

Ángel Luis Luján Atienza (ed.)

Cartografía lírica

Modalidades y territorios
de la poesía española
contemporánea

Cartografía lírica

Modalidades y territorios de la poesía española contemporánea

Ángel Luis Luján Atienza (ed.)

Cartografía lírica

Modalidades y territorios de la poesía
española contemporánea



Colección Horizontes Universidad

Título: *Cartografía lírica. Modalidades y territorios de la poesía española contemporánea*

Este libro forma parte de los resultados de investigación del proyecto «Cartografía lírica: procesos de producción, difusión y hábitos de consumo de la poesía en Castilla-La Mancha» (SBPLY/21/180501/000218). Este proyecto se ha desarrollado en el marco de la convocatoria de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha de ayudas para la realización de proyectos de investigación científica y transferencia de tecnología, cofinanciadas por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (Feder).



Cofinanciado por
la Unión Europea



MINISTERIO
DE HACIENDA
Y FUNCIÓN PÚBLICA



Fondos Europeos



Castilla-La Mancha

Primera edición: septiembre de 2025

© Ángel Luis Luján Atienza (ed.)

© De esta edición:

Ediciones OCTAEDRO, S.L.
C/ Bailén, 5 – 08010 Barcelona
Tel.: 93 246 40 02
octaedro@octaedro.com
www.octaedro.com

Esta publicación está sujeta a la Licencia Internacional Pública de Atribución/ Reconocimiento-NoComercial 4.0 de Creative Commons. Puede consultar las condiciones de esta licencia si accede a: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

ISBN: 978-84-1079-128-2

Maquetación: Fotocomposición gama, sl
Diseño y producción: Octaedro Editorial

Publicación en acceso abierto - *Open access*

Sumario

Introducción	9
1. Luz en la mirada: la obra de Rubén Martín Díaz como una poética de la contemplación	15
JAVIER GARCÍA SERRANO	
2. Poesía y paisaje en cinco poetas actuales	53
ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA	
3. Contingencia, compromiso y solidaridad: hacia una modesta utopía en la obra de Luis García Montero	83
JUAN CARLOS ABRIL	
4. Poesía joven y redes sociales: estado de la cuestión	99
ARÁNZAZU SANZ TEJEDA; CÉSAR SÁNCHEZ ORTIZ; LUNA MOYANO FERNÁNDEZ	
5. Poesía joven en Castilla-La Mancha	115
ARÁNZAZU SANZ TEJEDA	
6. Elementos recurrentes en la poesía de Manolita Espinosa	131
ALMUDENA GARCÍA GONZÁLEZ	

7. Raíces líricas: cancionero popular infantil en los exilios y emigraciones	153
CÉSAR SÁNCHEZ ORTIZ	
8. Poética de la infancia en Luis Cernuda. Memoria y elegía en <i>Ocnos</i>	173
MARGARITA GARCÍA CANDEIRA	

Introducción

¿Qué se cartografía en la poesía? Con la poesía podemos crear un mapa en el sentido literal, tomar un territorio y situar sobre él los lugares donde se produce, edita, consume, difunde, celebra, y con ello formarnos una idea bastante fiel del estado de salud de este minoritario género en una parcela de la geografía. Así, centrándonos en nuestra región, hemos llevado a cabo el proyecto titulado «Cartografía lírica: procesos de producción, difusión y hábitos de consumo de la poesía en Castilla-La Mancha», financiado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, cuyo resultado principal es la creación de un portal web (<https://castillalamancha.poesia.uclm.es>) donde se da visibilidad a los poetas, editoriales, revistas, festivales y premios de poesía de la autonomía, activos durante el periodo que ha transcurrido desde el principio de este siglo. El balance es altamente positivo, pues descubrimos que, a pesar de tratarse de un género poco popular, contamos con casi 150 poetas y 30 editoriales dedicadas a la poesía o en cuyo catálogo la poesía ocupa un lugar destacado, más 14 premios y 9 festivales de poesía. Es un buen resultado para un territorio que no abunda en grandes centros urbanos, donde se concentran principalmente los procesos de creación y difusión culturales. Ello indica la vitalidad del género y su arrraigada tradición en la región que, desde luego, siempre ha contado con grandes poetas. La poesía se presenta, así pues, como un factor más en la ta-

rea de crear y de reconocerse en el territorio, y contribuye a fomentar cierto sentido de pertenencia y de copertenencia.

Pero con la poesía se puede también elaborar un mapa en el sentido figurado y simbólico (al fin y al cabo, hablamos del discurso de la figuración por excelencia). En ese caso, la poesía tiene la capacidad de cartografiar las zonas de inquietud, los lugares de incertidumbre y la extensión de la esperanza de nuestra condición humana; en definitiva, dar cuenta de nuestro lugar en la existencia y, adaptando el aserto de Hölderlin, saber cómo habitamos poéticamente el mundo. En esta tarea la poesía tiene un lugar destacado. Basta teclear en cualquier buscador de internet las palabras «poesía estar en el mundo» y la búsqueda arroja una cantidad ingente de resultados entre los que abundan las declaraciones de poetas, de dispares tendencias y diversas generaciones, que hablan de su labor como una exploración de su (nuestro) estar en el mundo. Se diría, a la vista de estos resultados, que la poesía es la principal ruta de acceso a lo que somos y lo que significa habitar nuestra existencia. Mikel Dufrenne, en la estela de Heidegger, ha defendido una ontología poética en la que la poesía constituye el lenguaje de la naturaleza y es por su medio por el que la naturaleza nos habla, pero no la naturaleza una vez conocida, objetivada y parcelada por el hombre, sino la naturaleza en cuanto poder primigenio que hace que la vida sea y con ella las emociones y la adquisición de un mundo.

Un poema dice esto mejor que cualquier reflexión. Recorremos el inicio de un conocido texto de José Ángel Valente:

Cruzo un desierto y su secreta
desolación sin nombre.

En solo dos versos el poeta ha sabido hacernos sentir lo que llevaría miles de palabras explicar de forma conceptual y aun así solo habríamos empezado a entender. Basta con elegir un lugar, el desierto, y hacer de la escritura un tránsito por él para incitarnos a compartir esa sensación de abandono y soledad universal y llegar a sentir esa resistencia hostil y árida de nuestro avanzar por la vida, una desolación que es anterior a cualquier intento

de nominación («sin nombre»), pero que, paradójicamente, no se hace presente hasta que no la nombramos. Sin embargo, el poema tiene otro nivel, pues no solo nos habla de una condición ontológica, sino también de una situación histórica. Publicado en 1955, *A modo de esperanza*, el libro al que pertenece el texto nos remite de forma inevitable a una coyuntura histórica en la que el paisaje desértico y su desolación nos cuentan derrotas, penalidades y ausencia de libertad.

Ambas cartografías las hemos querido combinar en este volumen, que recoge algunos de los resultados de estos tres años de trabajo. Por una parte, exploramos la poesía de nuestro entorno, objetivo principal del proyecto, con el fin de dar visibilidad a autores y aspectos de la poesía de Castilla-La Mancha que no han recibido la atención que merecen, como la figura ya consolidada del albaceteño Rubén Martín Díaz, los cinco poetas que yo estudio en mi trabajo con relación al paisaje, todos ellos castellanomanchegos o vinculados con la región, la poesía infantil de la almagreña Manolita Espinosa, recientemente fallecida, la presencia de la poesía joven en nuestro territorio o los ecos de la tradición oral que llegan a nuestras tierras a través de la voz de los niños inmigrantes escolarizados en nuestros colegios. No es, ni pretende serlo, un tratamiento exhaustivo, pero a partir de aquí podemos tener una idea más clara de algunos aspectos fundamentales de la poesía en Castilla-La Mancha.

Por otra parte, hemos extendido la exploración hacia territorios globales y en especial hemos dedicado atención a los terrenos de la lírica actual menos transitados por los trabajos académicos, como pueden ser la poesía joven y las nuevas formas de difusión a través de las redes, la poesía infantil, que sigue constituyendo una asignatura pendiente en los estudios sobre el género, y reservamos un capítulo para hablar de la relación entre la poesía y nuestro tiempo a partir del análisis del compromiso en la figura de un poeta ya consagrado y reconocido como es Luis García Montero.

Abrimos el libro, pues, con una serie de trabajos que ponen el foco sobre diversos aspectos de la poesía actual en general. Javier García Serrano elabora un estudio completo y riguroso de la tra-

yectoria de Rubén Martín Díaz, a partir de las claves centrales de su poética, que se condensan en el concepto de «contemplación», en torno al cual giran los temas de la memoria, el conocimiento de sí mismo y la atención al propio proceso creador.

En el capítulo que yo firmo centro mi atención en cinco poetas contemporáneos, todos ellos vinculados con Castilla-La Mancha, de distintas generaciones y tendencias poéticas, para estudiar su relación con el paisaje y el territorio. De esta manera pretendo constatar cómo en el paso de la modernidad a la posmodernidad poética la observación del paisaje en poesía sigue teniendo elementos premodernos de simbolización y alegorización que obligan a los autores a utilizar una serie de procedimientos de borrado del paisaje para acceder a su verdadera realidad.

Juan Carlos Abril, en su trabajo, reflexiona, a partir del libro de Luis García Montero *Las palabras rotas* (2019), sobre el desgaste y la rehabilitación de algunas grandes palabras como *bondad*, *verdad* o *solidaridad* en nuestra sociedad posmoderna y capitalista, para desembocar en el concepto de compromiso, con la defensa de una utopía practicable y modesta, en la poesía del autor granadino con el análisis de algunos poemas clave a este respecto.

Siguen a continuación dos capítulos sobre un tema al que dedicamos especial atención, como es la poesía joven más reciente y sus nuevas formas de difusión en las redes. El trabajo que firman Aránzazu Sanz Tejeda, César Sánchez Ortiz y Luna Moyano Fernández constituye una rigurosa puesta al día y revisión de los estudios académicos dedicados a este tema y una discusión sobre sus contenidos y conclusiones, poniendo de manifiesto cómo las nuevas formas de transmisión modelan una nueva concepción de la poesía y del poeta, dando cabida a temas de candente actualidad y suponen un replanteamiento del canon con una propuesta paralela a la que inevitablemente hay que atender.

El capítulo que firma en solitario Aránzazu Sanz Tejeda y que es continuación natural del anterior supone una puesta al día de la poesía joven de Castilla-La Mancha. A partir del estudio de casos de poetas nacidos en la década de los 90 y los 2000 se llega a conclusiones similares a las expuestas en el capítulo anterior.

El último bloque está constituido por otra modalidad de la poesía que, aunque abundantemente atendida desde el área de la didáctica, apenas merece tratamiento en los estudios de poesía en general, como si se tratara de una sección marginal, menor o auxiliar de la poesía con mayúsculas. Nos referimos a la poesía infantil, a la que estos trabajos pretenden dar la dimensión que merece desde tres asedios distintos pero convergentes.

Almudena García González nos acerca la figura de Manolita Espinosa, la poeta de Almagro referente en la creación para niños, demostrando que los elementos recurrentes que utiliza en sus poemas como las nubes o la luna se convierten en símbolos y son tratados como tales, en un proceso similar a los empleados por cualquier otro tipo de poemas. Destaca también este trabajo la introducción pionera que hace la autora de elementos visuales propios de las vanguardias en la poesía para los más jóvenes.

César Sánchez Ortiz se centra, por su parte, en la poesía infantil de tradición oral para reivindicar, en primer lugar, su importancia no solo como el primer contacto que tienen los lectores con lo literario, sino sobre todo como una modalidad de poesía cuya calidad estética y literaria está a la altura de las grandes creaciones del canon. En especial le interesa cómo la tradición oral constituye para los niños migrantes una seña de identidad y un factor de pertenencia que los vincula con sus culturas de origen, y cómo su pervivencia en las aulas del país de destino contribuye al enriquecimiento de la cultura autóctona.

Por último, Margarita García Candeira explora el mundo de la infancia no como destinatario de la creación, sino como realidad representada y evocada en los poemas. Escoge *Ocnos*, de Luis Cernuda, para hacer una esclarecedora lectura del papel que desempeña la memoria en la poética del poeta sevillano y cómo la memoria de la infancia en concreto se destapa como una reconstrucción verbal de un vacío engendrado por el reconocimiento de la imposibilidad de revivir momentos añorados y «pastorales». Los límites a que nos somete el implacable paso del tiempo hacen de la lejana realidad de una infancia idealizada un deseo eternamente aplazado de plenitud.

Pretendemos, con la diversidad de enfoques y temas de estos trabajos, presentar un panorama de la poesía actual en España que refleje la realidad de su diversidad de manifestaciones y que empiece a balizar algunos territorios todavía sin explorar de manera suficiente.

Quiero dejar constancia aquí de mi agradecimiento a la Dirección General de Universidades, Investigación e Innovación de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, que ha hecho posible este proyecto, a la Universidad de Castilla-La Mancha, que ha albergado y apoyado su desarrollo, y a todos los que con ilusión, esfuerzo y rigor han trabajado en la tarea de llevarlo a cabo.

Luz en la mirada: la obra de Rubén Martín Díaz como una poética de la contemplación

JAVIER GARCÍA SERRANO
Universidad de Castilla-La Mancha

1. Introducción

Rubén Martín Díaz (Albacete, 1980) es ya un autor consolidado en el actual panorama poético español. Con un total de siete poemarios publicados y varios galardones obtenidos, su obra poética se concreta en los siguientes títulos: *Contemplación* (2009), Premio Nacional de Poesía para Jóvenes Poetas Caja de Guadalajara-Fundación Siglo Futuro; *El minuto interior* (2010), Premio Adonáis y Premio Ojo Crítico de RNE; *El mirador de piedra* (2012), Premio Internacional de Poesía Hermanos Argensola; *Arquitectura o sueño* (2015); *Fracturas* (2016), Premio Internacional de Poesía Barcarola; *Un tigre se aleja* (2021), y *Lírica industrial* (2023), Premio Alegría. Además, ha sido incluido en varias antologías de poesía, y escribió en 2016 el libro de relatos *Azul nocturno*.

Así las cosas, su obra cuenta ya con una entidad suficiente como para tratar de indagar en los rasgos esenciales de su poética a partir de una periodización. Si revisamos el conjunto de sus poemarios, percibiremos una serie de motivos comunes y recurrentes que cohesionan firmemente todos sus libros. Pero, al mismo tiempo, se advierte también una evolución poética que, desde esa misma y reconocible voz, ha ido madurando a lo largo

de su trayectoria. En este sentido, sobresalen tres ejes principales que vertebran la poesía de Rubén Martín Díaz. Por un lado, comprobaremos que la mirada contemplativa se sitúa en el epicentro de su proceso creativo, dando lugar a todo un recorrido por la interioridad del sujeto y su relación con el mundo. Por otra parte, la frecuente atención que Martín Díaz le concede al propio acto de escritura lo convierte en un autor de orientación metapoética. La memoria y la nostalgia, asimismo, impregnán gran parte de sus versos, erigiéndose la evocación del pasado como un motivo central en su poesía.

A pesar de recibir numerosas reseñas de sus libros por parte de la crítica y de resultar merecedora de los premios mencionados con anterioridad, la poesía de Rubén Martín Díaz aún no se ha abordado con la profundidad que merece desde el ámbito académico. El único artículo que estudia al autor es «No existen mapas para estos territorios: Rubén Martín (Díaz) y la topografía estética de la poesía española reciente», de Paul Cahill (2018), donde comparte protagonismo con su tocayo –y coetáneo– Rubén Martín (Granada, 1980). De este modo, consideramos que buena parte del interés de nuestro trabajo reside en que constituye el primer estudio íntegro y abarcador de la poesía de Rubén Martín Díaz.

