentido afirma Carlos Bousoño que las diferencias entre la poesía y otros géneros literarios (como la novela, el cuento o el teatro leído) son puramente cuantitativas y no cualitativas. Cfr. BOUSOÑO, Carlos, op. cit., tomo II, págs. 252-264.

<sup>49</sup> Citamos por: GARCÍA MONTERO, Luis: *Diario cómplice*, Poesía Hiperión n° 106, Ediciones Hiperión, Madrid, 1999, 4ª ed., pág. 52.

<sup>50</sup> Esta poesía es mencionada expresamente por García Montero en su artículo *La otra sentimentalidad*, op. cit., pág. 14.

<sup>51</sup> Sobre la consideración del yo poético como un ente de ficción, un «personaje» distinto al yo empírico del poeta, cfr. BOUSOÑO, Carlos, op. cit., tomo I, págs. 27-33. Sobre la ficción del yo poético en la nueva poesía, cfr. GARCÍA-POSADA, Miguel, op. cit., págs. 16-18. Un claro ejemplo del yo poético como sujeto distinto del yo empírico del poeta lo encontramos en la técnica del monólogo dramático.

Podemos establecer entonces un paralelismo respecto a su función: si el contraste entre lo ideal o espiritual y lo realista o material es, según hemos reiterado, el fundamento de la técnica manierista de pluralidad temática y desplazamiento del asunto principal, el contraste entre el yo poético y el yo real es el fundamento de las técnicas de ironía y distanciamiento en los poetas de la experiencia. Si bien en este poema ese plano ideal o espiritual del que nos hablaba Orozco debe interpretarse exento de toda trascendencia teológica o metafísica, propia del Barroco, y circunscribirlo al ámbito de la intimidad personal, de la ternura, que su autor siempre reivindicó, como hemos visto anteriormente<sup>52</sup>. Y la intimidad, la ternura o el derecho a la diferencia son rasgos propios del protagonista individual de una obra artística, frente al protagonista colectivo como elemento característico de la estética marxista –que fructificó en una película tan extraordinaria como *El acorazado Potemkin*, de Sergei Eisenstein, o en la reivindicación que se hizo tras la revolución bolchevique de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega–.

El hecho de que García Montero se haya valido de un procedimiento utilizado en los Siglos de Oro adaptándolo a una nueva sensibilidad es una prueba más de la importancia de la tradición en la poesía y de su necesaria conjugación con la modernidad. Luis Cernuda lo supo ver muy bien cuando escribió: «En toda expresión poética, en toda obra literaria y artística, se combinan dos elementos contradictorios: tradición y novedad. [...] Es necesario que el poeta, haciendo suya la tradición, vivificándola él mismo, la modifique según la experiencia que le depara su propio existir, en el cual entra la novedad, y así se combinan ambos elementos. [...] *Sólo por la vivificación de la tradición al contacto de la novedad, ambas en proporción justa, pueden surgir obras que sobrevivan a su época.*»<sup>53</sup>

Murcia, 17 de septiembre de 2007.

---

<sup>52</sup> Vid supra n. 39. En *Trazado de fronteras* el poeta comenta cómo «soportaba uno [...] la regañina del camarada de turno: “hablas de la ternura, porque tienes miedo a la palabra revolución”. [...] La crítica a la palabra ternura vino por el título que le puse a una conferencia sobre Ernesto Cardenal y porque a mí me gustaba repetir en las reuniones que la solidaridad es la ternura de los pueblos.» (incluido en *Además*, op. cit., pág. 17).

<sup>53</sup> CERNUDA, Luis: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Ediciones Guadarrama, Colección Universitaria, Madrid, 1975, pág. 11. La cursiva es nuestra.

## Bibliografía

- ALONSO, Dámaso: *Góngora y el «Polifemo»*. Biblioteca Románica Hispánica. VI. Antología Hispánica, nº 17. Editorial Gredos. Madrid, 1994. 7ª edición, 1ª reimpresión.
- BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*. Tomos I y II. Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, nº 7. Madrid, 1985. 7ª edición, reimpresión.
- CERNUDA, Luis: *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Ediciones Guadarrama. Colección Universitaria. Sección: Literatura española moderna nº 82. Madrid, 1975.
- GARCÍA MONTERO, Luis: *Poemas de «Tristia» (1979-1981)*, en: *El jardín extranjero precedido de Poemas de «Tristia»*. Poesía Hiperión nº 152. Ediciones Hiperión. Madrid, 1999. 2ª edición.
- GARCÍA MONTERO, Luis: *Diario cómplice*. Prólogo de Rafael Alberti. Poesía Hiperión nº 106. Ediciones Hiperión. Madrid, 1999. 4ª edición.
- GARCÍA MONTERO, Luis: *Además*. Poesía Hiperión nº 229. Ediciones Hiperión. Madrid, 1994.
- GARCÍA MONTERO, Luis: *La otra sentimentalidad*. Artículo recogido en: EGEA, Javier; SALVADOR, Álvaro y GARCÍA MONTERO, Luis: *La otra sentimentalidad*. Los Pliegos de Barataria. Editorial Don Quijote. Granada, 1983.
- GARCÍA-POSADA, Miguel: Edición, prólogo y notas de *Poesía española*. Volumen 10. *La nueva poesía (1975-1992)*. Páginas de Biblioteca Clásica. Crítica. Barcelona, 1996.
- GIBSON, Ian: *Ligero de equipaje. La vida de Antonio Machado*. Punto de Lectura. Santillana Ediciones Generales. Madrid, 2007. 2ª edición.
- GÓNGORA, Luis de: *Sonetos completos*. Edición, introducción y notas de Biruté Ciplijauskaitė. Clásicos Castalia nº 1. Editorial Castalia. Madrid, 1992. 6ª edición.
- MACHADO, Antonio: *I Poesías completas*. Edición crítica de Oreste Macrì con la colaboración de Gaetano Chiappini. Clásicos Castellanos nueva serie. Editorial Espasa-Calpe S.A. Madrid, 1989. 1ª edición, 2ª reimpresión.
- MACHADO, Antonio: *Los complementarios [1912-1926]*, en: *II Prosas completas*. Edición crítica de Oreste Macrì con la colaboración de Gaetano Chiappini. Clásicos Castellanos nueva serie. Editorial Espasa-Calpe S.A. Madrid, 1989. 1ª edición, 2ª reimpresión.
- MACRÌ, Oreste: *Introducción*, en: MACHADO, Antonio: *I Poesías completas*. Edición crítica de Oreste Macrì con la colaboración de Gaetano Chiappini.

Clásicos Castellanos nueva serie. Editorial Espasa-Calpe S.A. Madrid, 1989. 1ª edición, 2ª reimpresión.

OROZCO, Emilio: *Manierismo y Barroco*. Crítica y estudios literarios. Ediciones Cátedra. Madrid, 1988. 4ª edición.

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio: *Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión*. Colección Palabra en el Tiempo, Ensayo, nº 20. Editorial Lumen. Barcelona, 1989. 5ª edición.