2. La poesía de Rubén Martín Díaz: sus obras

2.1. Primeras obras: *Contemplación*, *El minuto interior* y *El mirador de piedra*

En un lapso de apenas cuatro años, Rubén Martín vio publicados sus tres primeros poemarios: *Contemplación* (2009), *El minuto interior* (2010) y *El mirador de piedra* (2012), los cuales conforman el estadio inicial de su obra poética. Pero no es solo la contigüidad temporal lo que une a estos libros, sino también la recurrencia de temas y motivos comunes, entre los que sobresale la contemplación de la naturaleza. Encontramos en esta primera poesía un tono celebrativo y gozoso, donde el *yo*, en su anhelo

de trascender la propia existencia y alcanzar la plenitud, se dará a la comunión con las cosas. Así, mediante un ritmo comedido en endecasílabos blancos y verso libre, fundamentalmente, estas tres primeras obras reflejarán una mirada pura hacia el mundo, con imágenes limpias y aún muy ligadas a lo natural, ya que lo culturalista todavía no hace aparición.

En primer lugar, *Contemplación* –cuyo título supone ya toda una declaración de intenciones– fue un libro que pasó inadvertido en la época, pues apenas se encuentran reseñas sobre él. Sus poemas, como señala José Luis Morante, «cantan la intensidad vital y la plenitud de un don efímero, expuesto ante los sentidos como expresión privilegiada de lo transitorio» (2016a, 13-14). Así, suele ser la de esta obra una *ambientación* interior, proyectada muchas veces en escenas cotidianas (un paseo por la ciudad, una tarde en el jardín, o, con especial frecuencia, los momentos en la playa). Abundan los poemas-estampa que retratan pequeños y sutiles instantes –motivo que se mantendrá durante toda su poesía–, como podemos leer en «Destierro de luz»: «Este último polen, esta sed / de sol licuado hasta agotarse, / apura el vértigo de ser luz / tras la primera ola que ha de perecer / sin el níveo tono de su espuma» (2009, 22). Estos versos –de cierto tono elegíaco, que recuerdan a Gil-Albert o, sobre todo, a Brines– nos dan cuenta también de que ya en *Contemplación* el símbolo de la luz aparece con pleno protagonismo, algo que, de nuevo, resultará una constante en su poesía. Estéticamente, la condición de ópera prima se evidencia en las imágenes, las cuales no presentan aún la variedad y la intensidad de los siguientes poemarios.

Un año después, en 2010, *El minuto interior* gozó de una importante repercusión a escala nacional. Si nos adentramos en el poemario, pronto advertimos que su ambientación es fundamentalmente natural, tal y como indican los títulos de los poemas: «La campiña», «Los espejos del mar», «El amanecer», «Santuario natural», «Jilgueros», «El fuego», «Lluvia», etc. En este sentido, la de *El minuto interior* es, quizás, la voz que más explícitamente canta el gozo vital en toda su poesía. Así, el *yo lírico* llega a la conclusión de que «La vida es generosa / si sabes darle el trato que merece» («Esas pequeñas cosas», 2010, 19). En su reseña del

libro, Morales Barba (2010) señala como dos motivos esenciales la poética del instante y una «inquietada autognosis donde el yo se refleja en el gozo de lo creado (la claridad), la presencia o la amada». Asimismo, considera que en *El minuto interior*, a pesar de que ya se comienza a intuir una voz propia, resultan evidentes los «ecos» de otros autores. En concreto, Morales Barba (2010) destaca el influjo de Claudio Rodríguez y su vuelo celebrativo, de Antonio Colinas y su *Tratado de armonía*, o de Lorenzo Oliván. Por su parte, Rodríguez Abad (2015) subraya las «ráfagas del Brines elegíaco», así como un «pálpito griego presocrático y mediterráneo» en ciertos poemas, escritos con «palabra viva del alma en pos de una configuración visual (y mental) armónica, sensual, pánica, transfiguradora».

Para finalizar, cierra este primer estadio de la obra de Rubén Martín *El mirador de piedra*, publicado en 2012. La línea telúrica germina de forma definitiva en este poemario, ya que su elaboración es fruto de un viaje –de regreso– a la Sierra de Cazorla. Así, es esta la localización latente en casi todas las páginas. En el preludio (2012, 13) que sirve de apertura a la obra, el *yo* poético da buena cuenta de su actitud vital, caracterizada por su mirada contemplativa: «Si algo te asombra, entra. No declines / estar / en eso que deseas. // No lo mires. Contempla. Date a ello». En su análisis del libro, Antonio Praena (2013) señala que el sujeto poético se proyecta en «una conciencia desubjetivada», retratando así «un paisaje conceptual, interior». Estos paisajes «siguen siendo concretos y materiales, pero de una forma diferente: en la memoria, en la respiración, en la conciencia, en el lienzo». En efecto, así podemos leerlo en sus versos: «¿Son las piedras que ascienden o es el cielo / que ha bajado a las piedras y es, en la piedra, / un poso azul más físico que etéreo?» (*Tres piedras insólitas*, 2012, 29). Y es que, en comparación a *Contemplación* y *El minuto interior*, *El mirador de piedra* ofrece una visión más honda y reflexiva en su canto a la naturaleza, ya no solo descriptivo, sino con un correlato interno en la esencia del *yo*. Este carácter más marcadamente reflexivo, metafísico por momentos, recuerda a autores como Antonio Cabrera o, según Praena (2013), también al último Vicente Gallego y a Carlos Marzal.

2.2. Crecimiento poético: *Arquitectura o sueño* y *Fracturas*

Con *Arquitectura o sueño* (2015) y *Fracturas* (2016), Rubén Martín se adentra en un nuevo momento de su poesía.¹ Sin dejar completamente de lado la línea telúrica, sus poemas evolucionan hacia nuevos registros temáticos y formales. Como apunta José Luis Morante, se mantiene esa «voz limpia sin resollo de excesos» que la caracteriza, pero ya «se anuncia un cambio de rumbo en el enfoque del sujeto verbal» (2016a, 14). Andrés García Cerdán también concuerda en este punto, pues afirma que la voz de estos dos poemarios «aborda la relación del poeta con el pensamiento y el lenguaje» (2016b, 13). En efecto, *Arquitectura o sueño* y *Fracturas* presentan una mayor hondura y reflexividad en los temas tratados, algo que, como ya señalamos, se venía gestando desde *El mirador de piedra*.²

Lo primero que llama la atención de *Arquitectura o sueño* es su renovación formal, ya que los poemas que lo integran están escritos en prosa. Es más, en el libro encontramos cierta mezcla de géneros, con textos que se aproximan al formato del diario –de viajes–, al aforismo o a las anotaciones de lectura. Esta nueva modalidad de la prosa hace que el carácter general del libro resulte mucho más reflexivo, casi filosófico: «Un grano de arena es en sí mismo un universo, y en ese piélago se intuyen infinitas las configuraciones» («Universo», 2015, 24). Así lo considera, en el prólogo a la obra, León Molina, quien habla «de una poesía que se escribe para cerrar el deslumbramiento y dejar abierta, quizás para siempre, la puerta de la reflexión» (2015, 10).

Con las calles y los museos de París como ambientación de fondo, en el libro asistimos a un viaje, como afirma Molina, con

1. Publica, asimismo, el libro de cuentos *Azul nocturno* en 2016.

2. En una entrevista de 2016, Rubén Martín reconoce ante García Cerdán esta maduración de su poesía: «Soy consciente de esa evolución: hay cambios en lo formal, pero sobre todo entiendo la búsqueda de una mayor profundidad en el tratamiento de los temas. Creo que la realidad en el ámbito descriptivo-superficial no da tanto margen de descubrimiento como en el plano introspectivo, aunque suene paradójico. Por eso me interesa cada vez más transitar los caminos que se dirigen hacia el interior del ser humano y no hacia el exterior (aunque fijar la vista adentro conlleve proyectarse afuera)» (2016b, 13).

«poderes reveladores»; un viaje introspectivo de descubrimiento «por los bulevares de su propio interior» (2015, 9-10). En este sentido, el culturalismo (empezando por el propio título, inspirado en un verso de Pere Gimferrer) y los poemas ecfrásticos impregnán las galerías del libro: «Extranjero de mí, en el propio museo, atiendo al lenguaje que evocan las pinturas: signos de vida y muerte» («Arcimboldo», 2015, 15). Precisamente, el «deliberado tono ensayístico del libro», como afirma Álvaro Valverde (2015), convierte a la propia escritura y a lo metapoético en uno de sus temas medulares. Sirviéndose de reflexiones de Borges o Valente, entre otros, el *yo* se revela a sí mismo: «Tú, que amasaste la raíz del poema, eres ahora su fruto» («Breviario», 2015, 56). Así, esta obra resulta casi una poética personal, donde el *yo* ahonda en la actitud vital que ya mostró en las obras anteriores.

Por su parte, *Fracturas* también participa de la innovación formal. Se mantiene, al igual que en el resto de su obra, el endecasílabo blanco, pero a su vez tienen cabida los largos versículos y el poema en prosa. Pervive, aunque en menor medida, el culturalismo que se inició en el libro anterior, con referencias a Marina Tsvietáieva, Antonio Gamoneda o Paul Celan; poemas dedicados a Milosz y Houellebecq; o incluso una recreación borgiana en el poema «Nuevo encuentro con Ulrica» (2016, 41). Del mismo modo, continúan latiendo en sus versos ráfagas metapoéticas: «Porque nadie me piensa, no sé si existo / sentado a esta mesa indefinida que se presta al poema / o si, henchido de sombras, soy la propia poesía / naciéndome palabra desde el fondo del cuerpo» («Madrugada en un cuarto de hotel», 2016, 36).

Pero lo verdaderamente renovador del libro proviene de su contenido, de su génesis: la pérdida. Sin desechar los motivos clásicos de su poesía, en *Fracturas* «la mirada de Martín [Díaz] busca en las cosas la fuerza que necesita para aceptar la muerte de lo cercano» (Tendero, 2016), dando lugar a una voz más descarnada. Así, el consecuente acento elegíaco eriza los versos: «Que nada enturbie nunca / el pacto de las cosas, / la sensación de calma / cuando mueren» («Calma», 2016, 13). Esto provoca que el sujeto lírico se sepa en otro momento vital, volviendo la vista atrás y contemplando el *yo* del pasado –de su anterior etapa–

como alguien distinto: «Yo escribía poemas / como cauces de río que atraviesan / la leyenda del agua, / [...] / Así, de un modo similar al chico, / yo me hice luz en la palabra *luz*, / [...] / Ahora, sin embargo, escribo solo» («Farol quebrado», 2016, 60-61).

2.3. Consolidación: *Un tigre se aleja* y *Lírica industrial*

Tras un silencio editorial de cinco años, *Un tigre se aleja* ve la luz en 2021. En este caso, el recuerdo nostálgico supone el resorte principal de los poemas: mediante el símbolo del felino que abandona su juventud, el poeta se dispone a leer «las obras completas de mi [su] existencia» («El tigre», 2021, 77). Como quien contempla su vida desde el mirador de la madurez, al *yo* lírico «lo más íntimo y puro le sorprende / con forma de una gota de nostalgia» («En la carretera», 2021, 65). Según señala José Luis Morante (2021), en esta obra «el avance de los poemas no es monográfico». Así, intercalados con los motivos habituales de la búsquedas introspectiva del *yo* y de la conexión con la naturaleza, aparecen en este libro poemas cuya ambientación se encuentra más cercana a lo cotidiano, a lo autobiográfico, retratando –de nuevo en palabras de Morante (2021)– «dispare vivencias de lo inmediato». Dan cuenta de ello, por ejemplo, los obreros de los que el *yo* se compadece en «Cicatriz» (2021, 28), o las aventuras vividas como «Salvajes» (2021, 57) desde el vigor propio de la adolescencia.

En suma, *Un tigre se aleja* supone el momento en el que Martín Díaz se adentra en su madurez no solo personal, sino también poética. A este respecto, José Luis Morante (2021) afirma que los rasgos más destacables de la obra son «la imaginería brillante, la intensidad emocional y la perfecta construcción del verso». En efecto, *Un tigre se aleja* demuestra una mayor conciencia y riqueza estilísticas, algo que ya se venía advirtiendo en *Fracturas*. Su edificio verbal resulta más poderoso, colorido, sugerente, incluso con dejes oníricos. Así, en «Tiempo de quimeras» (2016, 51-52), el poeta busca infiltrarse en «el sueño inverosímil de la vida» y para ello solo puede «sumergir en la noche las pavetas / del incendio del día, las escamas / del pez del horizonte».

Para finalizar, en octubre de 2023 se publica el séptimo y, hasta la fecha, último poemario de Rubén Martín: *Lírica industrial*. Una vez más, al igual que sucedió en la anterior etapa, se produce con el presente libro una renovación en cuanto a los temas que trata, demostrando que esta progresión le lleva a huir de toda posible zona de confort. Así, nos encontramos con poemas que se mueven en ambientes urbanos y eminentemente contemporáneos, que homenajean a figuras como la del grafitero «Juan Carlos Argüello Muelle» (2023, 52-53), o que cantan la exaltación sentida al conducir a toda velocidad «A través de la noche» (2023, 54-55).

Pero el tema principal de la obra ya se nos anuncia desde el título: el mundo industrial de las máquinas y las fábricas se apodera con sorprendente originalidad de las páginas del libro. La génesis la encontramos en la ocupación laboral del propio Martín Díaz, de modo que en estos poemas las herramientas y la maquinaria con las que trabaja día a día aparecen retratadas «mientras bailan su danza de rodillos, / de válvulas y cables y pistones / y piezas que se engranan / por el puro placer de la mecánica» («Sumisión de las máquinas», 2023, 35). En un primer momento, podría parecer que este microcosmos industrial resulta sombrío y hostil, pues la fábrica que sirve de telón de fondo es tratada como «La bestia» (2023, 56): «La fábrica, en penumbra, / [...] / se perfila en la noche / como una bestia hambrienta agazapada / añorando otra presa que cazar»; una fábrica en la que incluso tiene lugar un «Accidente laboral» (2023, 44-45), y que alberga amenazas que hablan «de un veneno letal como la horca, / un verdugo –guadaña de la muerte– / llamado Bisfenol» («Química letal», 2023, 29).

Sin embargo, tras esta aparente fachada, una lectura mínimamente atenta de la obra nos hará ver que la poética característica de Rubén Martín sigue latente en este libro. Solo así resultará posible que el sujeto lírico humanice a las máquinas, que advierta en ellas un torrente de vida que las equipara y las une a él, llegando a sentir «La llamada»: «Me acerqué, puse cerca del autómata / mi oído, / y pude percibir / el vértigo de su reclamo, / la pura desnudez / del canto, / como vida brotando de la máquina:

/ un torrente impreciso pero cierto» (2023, 48). Tras el hallazgo que supone cultivar esta temática tan inexplorada y, *a priori*, poco fértil para la poesía, *Lírica industrial* mantiene los ejes esenciales de la poesía del autor. Mediante el pulcro dominio del verso que lo caracteriza, conservan el protagonismo temas ya clásicos en su producción, quizás ahora con la mayor depuración y riqueza de toda su obra. Así, siguen presentes la reflexión metapoética, que se pregunta acerca de «todo lo que no está, pero es presencia / en la escucha intuitiva del poeta» («Más allá del ruido», 2023, 16); la nostalgia y la veta biográfica; el amor hacia los seres queridos, y, por encima de todo, la contemplación de la naturaleza, que canta «el triunfo natural de lo absoluto / sobre el marco impostado de los hombres» («Polígono Industrial», 2023, 28).

3. La poética de Rubén Martín Díaz

En opinión de Vicente Luis Mora (2006, 134-135), la escritura poética conlleva forzosamente la sustentación en un «método creativo»: «¿Se puede pensar sin lógica, objetivar sin método, crear artificio sin un proceso? Delimitar el porqué y el cómo de esos pasos es el objetivo de una poética». De este modo, la poética se definiría como «la construcción teórica individual previa a la escritura que, sea para toda una obra, sea para poemarios concretos, ilumina, aglutina y vertebría el proceso de destilación creativa en todas sus partes». En el caso de Martín Díaz, como estudiaremos a continuación, los tres ejes que iluminan, aglutan y vertebran su poesía son la mirada contemplativa que trasciende el instante, las referencias al propio proceso de escritura y la reflexión metapoética, y, por último, la nostalgia.

3.1. La mirada contemplativa y el instante

El rasgo más característico en la poética de Rubén Martín Díaz es la mirada contemplativa. Asistimos en sus versos a una contemplación *activa* o *dinámica*, desencadenante de todo un recorrido

interno que el *yo* lírico atraviesa hasta culminar en la confección del poema.³ En primer lugar, la soledad y la quietud resultan necesarias para que el *yo*, despojado de su ego y abierto a los estímulos del mundo, pueda abrir sus ojos y practicar la contemplación. Su mirada se teñirá de un signo adánico, centrándose en el mundo –con frecuencia en la naturaleza y mediante el símbolo de la luz– como si lo viese por primera vez. Se producirá entonces un sentimiento de fusión y hermanamiento con lo ajeno, que revestirá la voz del *yo* poético de gozo y optimismo vital. Así, el instante contemplado, gracias al poder de la mirada, trascenderá y pasará a un plano intemporal. Esta trascendencia, en última instancia, se redirigirá hacia el *yo*, que culminará su proceso de búsqueda al saberse autorreconocido. En síntesis, como apunta García Cerdán (2016c) en su reseña a *Fracturas*, la poesía de Rubén Martín «no es otra cosa: hermanamiento con el día, con el hombre y con la luz, y mirada a las alturas y a las cenizas, mirada al mundo y mirada trascendente al interior». Esbozado el esquema general, pasamos a detallar cada uno de los conceptos clave en su contemplación.

3.1.1. La necesidad del silencio

Como paso previo al despertar de su mirada contemplativa, el *yo* poético requiere un estado de soledad. Así lo podemos leer en el poema que da título a su segunda obra, «El minuto interior» (2010, 38): «Nadie vendrá / –es enero profundo, / la gente no abandona sus hogares–, / y es mejor que así sea: / quiero pensar a solas / al lado de este fuego que enardece / los instintos del hombre». Soledad y serenidad procurarán el florecimiento del silencio, que aguza la sensibilidad de la mirada como si de un suave bálsamo rociado sobre los ojos se tratase. De este modo, en «Despertar», de *Contemplación* (2009, 37), el *yo* advierte que en la mañana temprana «[t]odo está inmerso en el silencio / más puramente meditado». Gracias a esta quietud, podrá

3. Todo proceso de búsqueda espiritual e introspectiva entraña dinamismo, en tanto que procura un movimiento hacia la esencia del *yo*. Así lo señala María Zambrano en *Clara del bosque*: «El movimiento más íntimo no puede ser otro que el del centro mismo», el cual trata de «atraer, recoger en torno todo lo que anda disperso» (2018, 108).

contemplar a sus seres queridos despertando y concluir: «Mi oración es completa y está clara: // amo despertar antes que ellos / para oírlos nacer, uno a uno». Igualmente, en «La campiña», de *El minuto interior* (2010, 12), el *yo* se admira del instante realzado, significado por la callada elocuencia del silencio: «Cuánta delicadeza se nos muestra / suspendida en el tiempo, levitando / apenas un minuto, como si el mundo / contuviera su giro por nosotros, / y qué extraña manera de ofrecerse / tienen las cosas cuando guardo silencio». Y es que, a este respecto, como afirma García Cerdán:

[...] ser poeta significa atreverse a callar para oír en sus principios y en sus atributos originales los secretos de la naturaleza, su lenguaje. [...] No pasar de puntillas por el mundo, no apagarlo, sino encenderlo en un acto de amor y respeto que nos lleva a prestarle toda la atención exquisita. Y [aprendamos] a no hablar, a no manchar la hermosura de ese silencio preñado de lenguaje y de canción. (2018, 158)

En efecto, para Rubén Martín el silencio resulta el único lenguaje que logra captar en su plenitud lo contemplado. En «Silencio», de *Fracturas* (2016, 14), leemos: «Llega el silencio a ti / como el trino de un pájaro / que inventas, / es sabia nueva, pura, / la que hospeda tu cuerpo. // Observa ahora el aire, / traslúcido cristal, / antes que una palabra / lo reviente en añicos».

3.1.2. La mirada, centro de la contemplación

Llegado a este clima interior de soledad, serenidad y silencio, el *yo* poético comienza a desplegar su mirada. En concreto, como señala Morales Barba (2010) en su reseña a *El minuto interior*, la de Rubén Martín es una «mirada adánica del asombro». Así se confirma en «Ascenso al Pico Cabañas», de *El mirador de piedra* (2012, 30): «Qué maravilla sentir que estoy vivo, / que todo me sorprende porque es nuevo / para estos ojos míos que respiran / sobre la limpia tierra en gestación». En el poema-epílogo del mismo libro, titulado significativamente «Saber mirar» (2012, 73), el *yo* concluye en una segunda persona autorreflexiva: «Si

miras, pero estás en otro sitio / [...] / y pisas el mundo sin asombro, / habrás mirado sin mirar en nada».⁴

Solo así podrá desarrollar el poeta una extrema sensibilidad hacia los detalles, hacia la más sutil pincelada que participa del instante poético. En «Los minutos y las sombras», de *El minuto interior* (2010, 15), Rubén Martín ensalza el *milagro cotidiano*:

Me sorprende la gente que camina las calles
de forma absorta,
un tanto ridícula,
distante del milagro cotidiano,
como si el mundo fuera
un hecho despreciable
al margen de su vida,
como si todo lo que aquí sucede
llevara el sello de lo eterno.

Pero esta mirada no permanece únicamente en la superficie de las cosas, sino que muestra la voluntad de traspasarlas, de conocerlas. En su blog *La pluma de barro*, Rubén Martín recoge varios artículos que ahondan en el concepto de mirada. El más revelador de ellos resulta «Mirar no es solo un hecho cotidiano» (2011), que lleva como título el primer verso del ya mencionado poema «Saber mirar». En dicho artículo encontramos toda una valiosa teorización que bien podría pasar por una poética, ya que trata conceptos clave de su poesía como la propia contemplación, la fusión con las cosas y el autoconocimiento:

Este es un tema que me obsesiona y que ocupa una parte importante en mi poesía: la mirada como medio de fusión con cuanto me rodea. ¿Cómo utilizar bien la mirada? ¿Cómo proyectarnos en las cosas a través de ella? ¿Cómo captar esa otra realidad existente de-

4. En este tipo de poéticas de la contemplación el asombro virginal ante el mundo resulta esencial. José Corredor-Matheos, autor cuya influencia se percibe de forma nítida en la poesía de Martín Díaz, reflexiona así sobre esta cuestión: «[el poema] se debe al asombro, al deslumbramiento o a la extrañeza que produce algo, a veces muy concreto, aunque pueda ser difícil de expresar. Asombro, porque se ve el mundo como por primera vez, y la lucidez es mayor, la intuición se ha avivado y la incertidumbre ha sido sustituida por una incierta seguridad» (2020, 54).

trás de una primera realidad, mucho más banal y predecible? [...] La correcta contemplación del mundo requiere práctica; y esta es llevada a buen puerto cuando se trabaja con constancia e ilusión, dos términos que siempre deberían aparecer unidos y en perfecta armonía. Aceptar las cosas tal y como se nos muestran, comprender el mundo en su belleza desbordada y en su dolor más profundo, requiere de un necesario ejercicio de despojamiento carnal para hallar y conocer nuestra propia esencia [...]. Contemplar y reflexionar sobre lo contemplado ayuda al autoconocimiento. De eso se trata. Observarnos en el mundo y observar el mundo en nosotros, como dos espejos enfrentados donde poder mirar mirándose. Mirar no es solo un hecho cotidiano. Estoy convencido de ello.

3.1.3. El símbolo de la luz

Por otra parte, si hay un *milagro cotidiano* al que los ojos poéticos de Martín Díaz no resultan insensibles es sin duda la luz. En su *Diccionario de símbolos*, Cirlot afirma sobre ella que simboliza una «fuerza creadora, energía cósmica, irradiación», y que, «psicológicamente, recibir la iluminación es adquirir la conciencia de un centro de luz, y, en consecuencia, de fuerza espiritual» (2003, 293). Todos estos valores los encontramos en el tratamiento que Martín Díaz efectúa sobre la luz. En primer lugar, ese poder creador resulta una constante en su obra, en especial en las tres primeras, donde la luz va dibujando con sus claros trazos el perfil del mundo, el blanco de la mirada. Así, en *Contemplación* y *El minuto interior* asistimos a un recorrido de la luz, como advierten los siguientes versos de «Adaptación» (2010, 59):

Todo lo que la luz convoca es esto:
un abrirse a los días; un crecer
hacia el metal celeste de las horas;
[...]
por las calles del sol, por las arenas
rojas del mar;
[...]
Todo lo que en la luz se nombra te recorre.
Vivir es adaptarse.

La luz conlleva entonces la idea de un renacer, un rebotar tras la oscuridad de la noche. En «Dimensiones» (2010, 24), apreciamos esta concepción de lo diurno como fuerza vivificadora: «Todo se amolda, / quiero decir, renace. // Con el día las cosas se adaptan a sus formas, / recuperan sus límites, / sus dimensiones». Y es que ya lo apuntó Claudio Rodríguez en el poema «Canto del despertar», de *El don de la ebriedad*: «somos obra de lo que resucita» (2015, 34). Pero también en los versos de Rubén Martín advertimos que las sombras forman igualmente parte de la luz. Así, el ciclo diurno-nocturno, el juego de luces y sombras se convierte en muchas ocasiones en protagonista de sus poemas. En «Al levantar el vuelo», de *Contemplación* (2009, 27), el yo revela su característico gusto por el elegíaco ocaso de la luz:

Amo el lento penar del día.
Amo cuando la sombra incita
un delicado temblor en las cosas,
un temblor en los animales
y también en nosotros.
[...]
Amo así todo cuanto es luz,
pero amo también, mucho más, incluso,
todo cuanto fue luz y ahora duerme
como queriendo cultivar el silencio.

En su estudio sobre el tratamiento de la luz en la poesía española, Adriana Martins-Frias considera a Jorge Guillén y Claudio Rodríguez como los autores del siglo xx que más de forma característica hacen uso de tal símbolo. Según la autora, toman como base la concepción neoplatónica que Marsilio Ficino popularizó en el Renacimiento, y que en nuestra tradición poética introdujo Fray Luis de León. Dicha significación de la luz, como afirma Torres Salinas, conllevaba el establecimiento de un «vínculo del mundo, nudo por el que todo debe pasar y que se encuentra también en todo [...]», con capacidad para mediar entre lo terrenal y lo espiritual» (cit. en Martins-Frias, 2015, 154).

Este poder armónico e integrador de la luz preside y da sentido a todo el *Cántico* de Jorge Guillén. La luz en su poesía suele tomar la forma de una epifanía o un prodigo, que despierta en el *yo* lírico una mirada adánica y asombrada ante el mundo. Así, lo lumínico en Guillén termina desencadenando un sentimiento de plenitud y de exaltación de la vida, eternizados en el instante poético. Del mismo modo, Martins-Frias (2015, 161) destaca en la poesía de Claudio Rodríguez una concepción de la luz como «búsqueda de unión del hombre con el cosmos, de integración armónica de las cosas». En concreto, en *Don de la ebriedad* «se percibe una voz deseosa por conocer lo trascendente, la esencia de las cosas y por participar de la propia realidad a través de la experiencia poética».

La herencia de estas *poéticas de la luz* en la poesía de Rubén Martín resulta manifiesta. También en sus versos la claridad suele aparecer como una revelación: «tanta súbita verdad / amanecida», exclama el *yo* al contemplar la «Ceremonia del alba», en *El mirador de piedra* (2012, 26). En el primer poema de *Arquitectura o sueño*, titulado de forma significativa «Con la luz», se concluye que el poeta «debe acometer fielmente su tarea: armonizar tal desorden. Esto es, fluir con la luz y hacia la luz» (2015, 17). La luz como fuerza armónica en la que bañarse, pero también dirección que seguir con la mirada. De este modo, la verdad lumínica es interiorizada por el sujeto poético, que, en un instante de plenitud, proyecta a su vez la luz sobre las cosas y se sabe reconocido en ellas: «La palabra del alma / es esta luz / diciéndose con paso apresurado / intensamente entre las cosas nuestras, / las cosas esparcidas por el mundo / que ahora escuchan / su claridad sonora», podemos leer en «Lúmenes», de *El minuto interior* (2010, 48).

3.1.4. Amor, entrega y hermanamiento con el mundo

Ese tratamiento de la luz como vínculo íntimo entre el *yo* y el mundo, como un prodigioso e integrador acicate entre las cosas, genera en la poesía de Rubén Martín otro de sus más definitorios motivos: la fusión con lo ajeno. Se percibe entonces una cosmovisión panteísta donde el *yo* lírico se siente participar de un todo, como nos hace saber en «Kábala», de *Arquitectura o sueño* (2015, 52):

Siento esclarecerse la vida dentro de mi cuerpo. La creo morderme en las entrañas con una mezcla de pasión y de dulzura. En verdad es este un dolor intenso y generoso, síntoma ineludible de ser parte de un todo absoluto.⁵

Para alcanzar el instante de plenitud simbiótica, debe abrazarse una actitud de entrega, un abrirse al mundo que penetre e inunde el ser individual. Rubén Martín ilumina esta cuestión en «Puesta de sol en un puerto», de *Arquitectura o sueño* (2015, 18): «y entendí que lo que un hombre ama es la parte que de él se da en las cosas, y que, por eso, todo lo demás nos es ajeno. La vida, pues, da más al que más entrega». Esta concepción del amor como entrega, como plenitud de sentido entre el *yo* y las cosas, ha sido ampliamente cultivada por otros autores.⁶ Para Gil-Albert, «amar, verdaderamente, es centrar en alguien [en algo] la atracción del cosmos» (1976, 25). En sus diarios, Hermann Hesse afirma que «todo movimiento de nuestra alma, en el que esta se sienta a sí misma y sienta la vida, es amor. [...] Si el hombre es capaz de ser “bueno”, solo lo será si es feliz, si tiene armonía en su interior. Es decir, si ama» (1991, 86-87). Líneas después, Hesse señala la convergencia de esta idea en varias tradiciones de pensamiento. Y es que, si esta actitud vital ha trascendido a lo largo del tiempo y se ha mantenido, en esencia, hasta autores contemporáneos, no se debe a otra razón que a su atemporal sabiduría. Ya lo explicó Gracián: «lleva una ventaja lo sabio, que es eterno; y si este no es su siglo, muchos otros lo serán» (1927, 11). Esa gota de sabiduría, por tanto, es la que destilan los versos de Martín Díaz.

Esta actitud de entrega y hermanamiento que, según vemos, tiene raíces tan longevas y arraigadas como la propia poesía, encuentra una nueva significación dentro de la obra de Rubén Martín gracias a su último trabajo, *Lírica industrial*. Como ya se ade-

5. Eugénio de Andrade, uno de los autores predilectos de Rubén Martín, también habla de una *nostalgia de la unidad*: «ese ser sediento de ser, que es el poeta, tiene la nostalgia de la unidad, y lo que busca es una reconciliación, una suprema armonía entre luz y sombra, presencia y ausencia, plenitud y carencia» (2001, 17).

6. Por ejemplo, para Roberto Juarroz «el oficio de la palabra» no es otro que el de permitir la entrega: «es un actor de amor: crear presencia // [...] // La palabra: ese cuerpo hacia todo. / La palabra: esos ojos abiertos» (1987, 378).

lantó en el apartado anterior, este séptimo poemario del autor retrata una relación prodigiosa entre el sujeto lírico y las máquinas que pueblan los versos: a pesar de la deshumanización de estas últimas, la mirada poética consigue insuflarles un aiento vital, un destello de vida, de modo que hombre y máquina se equiparan y consiguen hacerse uno solo. En el poema «Mantenimiento correctivo de una máquina» (2023, 50-51), los agentes de esta relación se invierten, pues es la máquina el sujeto que habla en primera persona y que describe la acción del humano. Sin embargo, el resultado es el mismo, pues termina produciéndose ese proceso de fusión, de mutua entrega, que podría interpretarse incluso en clave erótica:

He tomado conciencia de tu acción sobre mí:
un poco de cordura en el instante
de tus manos expertas
entrando en la materia de mi cuerpo:
[...]
Te noto entre mis pliegues,
mis cables y circuitos;
los fluidos derramados por el suelo
en señal de mi entrega.

Y en el acto consciente de explorarme
allá donde tus hechos
han devuelto el sentido a mi razón de ser,
a costa del afecto que demuestras,
ya soy parte de ti.

3.1.5. Búsqueda introspectiva y autorreconocimiento

En la poesía de Rubén Martín advertimos una constante indagación sobre la propia esencia, un afán de trascender, lo que les confiere a sus versos un firme carácter introspectivo. Y es que, como reflexiona Corredor-Matheos, la contemplación no es otra cosa que «mirar hacia fuera mirando hacia dentro» (2020, 28). Solo con esta mirada resulta posible penetrar hasta la «Profundidad de las cosas» (*Fracturas*, 2016, 54):

Cerraré mis ojos –me repito una y otra vez– para ver el fondo en lo profundo de las cosas: el río que conlleva el latir de la montaña, la hoguera que difunde la savia ardida del árbol o el pulmón que insufla recordando a mis ancestros. Dignifico al mundo en sus entrañas. Soy como la madre que, meticulosa y detalladamente, ordena el día a día de sus hijos.

De este modo, el deseo de trascender la propia existencia resulta una de las máximas inquietudes de su poesía, la cual aspira a lograr el autorreconocimiento, a trascender el *yo* e intentar profundizar en las capas más hondas de sí mismo. En uno de los poemas más conseguidos de *Un tigre se aleja*, el *yo* lírico se compara a un «Árbol ausente» (2021, 32-33) para ilustrar esa catáisis hacia el fondo de su ser:

El árbol que medita entre las sombras,
ausente en su raíz
de cuanto desconoce,
no intuye más certeza
que el silencio del bosque
ni más posteridad que un nuevo golpe
de viento.

Así, como sucede,
sin otra pretensión que respirar profundo
–desde fuera hacia el fondo
y, desde el fondo, más adentro aún–
la vida,
yo cumple tal que el árbol la costumbre
de hundir raíces firmes y abisales
en el paso del tiempo. [...]

En *Lírica industrial*, el sujeto poético retoma y amplifica esta veta introspectiva. Ya no lo hace a través de un símil o una metáfora, sino que, mediante un *tú* autorreflexivo, se insta a adentrarse en su propio tejido vital, aunque para ello resulte preciso indagar «Más allá del ruido» (2023, 16-17):

Aléjate en la noche de tu adentro
convencido de ti,
de que en cada rincón de tu existencia
hay un árbol que crece,
una pequeña rama de vida,
un río, el viento, un valle distanciado
de todo,
aunque el ruido furioso de las máquinas
destroce al animal
que ha llegado sediento hasta tu mano
para beber el agua de la lluvia.

Si en estos versos el *yo* lírico nos revela que palpar el aliento de la existencia es su objetivo, la *quête* espiritual se consuma en aquellos poemas en los que, en efecto, se produce el hallazgo del centro, del propio ser. Así se manifiesta, por ejemplo, en *El mirador de piedra*, donde el sujeto poético exclama, gozoso, «He llegado» (2012, 70):

¿He llegado por fin
al centro de mí mismo,
en el centro del centro
del origen? ¿Es este
placer el que la luz
me había reservado?
[...]
Si estoy solo en la luz
y yo soy todos, ¿soy
también la transparencia?
¿Acaso soy la luz?⁷

7. Este recorrido interno hacia la fuente de la que brota la savia original recuerda a los *Claros del bosque* de María Zambrano. Para la pensadora, la revelación de tales espacios luminosos, *aurorales*, produce también la anagnórisis, de modo que la razón poética dará lugar a «un “ser”, en cierto modo, que es una pulsación, una presencia pura que palpitá; vida. [...] Pues que se la siente al par que uno mismo, desde lo hondo, se siente. Un sentir y un sentirse recogidamente. Una herida sin bordes que convierte al ser en vida» (2018, 83). Léase a este respecto el poema «El bosque», de *Arquitectura o sueño* (2015, 15), pues parece estar claramente inspirado en la imaginería poética de Zambrano.

3.1.6. Trascender el instante

Una vez se hermana con el mundo y logra alcanzar el autorreconocimiento, el sujeto lírico que late en los poemas de Rubén Martín trasciende el instante. Ya mencionamos en el apartado anterior que su poesía tiende a configurarse desde las *poéticas del instante*, como las denomina Morales Barba (2010). Precisamente, ese es el valor del «Minuto interior» (2010, 38): «vivir este minuto prodigioso, / este tiempo interior en la quietud, / donde todo respira a través de mi cuerpo». En su *Intuición del instante*, Bachelard contrapone al tiempo durativo u horizontal, que se sucede linealmente, el tiempo *vertical*. Esta verticalidad o profundidad temporal es la propia del instante poético, en tanto se alcanza un tiempo pleno que acoge la revelación del ser, «la referencia auto-sincrónica, en el centro de sí mismo y sin vida periférica. Toda la horizontalidad llana se borra de pronto. El tiempo no corre. Brota» (2002, 96).

Brota entonces el fluir de la savia vital, resultado del proceso de contemplación *dinámica* que se sabe culminado: «en el tiempo vertical de un instante inmovilizado encuentra la poesía su dinamismo específico. Hay un dinamismo puro de la poesía pura» (Bachelard, 2002, 101). Trascender lo contemplado, rebasar los límites de la existencia se traduce así en *eternizar* el instante: «Un ave cruza el límite del cielo / y siento que, de pronto, como piedra / que fuera, entra en mí la eternidad», leemos en «Ascenso al Pico Cabañas», de *El mirador de piedra* (2012, 31).

3.1.7. El gozo y optimismo vitales

Para finalizar, apunta Bachelard que los sentimientos verdaderos, perdurables, poseen la capacidad de trascender la duración o temporalidad lineal, de manera que «determinan la individualidad de un alma particular» (2002, 47-48). En la poesía de Rubén Martín, es el constante sentimiento de admiración, de amor hacia el mundo el que matiza su voz con un característico acento de gozo y celebración. Como advirtió Morales Barba (2010) en su reseña de *El minuto interior*, en sus versos se transparenta «una hermenéutica del gozo y de la expectación». En «Contemplación del ciervo», de *El mirador de piedra* (2012, 24), el sujeto poético

exclama que su labor no es otra que «cantar con propio asombro / lo hermoso de la vida y su destino».

Este optimismo vital palpita a lo largo de toda su obra, desde la «Revelación» inicial de *Contemplación* (2009, 32), en la que el *yo* descubre «que el mundo, todavía, / sigue siendo una mano alentadora, / un deseo al alcance de los dedos, / una luz cotidiana tras la sombra», hasta la madurez que se intuye en sus últimos libros. Por ejemplo, en «Cosmología», de *Un tigre se aleja* (2021, 15), la conciencia de saberse vivo ocasiona un instante de extática plenitud: «Qué fuego, qué candil enfebrecido, / qué espesa lágrima vertida al aire, / tan puro y calcinado como polen / que duele de tan vivo al respirar». Y en «Trayecto», de *Lírica industrial* (2023, 15), son los lares familiares quienes le aportan al sujeto esa actitud de gozo y optimismo: «Cada tarde regreso / a mi puesto en la fábrica. / He besado a mis hijos, / también a mi mujer, / y he cerrado la puerta del hogar / con el gesto apacible de quien lanza / al aire una moneda / y sabe que la suerte le es propicia».

Incluso en el oscuro intervalo de *Fracturas*, donde el *yo* poético asiste por momentos a una «experiencia psíquica de ruptura y arrastre», a la «exposición pautada del derrumbe» (Morante 2016b), se mantiene la profunda fe en la luz. Así, «Alas negras» (2016, 64) resulta uno de los poemas más valiosos y reveladores de su poética, de su actitud vital: «La noche es un caballo de alas negras / que suscita el engaño / pero también la perdida. / Inevitablemente, me estremezco. / No te ofusques –me digo–, / los desastres son huertos / dejados en barbecho para sembrar la luz». Y es que, a este respecto, escribió Gastón Bachelard que «el optimismo es voluntad incluso cuando el pesimismo es conciencia clara» (2002, 92).

3.2. Escritura y metapoesía

Otro de los ejes en la poética de Rubén Martín Díaz es la atención concedida al propio acto de escritura y a las reflexiones metapoéticas. Como adelantamos en el bloque anterior, estas inquietudes no aparecen con frecuencia en su obra hasta *Arquitecto*.

tura o sueño, el cual «propicia una indagación en el limo nutriente de la escritura», según José Luis Morante (2016a, 14). Comprobaremos en este apartado que su concepción de la poesía se caracteriza fundamentalmente por la asunción de su inefabilidad, de modo que cualquier definición sistemática que se le intente dar resultará insuficiente. Sin embargo, esto no impide la consideración de la poesía como un medio de conocimiento, a través del cual, por un lado, el *yo* lírico abraza un estado de armonía y se hermana con el mundo, y, por otro, penetra hasta las capas más profundas de su propia identidad. Para ello, resulta necesario despojarse de todo rastro de superflua individualidad, con el fin de que los estímulos poéticos, de que la poesía que antecede al poema e incluso al poeta, calen en el sujeto. Finalmente, la única palabra con potencial de convertirse en material poético nacerá de una disociación, de un desgarramiento respecto al lenguaje cotidiano.

3.2.1. La inefabilidad de la poesía

En la antología de poetas albaceteños *El peligro y el sueño* (2016), Rubén Martín ofrece su consideración particular de la poesía de un modo difícilmente más preciso:

La poesía solo puede definirse internamente, no hay palabras ni forma alguna de conseguirlo más allá del propio poema. Es por ello por lo que la poesía, si es pura y es real, se explica en sí misma. A través del lenguaje poético se da, en todo caso, una vía de conocimiento mediante la cual el hombre, como un ser vivo que es, trasciende la realidad que lo rodea y, de algún modo, se explica como la parte y el todo de esa realidad. No obstante, estoy de acuerdo con la aproximación de Roberto Juarroz: «Vivo el poema como una explosión de ser por debajo del lenguaje». (En García Cerdán, 2016a, 48)

Esa definición *interna* de la poesía, insubordinada a toda explicación discursiva o racional, sitúa a Rubén Martín dentro de una amplia nómina de autores que intuyen en la poesía un misterio indescifrable. Se trata, como señala María Rubio (2009, 84-

85), de una «larga tradición de poetas conscientes de su oficio y muy críticos con las capacidades y límites de la palabra», tradición inaugurada por nombres como los de «Novalis, Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire, Valéry, y continuada por Machado o los poetas de la generación del 50 como Valente».

En el caso de Rubén Martín, la asunción de la naturaleza infable de la poesía –y de la necesidad de *vaciarse* del *yo* interior– encuentra su antecedente más inmediato en los novísimos y posnovísimos. Asimismo, estos presupuestos enlazan directamente con las reflexiones de poetas como Roberto Juarroz o Valente –los cuales aparecen citados a menudo en sus poemas–, Corredor-Matheos, María Zambrano o Wallace Stevens, a quienes sabemos que ha leído. ¿Hablaríamos, por tanto, de influencias, de *herencias*? Con señalar las similitudes en la aproximación metapoética hacia la poesía nos basta. Y es que, como declara Juarroz en su ensayo *Poesía y realidad*, «lo mejor que puede decir el poeta está siempre en su poesía» (1987, 372). Precisamente, uno de los poemas de Rubén Martín que da mejor cuenta de esta concepción de la poesía, titulado de forma significativa «Eso que no se nombra», de *Un tigre se aleja* (2021, 49-50), se inicia con el siguiente fragmento del mencionado ensayo de Juarroz:

La poesía es una visionaria y arriesgada tentativa de acceder a un espacio que ha desvelado y angustiado siempre al hombre: el espacio de lo imposible, que a veces es también el espacio de lo indecible. Como poeta, he buscado intensamente ese espacio.

Para Rubén Martín, ese *no sé qué* innombrable de raíz sanjuaniana, ese espacio incognoscible, aflora tanto al contemplar un cuadro como al escuchar el trino de un pájaro o dejarse mojar por el mar. Y podrá desaparecer, pero vuelve, siempre vuelve (2021, 49-50):

Quizás lo has visto demasiadas veces,
y tal como lo has visto
se va.

Un día fue en el *Blanco sobre blanco*
de Kazimir Malevich: melancólica nada.

[...]

Lo has visto al respirar con el ritmo pausado
y al comprender el pájaro que culmina su hueco,
al confundir la sal con un surco de espuma
y al quebrantar el tren las aceras del aire.

Tantas veces lo has visto y en tan diversos sitios
que resulta curioso no haber palabra alguna
para nombrarlo. Llámalo como quieras.

Lo importante es que vuelva,
que nunca se distancie
demasiado.

Como resultado de la insuficiencia de la palabra, el poema se torna un intento vacilante de hallar una respuesta a la pregunta, a la búsqueda incansable que supone toda poesía. Sin embargo, esta paradoja acaba siendo el resorte principal que impulsa a la escritura. A fin de cuentas, como afirma Corredor-Matheos, «el poema es, en cierto modo, el testimonio de un fracaso, pero en saber expresar el fracaso mismo está el éxito del poema» (2020, 66).

3.2.2. La poesía como medio de (auto)conocimiento

Recordemos la cita de Rubén Martín que abrió este apartado, donde leímos que el lenguaje poético supone «una vía de conocimiento mediante la cual el hombre, como un ser vivo que es, trasciende la realidad que lo rodea y, de algún modo, se explica como la parte y el todo de esa realidad». De forma análoga, Antonio Colinas comprende tal palabra poética como una revelación, revelación del propio ser en armonía con el mundo:

En lo fundamental, la palabra poética revela. Aparece así la poesía como vía de conocimiento, como una profundización en aquel misterio de la existencia [...]. La poesía es el hilo conductor que une la armonía del ser con la armonía del Todo. Y en esa unión, y en esa prodigiosa conducción –en esa prodigiosa analogía– el poeta va ha-

ciendo sus preguntas, que obtendrán –o no obtendrán– respuesta.
(Cit. en Rubio Martín 2009, 84)

En efecto, esas preguntas resultantes suponen el germen, el resorte esencial de la labor poética de Rubén Martín. Pero a lo largo de su obra la respuesta ante tales preguntas se cristaliza en una constante sensación de hermanamiento con las cosas, como analizamos páginas atrás. Así, esa armonización que destacaba Antonio Colinas en la cita anterior supone, para Martín Díaz, la tarea principal del poeta, tal y como podemos leer en «Con la luz», el primer poema de *Arquitectura o sueño* (2015, 17):

Todo está derramado bajo el dedo solar que dicta, al parecer con cierto orden aleatorio, el lugar de las cosas. Hay, por tanto, un orden sin orden sobre la faz de la tierra. Pero ¿acaso el arte no consiste en esto? ¿Qué pone sobre un plano en común a un escrito, a un cuadro, a una composición musical, con un amanecer cualquiera? La respuesta es obvia: el milagro creativo. Es decir, la inspiración. Mas sin empeño esta pizca de magia no sirve de nada. Y es entonces cuando el hombre, en un plano o en el otro, debe acometer fielmente su tarea: armonizar tal desorden. Esto es, fluir con la luz y hacia la luz.

La creación poética resulta, pues, una luz encargada de *armonizar tal desorden*. Algo similar debió de pensar Gil-Albert cuando sentenció: «por eso escribo, por oponerme a la resistencia de las cosas: por tratar de ver» (1976, 28). Por su parte, Rubén Martín expone el motivo por el que escribe en el poema «Las palomas», de *Arquitectura o sueño* (2015, 69): «Todo cuanto ocurre en mí tiene su eco en la literatura. O es, quizás, al contrario. Poco importa. Escribo porque pienso que es la forma más humana y sincera de vivir conmigo mismo». Se evidencia así el estrecho vínculo que para nuestro poeta mantienen vida y escritura, concebidas no como facetas o ámbitos distintos, sino como realidades que van de la mano. Hasta tal punto es así, que en un poema de clara orientación autobiográfica como «Los trabajos y los días», de *Lírica industrial* (2023, 13), en el que el yo poético rememora lo

difíciles que fueron los inicios laborales en el mundo industrial, la poesía termina erigiéndose como la salvífica luz que le ayuda a superar una pequeña etapa de tinieblas:

Y así los días, de un trabajo a otro,
como piedra arrojada en el abismo

¿Y para qué la vida? ¿Para qué?

Y entonces la palabra
que, temblando, como ave
que escapa de su jaula,
alzó su vuelo libre e inmortal
sobre la cima oscura del silencio:
y se hizo luz el canto.

En última instancia, es esa palabra que tiembla, el ejercicio verbal de nombrar las cosas, el que las identifica como tal. La palabra poética, por tanto, entraña una confirmación vital, en tanto que el reconocerse en lo ajeno le procura al *yo* una vía de autococimiento. Así se expone en el poema «Día de playa», de *Fracturas* (2016, 43):

Has escrito en la arena una palabra
que confirma a un objeto y te confirma
también a ti; e, incluso, este espacio
se siente confirmado en su contexto.

¿Qué sería de ti sin la palabra
que proyecta tu mente en el lenguaje
para darte un objeto en el que ser?

Al tiempo que lo nombras te concibes,
porque pensar conlleva ser pensado
y en la palabra habita el pensamiento
que detona esta nueva dimensión.

Palabra, objeto y tú formáis la playa
en el centro del centro del origen.

Al tiempo que lo nombras, te concibes. No en vano Martin Heidegger definió la poesía como «la instauración del ser con la palabra» (cit. en Moure Rojas, 2014, 158). De este modo, el individuo y lo que le rodea adquieren una dimensión ontológica, una manera no solo de *nombrarse*, sino de *existirse*. Y es que, en su reseña a *Un tigre se aleja*, José Luis Morante (2021) afirma que en la poética de Martín Díaz «la escritura no tiene otro sentido que escuchar la pulsión profunda de la existencia, esa raíz que sostiene la fronda del tiempo».

La palabra poética, por tanto, fija, eterniza la existencia del mundo y de sus cosas. En «Ascenso al Pico Cabañas», de *El mirador de piedra* (2012, 30-31), el *yo* escucha a su voz reflexionar: «*La vida te da hechos, / tú tienes las palabras necesarias / para pensarlos-* dice así mi voz. / [...] / Mi voz dice: *Acércate al abismo, / contempla el mundo, piensa su quietud*». Solo así resulta posible fijar en la memoria del poema el «Fugaz momento» (2010, 44) del vuelo de un pájaro: «*Miro a tiempo de ver / el destello que un pájaro / ha dejado en la luz. / [...] / La luz atravesada / crea un estímulo en el aire, / un apunte somero, / conciso, al que acabo de dar caza*».

3.2.3. La poesía como despojamiento

Como paso previo al proceso de contemplación y a la posterior confección del poema, Rubén Martín considera indispensable vaciarse del *yo* interior. Este despojamiento de todo lo accesorio –«una suerte de quemar las naves», como denomina Corredor-Matheos (2020, 57); o «un progresivo despojamiento, una desnudez creciente», en palabras de Juarroz (1987, 373-374)– permite traspasar la capa más contingente y visible, más ligada a la superficie de la realidad, y llegar así a lo esencial, al fondo de las cosas. «*Extraño es contemplar la realidad / sin prisas, / sin lamentos ni agobios, / seguro de alcanzar lo perdurable, / lo que queda -en esencia- / desnudo al despojarlo de su cáscara*», podemos leer en «Gorriones», de *Lírica industrial* (2023, 37).

Pero este despojamiento también resulta un mecanismo por el que abandonar nuestra individualidad más particularizada o incluso egoísta, de modo que, inmerso en un estado de apertura a todo tipo de estímulo, el poeta podrá recibir el influjo de aquellas pasiones y reflexiones más humanas, más universales. Así se recoge esta idea en el poema «Un acto de fe», de *Arquitectura o sueño* (2015, 25):

Crear es un acto de despojamiento y requiere, para obviar al individuo solitario, adoptar una actitud idónea que permita el paso de la voz plural a través de la conciencia compartida que abarca el sinfín del universo. Cuando escribo, pues, no soy el poeta; soy la poesía.

Sin salir de *Arquitectura o sueño*, encontramos la misma reflexión al contemplar «La balsa de Medusa» (2015, 42):

El poeta es el cuadro, es su contemplación. Al trascender los límites se diluye en sus márgenes. Y, entonces, el ritmo del poema se hace fuerte en el silencio del poeta. El poeta es el poema, es el cuadro, no es él.

Del mismo modo, un año después *Fracturas* se cierra en su último poema, «Yo escribo para ser un hombre libre» (2016, 69), de modo concluyente: «Sin poema no hay nadie que confirme / la realidad de la que estamos hechos. // No somos, no existimos. Por lo tanto, / quien escribe al poeta es el poema. / Y nunca lo contrario». Esta consideración, ya se ve, late de fondo en toda la obra de Rubén Martín.

Por otro lado, este proceso de despojamiento se vincula estrechamente con las nociones del *vacío* y la *nada*. En la poesía de Rubén Martín, se definen como estados interiores que aportan al *yo* poético la fertilidad necesaria para darse a y en las cosas. Así ocurre, por ejemplo, al fijar la atención en «La perra», de *Arquitectura o sueño* (2015, 35): «Empiezo así a comprender lo percibido –animal, ladrido, sombra– desde un vacío interior que, lejos de negar la conciencia, unifica los contrarios». Del mismo modo, al adentrarse en «Un mar de siempre», en *Lírica industrial* (2023, 63), es el vaciarse uno mismo lo que permite la fusión entre su-

jeto y mar: «Me recojo en el hueco de mi cuerpo / ante la majestuosa latitud / de tus mareas, / y olvido hasta mi nombre. Cielo y sol / se aprietan en tu lecho. / Todo abismo que invocas me deshace. / Me vacías de mí. De ti / me colmas». Y es que, sin salirnos de esta última obra, el poema titulado «Origen» (2023, 64) realza dicha fecundidad del vacío y la nada, situándolos, precisamente, como el punto de partida de toda poesía: «Abrir la mano y descubrir / la inmensidad del hueco, / su vacío o su nada, / donde todo lo no presente / se hace posible».

En el poema «Lo que eres», de *Un tigre se aleja* (2021, 71), el verso final esclarece, a modo de epifonema, el valor de la *nada*:

Intenta pronunciarte sin describir tu imagen.

[...]

Renuncia a la palabra para darte a un silencio
que desdiga el poema donde no eres presencia,
donde no eres poema ni lenguaje ni forma.

Y esa nada que queda quizás pueda explicarte.

Tales motivos del vacío y la nada resultan centrales en la poesía mística. No en vano Juarroz afirmó que «el poeta es un *místico irregular*, un extraño místico que habla, aunque sepa que el silencio está en la base de todo o es la base de todo, también de la palabra» (1987, 382). Pero, a su vez, el silencio no solo se configura como la raíz desde la que comienza a brotar el poema, sino que termina por convertirse en el único fruto verdadero que puede dar la poesía. De forma paradójica, es el silencio la máxima aspiración del poeta, como nos hace saber en «Lo imposible», de *Lírica industrial* (2023, 18-19):

Escribir un poema sin palabras,
uno que esté a la altura del silencio

[...]

Escribirlo en silencio con silencios;
escribirlo desnudo de palabras
y de interpretaciones,
igual que el sol escribe sus dominios

en cada amanecer.

[...]

Escribirlo callado,

sin letras y sin voz.

Escribirlo sin voz, pero que cante,

que nunca deje de cantar.

3.2.4. El lenguaje poético como disociación

Por último, toda esta reflexión metapoética se concreta en un último principio: la palabra poética nace de una *disociación* respecto al uso habitual y cotidiano del lenguaje. Para ello, el poeta debe violentar el lenguaje, llevarlo hasta sus últimas consecuencias, hasta un punto en el que se encuentre casi a punto de romperse. Solo así surgirá la *desgarradura*, la *brecha* tras la cual asoma la verdad que se le presupone a todo poema, como Rubén Martín le hace saber al también poeta Andrés García Cerdán en «Imperfección», de *Un tigre se aleja* (2021, 30): «Querido Andrés, lo sabes: por una suerte extraña / los dos estamos dentro del poema. / [...] / en su desgarradura, que es esa brecha ignota / que un día melancólico tú hallaste en el lenguaje». Esta misma idea también está presente en Roberto Juarroz, quien habla de «quebrar el segmento convencional y espasmódico de los automatismos cotidianos» mediante «un inevitable dislocamiento», una «transgresión redentora e inevitable del lenguaje» (1987, 376-377).

En *Lírica industrial* se retoma y amplía este motivo, dando lugar a toda una «teoría de taller» que trata de explicar el paso de la palabra común a la *palabra trascendida* (2023, 46-47):

Resulta inevitable [...] que yo piense en la función del lenguaje y en cómo la palabra común llega a convertirse en palabra trascendida, y, por lo tanto, a su vez, en palabra nueva. Le digo: Imagina que estás realizando un trabajo, reparando una máquina, y te sirves de una herramienta utilizándola de un modo que no es el suyo natural, quiero decir, de una forma para la cual no ha sido diseñada, pero que a ti te vale, porque ese recurso improvisado es un hallazgo. Eso, exactamente, es la poesía. [...] Todo principio poético parte de una disociación [...]. Pues bien, teniendo esto en cuenta, pense-

mos ahora en la palabra normalizada, la cual equivale a esa hipotética herramienta: la poesía solo se nos revela cuando hacemos de ella un uso inesperado, algo fuera de lo común.

3.3. La memoria y la nostalgia

Si en las páginas anteriores analizamos la mirada contemplativa y las reflexiones sobre la poesía como elementos centrales de su poética, en este epígrafe haremos lo propio con otros motivos recurrentes en los versos de Rubén Martín: la memoria y la nostalgia. Como detallaremos a continuación, las formas de evocar el recuerdo, lo ya sido, se concretan en su poesía, por un lado, reviviendo una situación pasada a través del regreso; por otro, doliéndose en las épocas oscuras del castigo que supone la memoria y la imposibilidad de olvidar; y, para finalizar, situando la nostalgia como el estímulo principal en muchos de sus poemas.

3.3.1. El regreso

La nostalgia se encuentra muy vinculada con la noción de regreso, en tanto que su etimología se compone de los términos griegos *nóstos*, 'regreso', y *álgos*, 'dolor' (Garrocho, 2019, 92). En la poesía de Rubén Martín, el regreso se convierte en el tema implícito de *El mirador de piedra*, pues todo el poemario surge del viaje de retorno a la Sierra de Cazorla, santuario natural en que el autor comenzó a tomar conciencia de su mirada poética. Así, en el poema «Mediodía en Cazorla» (2012, 17), el *yo* poético reconoce con emoción su regreso al *lugar de siempre*:

¿A qué lugar de siempre has regresado?
¿Y con qué fin te buscas la niñez
entre los pinos de esta tierra, húmeda
de luz y tan hermosa como el hueco
profundo de los ojos con que miras?
[...]
Y está la luz ya casi en mediodía,
está la luz entre los pinos: búscalas.
Quizás encuentres vientos del pasado.

Como podemos apreciar, la sempiterna luz de su poesía cobra en este caso el valor de procurarle al sujeto poético un encuentro con su *yo* del pasado. Y es que, como apunta Diego Garrocho en su ensayo *Sobre la nostalgia*, «es probable que cada vez que añoramos un lugar no echemos de menos una circunstancia espacial concreta, sino un tiempo sido» (2019, 138). Pese a que los lugares concretos aparecen y se nombran durante todo el libro –en especial en la primera parte, como señala Antonio Praena (2013) en su reseña–, este viaje de regreso tiene como destino verdadero una etapa vital del poeta: la niñez. Al revisitar tales localizaciones, el recuerdo se mantiene más vivo que nunca, y, contra lo que presupone la etimología, la nostalgia ante este retorno no entraña dolor, sino felicidad y plenitud. Así sucede, por ejemplo, al regresar a la «Isla de Bujaraiza» (2012a, 21): «Recordaré por siempre este paisaje / y contendré su inmensa plenitud, / para decir la tierra y vuestros nombres, / para ser en vosotros mi silencio».

3.3.2. La memoria y el (no) olvido

Sirven como preámbulo a *Fracturas* los siguientes versos de José Emilio Pacheco: «Mira las cosas que se van, / recuérdalas, / porque no volverás a verlas nunca». Esta advertencia ya nos da cuenta del tono que imperará en la obra, cuya génesis responde, si recordamos lo expuesto en el apartado de periodización, a la oscura experiencia de la pérdida. Este amargo suceso supuso un punto de inflexión poético para Martín Díaz. Y es que, según reflexiona Diego Garrocho (2019, 28), la pérdida solo se asume como real cuando se evidencia su inexorabilidad:

Podemos perderlo todo precisamente en un instante a partir del cual el retorno del objeto perdido se demuestra imposible. [...] La pérdida (de la vida, de la persona amada, hasta de la memoria) es durante largo tiempo una posibilidad cierta y, a partir de un momento dado, pasará a convertirse en una certeza incontestable.

Así las cosas, el sujeto poético de *Fracturas* nos confiesa en el poema «Otoño»: «En mis versos se escriben los restos de una

huida» (2016, 21). ¿Huida hacia dónde? Hacia un tiempo aparte, un tiempo que escape de las recientes desgracias. Sin embargo, como leemos en el poema «Entre unas cosas y otras» (2016, 23), al *yo* poético le resulta imposible separar lo pretérito del presente: «No puedo distinguir / [...] / entre las cosas vivas / y el recuerdo vivido»; pues habla desde la voz «del que piensa en la muerte / como en una ruptura / con su propio pasado». En consecuencia, el valor que la memoria adquiere en *Fracturas* no es otro que el de una forma de castigo, una condena. De este modo, el recuerdo late como una amenaza siempre al acecho: «La memoria es un nido / atestado de avispas. / En mi mente cultivo / un pañal de recuerdos / que me niega el rechazo / de todas las tormentas / que han sembrado mi vida» («El recuerdo se hace extraño», 2016, 56).

A este respecto, fue Nietzsche quien sentenció: «solo lo que no deja de doler permanece en la memoria» (cit. en Garrocho, 2019, 13). Para la voz de *Fracturas*, el olvido del trauma no resulta, por tanto, posible, en tanto que «estamos condenados a recordar por cuanto estamos forzados a no poder olvidar a voluntad» (Garrocho, 2019, 84). Así, en este estado de prisión emocional, el «interiorismo» (2016, 53) de la propia conciencia se descubre entonces como el más hostil de los lugares: «La soledad es una habitación, / infestada de grillos interiores, / que me mira en el abismo».

3.3.3. La nostalgia

Tal y como adelantamos en el repaso a su trayectoria poética, la nostalgia resulta el tema principal de *Un tigre se aleja*, en tanto que Rubén Martín se detiene a observar «cada trazo esculpido por la vida / en la piedra marmórea del pasado» («Mis manos», 2021, 53). La entrada en la madurez procura al *yo* poético una hipersensibilidad en el recuerdo del pasado, esa «perspectiva de instantes desaparecidos», según denomina Gastón Bachelard (2002, 45). Y es que leemos en «Lámpara de lava» (2021, 63-64): «Y bien, estás ahí / del otro lado del recuerdo, / [...] / y abriéndome una brecha de nostalgia / como se abre la fruta /

madura con el sol». De este modo, la nostalgia despunta no solo tras una reflexión premeditada sobre el paso del tiempo, sino que sorprende al *yo* en sus actividades cotidianas, en su trascurrir diario. Así, por ejemplo, el hecho de correr supone «Un encuentro» (2021, 39-40) con su *yo* adolescente:

En ocasiones pienso que el camino
que a diario recorro
mientras hago deporte
es más un símbolo de mi nostalgia
que una lengua de tierra inamovible
postergada a un regreso,
y a otro, y a otro...
[...]
Se origina al correr un fuerte vínculo,
un encuentro entre el hombre que se entrega
desnudo en el decir de la palabra
y el muchacho que hallaba cada noche
la infinitud del cosmos de su cuarto.

En comparación con *Fracturas*, la memoria adquiere en *Un tigre se aleja* una función benefactora, pues la conciencia del envejecimiento le procura al *yo*, como contrapartida, saberse realizado y reconocido en su descendencia. Así se aprecia en el poema dedicado a su «Hijo» (2021, 41), donde memoria y recuerdo oscilan en un juego de reciprocidades: «En tu abrazo me olvido de mi cuerpo. / No hay nada más hermoso que borrarse / como en un recuerdo que se deja ir / en el momento en que otro le sucede». Y de igual modo podemos leer en «Entre mis brazos» (2021, 43): «Mi hija bebe entre mis brazos leche / de luna. Yo respiro / [...] / y soy fruto fugaz: / memoria para el viento de la niña».

Por último, *Lírica industrial* mantiene la gran atención concedida al pasado que caracteriza a *Un tigre se aleja*. Son varios los poemas de tono autobiográfico que vuelven la vista hacia los comienzos laborales y poéticos del autor. Así, al rememorar, por ejemplo, el «Primer día de trabajo», observamos «a quien fuera, tan solo, / un joven aprendiz de buenos vientos, / merodeador

de pájaros, / osado soñador de algún poema» (2023, 40). Asimismo, la nostalgia continúa impregnando los versos de este último libro de Rubén Martín. En otro poema dedicado a su hija, «Blanca duerme», el *yo* poético afirma emocionado: «al otro lado de ese sueño, siento / clavarse en mí el punzón de la nostalgia / con la fuerza absoluta del amor». Para finalizar, este sentir nostálgico también posa su mirada, como vimos con anterioridad, en la infancia del sujeto lírico, quien recuerda el dibujo que tiempo atrás hiciese «En el muro» (2023, 20):

Pájaro dibujado en la pared,
vuelas de fondo: no hacia el cielo claro
sostenido de luz, sino hacia la memoria
del niño que pintara
muchos años atrás, con tiza blanca,
un símbolo habitado de belleza.

4. Conclusión

Las páginas anteriores nos han aproximado a las tres etapas en la poesía de Rubén Martín Díaz, así como a los ejes principales sobre los que se sustenta su creación poética. De este modo, nos hemos encontrado con una poesía que, enmarcada en la actual lírica española, sobresale dentro de ella por la voz tan personal con la que se relaciona con esa tradición poética que, partiendo de la contemplación, trata de expresar el sentido de las cosas y del mundo. Esperamos que este estudio inaugural sobre la obra de Rubén Martín Díaz dé lugar a nuevos trabajos que insistan en algunos de los aspectos aquí desarrollados, y que, por tanto, avancen en el conocimiento de una poesía que, a pesar de su juventud, se asienta ya con voz propia en el panorama español.

Este trabajo está dedicado a Jesús María Barrajón Muñoz, quien me hizo comprender la literatura

Referencias bibliográficas

- Andrade, E. de. (2001). *Todo el oro del día. Antología poética (1940-2001)*. Pre-Textos.
- Bachelard, G. (2002). *La intuición del instante*. Fondo de Cultura Económica.
- Cahill, P. (2018). No existen mapas para estos territorios: Rubén Martín (Díaz) y la topografía estética de la poesía española reciente. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 11, 127-144.
- Cirlot, J. E. (2003). *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela.
- Corredor-Matheos, J. (2020). *Aproximaciones a la poesía y el arte* (J. Barrajón Muñoz, Ed.). Visor Libros.
- García Cerdán, A. (2016a). *El peligro y el sueño. La escuela poética de Albacete (1980-2016)*. Celya.
- García Cerdán, A. (2016b). Entrevista a Rubén Martín Díaz, hijo de la luz. *Quimera: Revista de literatura* 394, 11-15.
- García Cerdán, A. (21 de abril de 2016c). El mirlo blanco: Rubén Martín Díaz. ABC. https://www.abc.es/espana/castilla-la-mancha/toledo/centenario-quijote/abci-mirlo-blanco-ruben-martin-diaz-201604212051_noticia.html.
- García Cerdán, A. (2018). *La muerte del lenguaje. Para una poética de lo desconocido*. Libros del Aire.
- Garrocho, D. S. (2019). *Sobre la nostalgia. Damnatio memoriae*. Alianza Editorial.
- Gil-Albert, J. (1976). *Cantos rodados*. Ámbito.
- Gracián, B. (1927). *Oráculo Manual*. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- Hesse, H. (1991). *Obstinación. Escritos autobiográficos*. Alianza Editorial.
- Juarroz, R. (1987). Poesía y realidad. *Boletín de la Academia Argentina de Letras* LI, 201-202, 371-405.
- Martín Díaz, R. (2009). *Contemplación*. Vitruvio.
- Martín Díaz, R. (2010). *El minuto interior*. Rialp.
- Martín Díaz, R. (2011). Mirar no es solo un hecho cotidiano. *La pluma de barro*. <https://laplumadebarro.blogspot.com/2011/02/mirar-no-es-solo-un-hecho-cotidiano.html>.
- Martín Díaz, R. (2012). *El mirador de piedra*. Visor.
- Martín Díaz, R. (2015). *Arquitectura o sueño*. Prólogo de León Molina. La Isla de Siltolá.

- Martín Díaz, R. (2016). *Fracturas*. Nausícaä.
- Martín Díaz, R. (2021). *Un tigre se aleja*. Renacimiento.
- Martín Díaz, R. (2023). *Lírica industrial*. Rialp.
- Martins-Frias, A. (2015). El tratamiento de la luz en la poesía española: Algunas calas. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 33, 151-165.
- Mora, V. L. (2006). *Singularidades: ética y poética de la literatura española actual*. Bartleby Editores.
- Morales Barba, R. (2010). Reseña de Rafael Morales Barba. *La pluma de barro*. <https://laplumadebarro.blogspot.com/2010/02/resena-de-rafael-morales.html>.
- Morante, J. L., sel. (2016a). *Re-generación. Antología de poesía española (2000-2015)*. Valparaíso.
- Morante, J. L. (2016b). Rubén Martín Díaz: Fracturas. *Puentes de papel*. <https://puentesdepapel56.blogspot.com/2016/06/ruben-martin-diaz-fracturas.html>.
- Morante, J. L. (2021). Rubén Martín Díaz: Un tigre se aleja. *Puentes de papel*. <https://puentesdepapel56.blogspot.com/2021/07/ruben-martin-diaz-un-tigre-se-aleja.html>.
- Moure Rojas, E. (2014). La poesía como medio de conocimiento de la naturaleza. *Eikasia: Revista de filosofía* 54, 147-164.
- Praena, A. (2013). El mirador de piedra. *El atril*. <https://elatril.dominiros.org/articulos/el-mirador-de-piedra/>.
- Rodríguez, C. (2015). *Poesía completa*. Austral.
- Rodríguez Abad, Á. (2015). Reseña sobre El mirador de piedra. *La pluma de barro*. <https://laplumadebarro.blogspot.com/2015/12/resena-sobre-el-mirador-de-piedra-por.html>.
- Rubio Martín, M. (2009). La errancia del paseante: Formas poéticas de extrañamiento vital en la poesía de José Corredor-Matheos. En J. Barrajón Muñoz y M. Rubio Martín (Eds.), *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos* (pp. 79-120). Calambur.
- Tendero, A. (2016). Reseña sobre Fracturas. *La pluma de barro*. <https://laplumadebarro.blogspot.com/2016/05/resena-de-arturo-tendero-sobre-fracturas.html>.
- Valverde, Á. (2015). En París. *Blog de Álvaro Valverde. Solvitur Ambulando*. <https://mayora.blogspot.com/2015/10/en-paris.html>.
- Zambrano, M. (2018). *Obras completas IV. Tomo I*. Galaxia Gutenberg.

Poesía y paisaje en cinco poetas actuales

ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA

Universidad de Castilla-La Mancha

1. Introducción

El paisaje, como se ha repetido, es una construcción cultural que convierte un fragmento de terreno o naturaleza en un producto estético para la contemplación:

Surge el paisaje cuando de la realidad se aísla una porción de territorio y se la observa con una determinada perspectiva. De lo previamente indiferenciado se destaca una porción que adquiere una fisonomía específica y un aspecto singular. Esta parcelación primera del espacio mediante la selección visual y la perspectiva conforma un paisaje en estado embrionario, dispuesto a nacer, crecer y reproducirse. (Marrero Henríquez, 2009, 9)

Como género pictórico autónomo, el paisaje surge con el Renacimiento (se suele considerar a Patinir el primer paisajista) y tiene su esplendor en los siglos XVIII y XIX (Roger, 2007, 71-90). De forma paralela, en literatura el paisaje empieza a cobrar importancia en el siglo XV, desprendiéndose de la alegorización a que había sometido la Edad Media a los elementos de la naturaleza, y cobra una importancia definitiva a partir del Romanticismo, fenómeno que tiene que ver con el surgimiento de una mayor conciencia del valor de los espacios naturales por contraposición.

ción a la industrialización y la masificación urbana crecientes que conlleva la Revolución Industrial.

Dentro de los géneros, será en la poesía y en la prosa poética donde este tema alcance un desarrollo singular y donde el paisaje tenga su mayor representación en el campo literario, pues en narrativa, aunque los espacios naturales pueden ser determinantes y tengan un tratamiento más detenido del que se les asignaba hasta entonces, sin embargo, siempre estarán en mayor o menor grado subordinados a las acciones humanas representadas.

La pregunta que nos plantearemos aquí es hasta qué punto los paisajes literarios de la modernidad y posmodernidad se han desprendido del todo del tratamiento simbólico o alegórico que se les otorgaba en las épocas anteriores, cuando servía de escenario y correlato de los sentimientos de los personajes o hablantes líricos, como en las églogas o la poesía petrarquista. La lectura simbólica del paisaje en la modernidad tiene su máxima expresión en el célebre soneto «Correspondencias», de Charles Baudelaire, que daría pie a todos los paisajes como estados de ánimo del simbolismo. Hay algo, pues, en el paisaje que, a pesar de pretender desprenderse de toda lectura mediatizadora, se resiste a abandonar su carga simbólica y, en consecuencia, la naturaleza no acaba de ser vista como algo que vale por sí misma, sino en tanto que simboliza sentimientos y condiciones humanas. Es de lo que nos advierte Culler cuando habla de que toda poesía, por muy objetiva que se presente, siempre tiene una correlación con lo humano, lo que obliga a interpretar los elementos representados como impregnados de una significación humana y con un sentido de alguna manera epifánico (Culler, 1975, 175).

En ello insiste Antonio Marí:

Si el paisaje existe es por todo aquello que el escritor proyecta sobre él: sentimientos, imágenes, recuerdos, vivencias. Y no es una representación del paisaje, sino el medio a través del cual el escritor expresa y muestra su propia presencia imaginativa y formalizadora. (2008, 152)¹

1. Rafael Núñez Ramos (2009) abunda también en la simbolización que supone el paisaje de emociones del sujeto que enuncia y contempla.

Esto hace del paisaje un lugar privilegiado para tratar algunos de los puntos centrales de la modernidad poética como es la disyuntiva entre la referencialidad o autotelismo de la poesía y el problema de la falacia afectiva. El paisaje supone un desafío a las poéticas formalistas de la modernidad toda vez que necesariamente remite a un referente externo; referencialidad que es constitutiva de este género literario. Lo ha puesto de manifiesto Collot:

L'émergence quasi simultanée dans la littérature française du romantisme, du thème paysager, de la description et de la prose poétique nous oblige à revoir quelques idées reçues en matière d'histoire et de théorie littéraires: une interprétation, aujourd'hui couramment admise, du romantisme, qui veut y voir l'avènement d'une conception de d'une pratique auto-référentielles de l'écriture, érigée en Absolu; une théorie formaliste de la description qui la réduit à «la déclinaison d'un stock lexical»; et accessoirement, un diagnostic souvent repris sur l'évolution des rapports entre prose et poésie. (Collot, 2005, 21)

El paisaje, pues, se sitúa en una zona indeterminada entre el interior y el exterior del material lingüístico, pero también entre el interior y el exterior del sujeto. Para Collot, precisamente, que ha trabajado sobre el concepto de horizonte en poesía como el límite invisible que hace aparecer lo visible (Collot, 1989), el paisaje constituye una estructura en que subjetividad y objetividad se funden e intercambian sus características, un encuentro y no una apropiación de un polo por parte del otro: sujeto y objeto se abren de forma simultánea en lugar de asimilarse (2005, 43-64).

En este sentido, Jean-Marc Besse (2006) introduce el concepto de medialidad y de estructura relacional como constitutivos del paisaje. El paisaje como entidad relacional es «el elemento en el que la humanidad se naturaliza y la naturaleza se humaniza (y se simboliza). Y esto es lo que, en el fondo, invalida todo enfoque unilateral del paisaje, tanto si se trata de un enfoque antropocéntrico como naturalista: el paisaje debe definirse, con mayor rigor, como *medio*» (158). Ello hace del paisaje un aconte-

cimiento, «*el acontecimiento del encuentro concreto* entre el hombre y el mundo que lo rodea. El paisaje es ante todo, en este caso, una *experiencia*. Pero, en sentido general, esta experiencia paisajera o, mejor dicho, este paisaje que se presenta como experiencia, no remite a nada más, para el ser humano, que a una determinada manera de estar en el mundo» (161). Este acontecimiento del estar en el mundo a que nos expone el paisaje borra, como quería Collot, las líneas y los límites entre la objetividad y la subjetividad:

Esta «experiencia vivida» no se identifica con la vida interior o la subjetividad personal. En el paisaje, la vida subjetiva se desarrolla al límite de las cosas. En realidad, a la desobjetivación responde una des-subjetivación. Si hay una experiencia, hay una exposición de la subjetividad a algo como un «fuera» que la conduce y la empuja, a veces de forma violenta, más allá de sus límites. El paisaje, en este sentido, es literalmente eso que pone al sujeto fuera de sí. Pero no para hundirlo en el objeto, pues, precisamente, tampoco hay objeto, en el sentido de la ciencia y de la conciencia representativa, ante este sujeto que pierde toda estabilidad. La experiencia radical del paisaje es un sujeto fuera y un fuera sin objeto. (Besse, 2006, 162)

El propósito del presente trabajo es, pues, estudiar cómo esta problemática se refleja en cinco poetas contemporáneos, de distintas generaciones y distintas estéticas, en los que detectamos, además, un denominador común: la tendencia a usar una serie de estrategias para borrar el paisaje, o al menos instrumentalizarlo, en aras de recuperar un simbolismo que recuerda a etapas estéticas pasadas, lo que crea una tensión en sus poéticas entre la necesidad de valorar el paisaje por sí y el impulso a asimilarlo como medio o excusa de sus propias inquietudes y representaciones.

2. Diego Jesús Jiménez: paisaje y memoria

En la producción de Diego Jesús Jiménez (Madrid, 1942-2009) el paisaje y la memoria juegan un papel fundamental (Luján

Atienza, 2006; Martínez Álvarez, 2012), generalmente vinculados, desde su libro inaugural *La ciudad* (1965), donde a pesar del título urbano se despliega un mundo natural ancestral ligado a los recuerdos y vivencias del poeta. Ahora vamos a centrarnos en dos poemas del otro extremo de su producción, del último libro que publicó Diego Jesús, *Itinerario para náufragos* (1999), ambos dedicados a ríos. El primero, «Júcar» (46-53), está dividido en cuatro secciones numeradas por romanos y encabezadas por citas de versos de Pedro Salinas, y el segundo, «Río Escabas», (63-64) es un solo poema sin divisiones.

En ambos casos los títulos remiten a referentes reales que el lector puede identificar, pero esas entidades poseen extensiones mucho más amplias de las que puede abarcar una mirada o una perspectiva: los ríos tienen una gran longitud, incluso aunque se trate de ríos menores o afluentes (como es el caso del Escabas, afluente del Guadiela, a su vez afluente del Tajo); por tanto, se impone una selección. El poeta debe, en principio, elegir un lugar concreto de todo ese fluir desde donde ver/enunciar su referente, pero también puede decidir adoptar un punto de vista móvil y desplazarse a lo largo de esa realidad para mostrar diversos aspectos de ella. Esta es una de las principales diferencias entre el medio lingüístico y el medio pictórico, que va a afectar a todos los poemas paisajísticos que vamos a ver: la libertad que tiene la palabra para desplazarse imaginariamente, frente a la pintura, que debe elegir una perspectiva fija. Ello supone también que mientras que la pintura nos ofrece una vista total y completa del referente elegido, con todos sus detalles y elementos, el discurso verbal tiene que hacer una selección al no poder agotar todas las posibilidades que le ofrece el referente. Es decir, la libertad de que goza la palabra en este campo con respecto a la pintura se ve contrapesada por una obligatoria esquematización del referente, que propicia diversos efectos, entre ellos el de la evocación, como es el caso que nos ocupa.

En efecto, Diego Jesús Jiménez utiliza una serie de estrategias que llevan no solo a dificultar la ubicación exacta del referente, sino incluso a desrealizarlo para convertirlo en evocación y reubicarlo en una dimensión temporal más que espacial, en el terri-

torio de la memoria personal o ancestral. La primera estrategia será el cambio de perspectiva o punto de vista, y el segundo, la transformación figurativa de los referentes.

Comprobamos, en primer lugar, que, aunque el poema «Júcar» comienza con una indicación espacial más o menos precisa: «recorre la ciudad», el río ya ha sufrido una doble transformación, primero a través de una metonimia, pues no es el río el que recorre la ciudad, sino «su voz», que, a su vez, por una transformación metafórica, se convierte en «fugaz cristalería de las sombras». A esto hay que añadir que el río recorre la ciudad «incendiándola», apuntando a un oxímoron que funde los mundos contradictorios del agua y el fuego.

La ciudad que recorre el río, a pesar de su carácter definido, está sin identificar (por razones extratextuales sabemos que es Cuenca) y está constituida, igual que el referente principal, por una extensión considerable que nos impide situar un solo punto de vista. En el caso de «Río Escabas» no hay indicación alguna de lugar desde el que se ve el río, incluso podemos dudar de que el enunciador esté en presencia del paisaje; de hecho, tenemos datos que nos indican que se trata de una evocación y no de una descripción en presencia, pues el poeta insiste: «Yo lo recuerdo ahora», «lo recuerdo en los huertos». Sin embargo, las acciones del río se nos dan en presente: «Roza la palidez vencida de los sauces sus aguas», dice el inicio del poema, de manera que el poeta consigue así fundir dos tiempos y asistimos al momento de la evocación y a su contenido de forma simultánea, hasta hacer del río no un elemento material, sino una construcción del tiempo: «Lo ha estado haciendo el tiempo». Que el río es la memoria materializada se aprecia también en el poema sobre el Júcar, donde leemos: «Descender su memoria / coronada de juncos»; y es que vamos viendo que no se trata de ubicar el río en el espacio o los espacios, sino de utilizar los espacios para crear el ámbito temporal de la excepción: «Habitan los recuerdos / en un tiempo distinto», aprovechando y desarrollando la metáfora ya tradicional del río como el fluir de la vida. De hecho, el poema establece una dinámica entre la quietud y la inmovilidad que cristaliza en la metáfora del río como «senda detenida».

Por eso, la inmersión que se produce en ambos poemas indica el anhelo de diluirse no en un espacio, sino en ese tiempo donde todo es presente simultáneamente, la eternidad de la memoria. Ambos poemas acaban con el tema de la noche, una noche que recuerda a la noche mística: «¿Quién da forma infinita / a esta noche mortal?», donde vemos el contraste entre el anhelo de eternidad y la constatación de nuestra finitud. Más complejo resulta el final de «Río Escabas»: «Llévate tú mi noche entre las aguas; / la solitaria noche por la que oigo mis pasos / que no saben hallarte, ¡oh río donde el cielo se hunde, / reflejado y altísimo, / como un oscuro pájaro al que llaman las sombras!». En este cierre, con la advocación al río, que pone al hablante en el mismo nivel que el paisaje, materializando así en el lenguaje el impulso de la fusión, vemos que se pide también que el río anule esa noche mortal, que aquí aparece además como «solitaria» y falsa, pues no sabe hallar al río, y todo eso supone pasar por un acabamiento cósmico en la figura del cielo que se hunde en la oscuridad de las aguas.

Nos acercamos así al ámbito de lo sagrado, y aquí hay que atender a toda la transformación metafórica que acompaña a esta atemporalización del río y que es la otra estrategia que el poeta usa para desrealizar su referente y permitir su transformación en tiempo. En un principio, el río, como en la antigua mitología, aparece personificado en forma humana, tiene un «cuerpo», un «rostro», aunque curiosamente en el poema sobre el Júcar el río no aparece invocado, sino siempre en tercera persona. Con todo, las metáforas que dominan son las que convierten el río en un templo. Ya lo había hecho el poeta en *La ciudad* y aquí retoma sistemáticamente esta transformación. Con su «bello libro de horas», sus «claustros nocturnos», su «cortejo de cálices», «sus gozosos altares», «sus púlpitos verdes», el poema hace del río y su entorno un «paisaje gótico», que nos remite a la fórmula de Baudelaire: «La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles». Se diría que más que de una correspondencia o una fusión, el paisaje es anulado en su identidad para hacerlo puro símbolo, reflejo de una realidad trascendente.

Junto al proceso de desubicación, estas poderosas metáforas que recorren el poema contribuyen a borrar el paisaje real para potenciar o poner en primer plano la memoria y la evocación. El paisaje actúa, entonces, como el lenguaje, que debe borrarse para dar acceso a la verdadera poesía, que está más allá de las palabras convencionales; así el paisaje debe desrealizarse para acceder a su verdadera naturaleza que es la memoria pura o al menos el paisaje recordado, que acaba siendo más real que el paisaje visto.

3. José Corredor-Matheos: el paisaje y el vacío

Si en Diego Jesús Jiménez la entrega al paisaje se produce como inmersión en la memoria, en José Corredor-Matheos (*Alcázar de San Juan*, 1929), poeta de la contemplación, y en cuya obra abunda este género, configurando «una de las vetas más constantes y significativas de su obra» (Doce, 2018, 6), vamos a ver que la fusión con el paisaje se produce en un presente que busca la trascendencia, no en la plenitud de una memoria total, sino en la quietud y plenitud paradójica del vacío.

En Corredor-Matheos encontramos, al igual que en el caso anterior, paisajes localizados y cuyo referente es tan extenso que se impone una selección, pero frente al poeta del Júcar, que compensa esa selección con un despliegue riquísimo de metáforas, según hemos visto, Corredor-Matheos opta por la reducción al mínimo de los elementos y la presentación en su forma más desnuda, en paralelo a un despojamiento del sujeto y de la palabra poética. No es arbitrario, pues, ni responde a un impulso sentimental el hecho de que elija el autor en varias ocasiones paisajes manchegos, caracterizados ya por la sobriedad de sus elementos. Dos poemas llevan por epígrafe «*Campo de La Mancha*»: «Este campo tan ancho» (2018, 82) y «Este campo se entrega» (2018, 98) y hacen tema de la desnudez como esencia del paisaje: «Este campo tan ancho / viste la desnudez / que tú anhelabas», dice el primero. El poeta, pues, ve en el paisaje una proyección de sus propios anhelos de despojamiento, y lo hace

desde la enunciación en segunda persona, que va a ser una constante en la poética del paisaje de Corredor-Matheos; una segunda persona que no supone la advocación o apóstrofe del referente, como ocurría en Diego Jesús Jiménez, sino que es una enunciación que se vuelve sobre ella misma y su enunciador, como señal de que a quien se habla a través del paisaje es al sujeto mismo. Se trata, por tanto, de un tú autorreflexivo que busca, mediante la apropiación del paisaje, ahondar en el conocimiento de sí mismo. Se diría que el paisaje actúa de espejo que devuelve al hablante la imagen que busca de sí y que constituye su verdadera identidad.

No es extraño, por tanto, que, en un ejercicio de inversión, sea el hablante el que posea «las montañas, / los ríos y los árboles» de los que tiene que librarse para poder ver «más allá del paisaje». El poeta tiene que despojarse de todo paisaje interior e incluso de las palabras que lo nombran para verse en sí. Nos encontramos ante una aporía, pues el autor utiliza una metáfora paisajística para expresar todo lo que impide el autoconocimiento, impregnando así de metaforicidad el paisaje supuestamente real, con lo cual ambos quedan flotando en una irrealdad que es un paso previo a su desaparición, pues de lo que se trata es de ver el paisaje «más allá del paisaje», lo que supone un oxímoron: borrar lo que se quiere ver para verlo más plenamente.

Esta contradicción, inherente a una búsqueda de autoconocimiento que acaba en la contemplación del vacío, se da en el segundo poema de La Mancha como una «sed de infinito», sed que se presenta como una embriaguez metonímica al buscar la voz enraizarse en el paisaje «como una cepa más». La fórmula paradójica «Qué vacío más lleno» nos da idea de ese anhelo del poeta hacia un despojamiento que sea plenitud, pues «la Nature peut aussi bien se manifester par le vide que par le plein» (Dufrenne, 1973, 238). Si en el caso de Diego Jesús Jiménez era Baudelaire y sus correspondencias lo que resonaba en el fondo, en el caso de Corredor-Matheos es Leopardi y ese infinito o vacío que se oculta detrás de la enramada, pleno de posibilidades.

Otros dos poemas paisajísticos, esta vez ubicados en lugares más exóticos, ahondan en estas cuestiones. Se trata de los dedi-

cados al fiordo de Oslo (79) y al río Amarillo en China (100), ambos de nuevo enunciados desde la segunda persona que hemos visto es vehículo de la búsqueda de autoconocimiento. En ambos se produce o se vaticina un proceso de fusión, que en el caso del segundo apunta a un paso previo por la muerte como experiencia total de desposesión: «Un día has de volver / y transformarte / en agua de aquel río / de allá abajo, / en roca de estas cumbres», desaparición que, en cualquier caso, supone una plenitud cósmica al ocupar el nuevo ser transformado tanto la profundidad del río como la elevación de las montañas. Nos interesa, no obstante, en especial la afirmación con la que acaba el primero: «El paisaje se hace / en el poema, / y luego se deshace / en cuanto tú te asomas / al borde del vacío», porque toca el punto principal de lo que veíamos en los poemas sobre La Mancha: la apropiación imaginaria del paisaje, a través de la escritura o simplemente de la cultura o de la metáfora de los paisajes interiores, tiene que ser negada para reconocer que la única realidad es el vacío al que todos estamos abocados y que constituye nuestra verdadera esencia, el paisaje verdadero. El paisaje visto solo existe como producto del arte, pero a la vez hay que deshacerse de él para acceder a su verdadera realidad, que es un vacío y hay que poner en relación con la desnudez y despojamiento y la pregunta sobre el lugar del hombre en la naturaleza.

Esta reflexión introduce un elemento nuevo como es el de la función de la escritura en esta dinámica de proyección/borrado del paisaje, que encontramos como tema principal en otro poema «¿Llegaré yo a escribir?» (2018, 84). En este caso la enunciación está en primera persona, pues el poema parece situarse en una fase previa al proceso que hemos visto, y más parecido a lo que hacía Diego Jesús Jiménez de buscar fundir paisaje con memoria, pues la pregunta va dirigida a la capacidad del lenguaje para «abrir el paisaje», es decir, hacerlo propio, darle un sentido, y esta apertura va en el sentido de un rescate memorialístico: «aspirar los perdidos / aromas de la infancia», para acabar reconociendo la impotencia del intento: «Todo lo que he logrado / es escribir poemas / que son solo poemas. / No dan sombra sus árboles, / ni frutos», contraponiendo, a una irreabilidad inalcanza-

ble que expresa el sentido del paisaje, la realidad fallida del poema; poema que a la vez debe borrarse en el silencio para descubrir su auténtica vocación: «el silencio que anuncia / que el poema se ha escrito».

Junto a estos poemas en que el paisaje se contempla desde una perspectiva fija o panorámica, encontramos en Corredor-Matheos una serie curiosa de poemas que despliegan el paisaje desde la ventanilla del tren. Como explica Litvak, la forma de observar el paisaje cambió con la llegada del tren:

La sensación paisajística experimentada desde el tren cambió, y se trató de representar el rápido desplazamiento espacial por medio de continuas secuencias e impresiones (...). A esta evaluación paisajista se oponía la posición contraria, en la cual la rapidez del viaje del tren y el relativo aislamiento del viajero en el compartimento se veía como eliminación de la relación comunicativa entre hombre y naturaleza (...). Esta controversia no indicaba que el paisaje pintoresco hubiese sido físicamente destruido por la vía férrea, sino que la forma de viajar creaba un nuevo paisaje donde la velocidad atomizaba los objetos y los privaba de su valor contemplativo. (Litvak, 1991, 209)

Esto es lo que parece desprenderse de los poemas ferroviarios de nuestro autor. En uno de ellos («Desde este tren contemplo», 81), la entrega del campo que veíamos en otro poema («Este campo se entrega», 98) es explicada no como una apropiación simbólica del paisaje, sino como un efecto de la dinámica del movimiento. Toda la naturaleza se ve animada por efecto de la velocidad: la montaña crece, el árbol camina. El poeta juega así con la perspectiva, pues el movimiento parece cumplir la función que se asignaba a la poesía: dinamizar el paisaje, hacerlo hablar, darle sentido, humanizarlo, a lo que apunta el carácter simbólico de que el caminar del árbol lo lleve «en busca de raíces», es decir, a un sentido originario. Por tanto, la pregunta sobre el hombre y su lugar en la existencia con que se cierra el poema es la pregunta por la fuente de toda esa apropiación del paisaje, que no puede ser solo el movimiento mecánico, sino una

sensación de vacío, que tematiza el otro poema, «En el tren, tú no vas» (97), porque es el paisaje el que acude o se impone y viene a llenar esa perspectiva vacía que genera el movimiento y crea la necesidad de habitar lo que se escapa como un destino. Casi en sentido holderliniano, buscar posada entre los elementos del paisaje, que es un reencuentro con la divinidad («lo que llamabas Dios»). El destino del hombre, entonces, es ocupar eso que le solicita desde el otro lado de la ventanilla. En otro poema este movimiento se ve como un desdoblamiento en el proceso de conocimiento de uno mismo: «Salir del tren y verme / abrazar los olivos, / desde el tren que se aleja» (90). Desdoblamiento que toma otra forma en «Desde el tren» (99), pues conforme anocchece no solo se van borrando los volúmenes hasta confundir árboles con «hombres con ramas / desplegadas», sino que la ventanilla se va convirtiendo en espejo que nos devuelve, sobrepuerto al paisaje, nuestro propio rostro, una buena manera de significar cómo la mirada es autoconocimiento, y cómo la relación es recíproca, pues «Tú lo contemplas todo, / y sientes que también / está todo mirándose». Es, de nuevo, como veíamos al principio, la ambivalencia del reflejo, que presenta una realidad doble y vacía.

La velocidad es tematizada y mimetizada en otro poema en el que no hay constancia de que se trate de un viaje en tren, pero todo apunta a ello: «Qué deprisa, /el paisaje / nace y muere / en tus ojos» (83). El poema se basa en un efecto icónico pues sus heptasílabos se fraccionan en líneas breves de manera que se transmite una sensación de velocidad y de traqueteo por la recurrencia de la rima. El poema, aparte de por estas características formales, es interesante porque vuelve a tematizar el lugar inestable del yo, en este caso representado en el estado de dormido, un estado que permite verte sin verte, y estar y no estar al mismo tiempo, que es también la condición del paisaje hasta que el silencio (aquel que certificaba la existencia del poema) despierte simbólicamente al poeta hacia un nuevo conocimiento. Esta iluminación se vuelve a presentar en forma de tránsito por la muerte (recuérdese el poema del río Amarillo) en otro poema en que el movimiento del paisaje se produce por el paso

humano y no por el tren: «Me gusta caminar» (76), que se cierra así: «y sentir cómo a todo / lo ilumina / la misma muerte / que me ilumina a mí».

Vemos, pues, que para Corredor-Matheos el paisaje pasa por una apropiación simbólica de la que debemos despojarnos para que, como en un espejo, seamos capaces de ver la verdadera realidad que es la plenitud de la nada.

4. Javier Lorenzo Candel: el paisaje como presagio

Gran parte de la poesía de Lorenzo Candel (Albacete, 1967) está dedicada a una reflexión sobre la naturaleza e incluso a su defensa, en una poética que, aunque marcada por el compromiso, es heredera de un simbolismo reflexivo (Bagué Quílez, 2008, 57). Significativo es el título *Manual para resistentes* (2014), pero nos interesa ahora el libro que lleva por título *Ecosistemas* (2006), centrado en nuestro tema, y cuya primera parte está constituida por 20 poemas que forman los fragmentos de lo que podemos considerar un largo y unitario poema.

El epígrafe inicial, tomado de Lucrecio, nos sitúa en un mundo ominoso, lleno de peligros y zozobra, señal de que hemos abandonado los paisajes apacibles y en calma con que nos hemos encontrado hasta ahora y nos adentramos hacia el territorio de lo sublime, categoría estética en la que el observador desempeña un papel primordial, pues tal y como se describe desde el siglo XVIII y con amplio desarrollo en el Romanticismo, se trata de exponerse a una naturaleza desatada y aniquiladora desde la seguridad de una mirada a resguardo, tal y como se expone en la cita de Lucrecio, que leída aquí puede considerarse antecedente de este concepto prerromántico. Esta primacía del observador da a todo el conjunto poemático de Lorenzo Candel cierto tono autobiográfico, en el sentido en que lo entendía Lejeune de coincidencia entre enunciador, protagonista y autor, pues aunque aquí no se identifique al enunciador con nombre propio sí hay señales que nos invitan a hacer una lectura en este sentido como es el hecho de que se nos muestre el momento mismo de escritura:

«Solo sé que a la hora en que esto escribo / amenaza la luz con la ventisca», leemos en el fragmento III (15).

De hecho, el desarrollo del extenso poema establece una estructura vagamente narrativa que desenvuelve dos hilos: por una parte una historia de amor y por otra el curso simbólico que, siguiendo un viejo tópico, va relacionando las etapas de la vida con el discurrir de las fases del día en un proceso de envejecimiento que acaba con la noche del último fragmento. En este recorrido el paisaje va adquiriendo diversas formas, generalmente adversas, que son como anuncio del acabamiento humano. Estamos, por tanto, de nuevo en el régimen de la alegoría o de la transposición entre emociones y actitudes humanas y su correlato natural, aunque el estado emocional que se expresa aquí no es el de la rememoración, como en Diego Jesús Jiménez, o el deseo de autoconocimiento como en Corredor-Matheos, sino el de la inquietud de la espera y la incertidumbre que nos proyecta hacia el futuro, según vamos a ver.

El largo poema está sometido, en varios niveles, a la tensión que supone la contradicción entre la necesidad de reconocer el paisaje en su realidad y los intentos de literaturización y alegorización que, como hemos visto, tienden a borrar el paisaje o hacerlo un mero pretexto para hablar del hombre y su situación. Como en el caso de Corredor-Matheos, está siempre presente la sospecha de que los discursos que hablan del paisaje no desvelan su verdadero ser y, sin embargo, solo a través de una construcción cultural (mediada verbalmente) puede existir eso que llamamos «paisaje».

De ello trata precisamente el primer fragmento, que funciona a modo de introducción. El poeta presenta y denuncia ahí la incongruencia del discurso convencional que asigna al paisaje categorías que no le pertenecen y lo desfiguran: «No es la verdad aquello que nos deja /el sol de mediodía (...). / Ni es tampoco la brisa en su vaivén». El concepto de «verdad» se puede aplicar al discurso, pero asignárselo a la naturaleza supone una falacia que convierte el paisaje en mera construcción humana, robándole su esencia. Esta instrumentalización de la naturaleza, no solo en su vertiente material y tecnológica, sino incluso en el ámbito de los

discursos, el arte y el pensamiento, es lo que ha denunciado tantas veces la ecocrítica. Christopher Manes (1996) explica en un lúcido trabajo cómo la evolución que ha sufrido la visión de la naturaleza en Occidente desde el animismo primitivo hasta la simbolización medieval y moderna ha desembocado en un silencio de lo natural, ya que el hombre se escucha solo a sí mismo y busca en la naturaleza lo que es propio de él:

Empiricism may have initiated and «interrogation» of nature unknown to medieval symbolic thought, but in this questioning no one really expects nature to answer. Rather, the inquiry only offers an occasion to find meanings and purposes that must by default reside in us. As the self-proclaimed soliloquist of the world, «Man» is obliged to use *his* language as the point of intersection between the human subject and what is to be known about nature, and therefore the messy involvement of observer with the observed becomes an obsessive theme of modern philosophy. (1996, 22)

El poema de Lorenzo Candel se sitúa en esta línea de denuncia del discurso convencional sobre la naturaleza, haciéndolo, además, por medio de una anáfora que remeda lo insistente del pensamiento occidental en esa idea, hasta llegar a la conclusión: la naturaleza no es verdad o mentira, «[s]olo es naturaleza», con una reivindicación del carácter intransitivo de lo natural: la naturaleza es lo que es.

No obstante, esta firme posición resulta desmentida por el final del poema, que, al usar la figura de la personificación, acaba atribuyendo cualidades humanas al paisaje, desmintiendo su carácter de alteridad con respecto al hombre: «Un paisaje que *dispone* las cosas», y además este disponer lo hace «para el hombre», lo que supone recaer en la falacia de que es el humano el destinatario último y privilegiado de la naturaleza. Así, pues, lo que en principio se presentaba como un cambio de paradigma en la manera de pensar la naturaleza, acaba recayendo en la misma falta que se quería evitar.

Para finalizar, el concepto de verdad que se ha venido manejando se aplica, no al paisaje en sí, sino a la actitud del hombre

hacia él: «La verdad es saber que en el silencio / todo crece a tu lado y se hace tuyo»; afirmación en que se vuelve a hacer patente el deseo de apropiación de lo natural por parte del ser humano, y donde se alude a un «silencio» que se puede entender de diversas maneras: como esa condena a la mudez de que hablaba Manes, al vacío con el que Corredor-Matheos identificaba el contenido de lo real, o simplemente como la constatación de que más allá del lenguaje, incluso aunque no se diga o no se piense, la naturaleza de forma inevitable acaba siendo fagocitada por lo humano, que se apropiá de ella.

Estas tensiones recorrerán todo el poema a lo largo de sus secciones, con una alternancia en la enunciación entre la primera persona supuestamente autobiográfica, un tú que remite a la amada y un nosotros que los incluye a ambos. Pero aquí también el poeta vacila entre la tendencia a la particularización y la apertura de los pronombres a referentes universales, vacilación paralela a la que afecta a la naturaleza en su consideración como entidad propia y como patrimonio asimilado por el hombre.

Queda esto claro en el enlace entre la primera sección y la segunda, pues ese «tú» («se hace tuyo») que hemos visto que cierra el primer fragmento enlaza con el inicio de la segunda sección por la invitación: «hazla tuya [la tarde]», que parece una extensión de la afirmación del primer fragmento. Se diría que estamos ante una segunda persona que incluye al lector (cualquier lector) en la asimilación de lo natural, y, sin embargo, el final de la sección destapa la verdadera identidad de esta segunda persona como la de la amada: «Sé la luz / y mírame, amor, abrir los ojos». Lo mismo ocurre cuando más adelante aparece un «nosotros»: «Vamos siendo por un instante tuyos» (19), «Nos hemos hecho reyes de una umbría (...). / Hemos envejecido finalmente» (24). Dudamos entre una adscripción particularizante a los dos protagonistas o un mensaje en que se incluye al lector y a cualquier ser humano.

Esta alteridad que supone el otro (sea la amada o los congéneres) se presenta como una condición necesaria para reconocer lo natural, como demuestra la continuación del fragmento II: «Hazla tuya (...), / que yo estaré viviendo, descuidado, / aquello

que proclames». La afirmación, de nuevo, es ambivalente, pues se puede interpretar como una vivencia auténtica y directa de lo natural, paralela a la apropiación de la amada, o como una actitud pasiva de la vivencia que indica que el paisaje siempre nos viene dado y asimilado por el otro, sea la amada, el poeta o el género humano, con lo que volvemos al régimen de la alegoría y la proyección del que queríamos salir.

Esta doble vía de interpretación se prolonga a lo largo del poema y cada una de las preguntas o indagaciones del poeta puede verse como una pregunta genuina sobre el discurrir de lo natural o un intento de interpretar esta misma naturaleza en términos de premonición del porvenir del hombre, en un proceso de alegorización. En la sección III se inicia esta actitud interrogativa que se extenderá por todo el poema: «Qué viento llevará por el camino / el esplendor de tierra laborada (...). / No sé qué duro azote en la aurora / dejará estos campos como páramo, / o qué dulce sonar será el que llegue / para dar un espacio a la pureza» (15).

A partir de ahora dominan los paisajes sometidos al vendaval, la tormenta, los lodazales que amenazan la existencia humana, como lo hace el paso del tiempo con la llegada del frío y del otoño con su «tiempo de aflicción», de manera que la condición del hombre en estas circunstancias es un proyectarse hacia los límites: «Así es el hombre: / un animal que habita en sus finales» (21). Es quizás esta naturaleza inestable del hombre y la ignorancia en la que vive con respecto a su propio destino las que lo obligan a buscar en la naturaleza las respuestas que no encuentra en sí y hacerla así un presagio de su propia finitud, generando una sensación de temor: «Lo que tengo / es miedo de saber que llega el frío, / la oscuridad, la paz, la nueva muerte» (22), donde queda clara la posibilidad de una doble lectura, literal y alegórica.

Otro de los temas destacados del poema, que supone una novedad con respecto al tratamiento de los paisajes vistos hasta ahora en que dominaba un deseo de diluirse o desaparecer, es la reivindicación de la materialidad y la corporalidad no solo como condición existencial del hombre, sino también como requisito

para entrar en contacto con la naturaleza: «Es necesario un cuerpo para sentir la tarde (...) / Para tocar el aire es necesaria mano» (28). Nuestro punto de conexión con la naturaleza no es el pensamiento ni el intelecto, sino el cuerpo, la materialidad que compartimos con lo natural, y la intelectualización que supone la alegoría proviene de ese reconocimiento de un destino común en la materia: lo que sea que le ocurra al paisaje, eso nos ocurrirá a nosotros. Resulta, pues, de la constatación de nuestra base material común el intento de leer allí afuera lo que nos está negado leer en nosotros mismos.

Así, el poema, después de haber acumulado presagios y constatar, a través de los signos naturales, el final al que nos vemos abocados llega a la «noche» de la sección final, que, al contrario de lo que cabía esperar, no supone un cierre definitivo, sino la prolongación de la incertidumbre que se resuelve en constante espera: «Todo lo espero ahora que la tarde se acaba (...) / Todo lo espero y todo se sucede en la misma/condición: muy despacio». Nos encontramos de nuevo, en este cierre truncado, con la ambivalencia fundamental que domina todo el poema: el final no es un límite para la espera o la incertidumbre. La posibilidad de lecturas que abre la alegoría nos deja incertidumbres con respecto a la realidad o no de lo que podemos esperar. En efecto, en todo el poema se han cruzado dos discursos (el real y el de la alegoría) sin que ninguno pueda prevalecer sobre el otro. En el último fragmento estos dos discursos se encarnan (y nunca mejor dicho) en dos figuras que nos hablan por primera vez de la dimensión sagrada de lo natural: las imágenes cristológicas que enlazan con la pasión y el horror de una naturaleza sometida a una «culpa primitiva», pero salvable por el «perdón»; y la figura de un dios inexistente que nos condena a las tinieblas: «No existe Dios que entregue a la luz». La ausencia de un padre/dios como garante de la plenitud de la luz no anula la presencia dolorosa de un hijo/Cristo que todavía tiene la posibilidad de otorgar el perdón. De esta aporía surge la condición por una parte postrada, por otra parte esperanzada del hombre «en esta noche donde todo lo espero y yazgo».

5. Arturo Tendero: la naturaleza como refugio

La poesía de Arturo Tendero (Albacete, 1961) contrasta con la de los autores estudiados hasta ahora por adscribirse a una línea más realista, que atiende sobre todo a los problemas y zozobras del hombre en su concreta cotidianidad en el entorno de la sociedad actual, frente a la tendencia metafísica que dominaba en las poéticas que acabamos de ver. En este contexto, el paisaje y la naturaleza se presentan como salvaguarda o refugio precisamente a esas solicitudes, prisas y cegueras de la vida diaria, como un lugar en que vivir lo primigenio.

Empecemos por un poema que tiene carácter de reflexión estética sobre la relación entre el arte y la naturaleza y sirve para enmarcar el asunto que vamos a desarrollar. Se trata de «Hiperrealismo», de su último libro *A todo esto* (2023, 41), cuyo tema principal es la paradoja de que es la representación la que nos muestra la verdadera realidad de lo representado. El motivo es el cuadro de una exposición donde el poeta descubre detalles de un paisaje que habían pasado inadvertidos a su atención cuando lo contemplaba en directo. La cuestión es similar a la que planteaba Corredor-Matheos cuando se preguntaba por un lenguaje que haga másadero el paisaje, pero en la poesía de Tendero, más en la línea de la posmodernidad, a lo que se intenta acceder a través de la representación del paisaje no es a su sentido trascendental o su significación última, sino a algo mucho más sencillo y modesto: simplemente a ver el paisaje en todos sus detalles reales. ¿Qué es lo que nos ha ocurrido, parece preguntarse Tendero, para que necesitemos una representación para apreciar lo que ya estaba ahí y que es perceptible sin necesidad de su representación? ¿Qué hace necesaria la duplicación de la realidad?

Y lo que nos ha ocurrido, se responde el mismo Tendero, es la prisa, concepto en que cristaliza la condición toda de nuestra sociedad posmoderna. Así, el pintor no está necesariamente dotado de un poder de adivinación o clarividencia, como el genio romántico, lo que ocurre es que ese paisaje que vemos todos apresuradamente él «lo observó despacio». El reverso del mito romántico del artista inspirado por la divinidad y visionario es el

del artista artesano y que se detiene en la observación. La figura mitológica de Prometeo, que encarnaba esta magnificación del artista, es desvirtuada aquí por Tendero, pues mientras que el Prometeo original se atrevió a traer a los hombres algo nuevo y que no conocían, este pseudo-Prometeo «rescató / algo que estaba ahí»; algo que «por costumbre habíamos / conseguido no ver». Esta afirmación va también un paso más allá de lo que podía haber sido simplemente la reformulación de un tema romántico o modernista: la incapacidad del hombre civilizado de apreciar lo natural y la costumbre como asesina del asombro. El matiz que introduce Tendero es el de la implicación del propio sujeto en este olvido al poner énfasis en la voluntariedad de ese apartamiento («habíamos conseguido no ver»). El ser humano (y aquí el «nosotros» debe ser entendido en este sentido) no es una víctima pasiva de los tiempos que lo apremian y un juguete de la costumbre, como podía leer la modernidad, sino que es el responsable primero de su propia ceguera.

Varios de los poemas que forman parte de *La memoria del visionario* (2006) desarrollan esta idea. En dos de ellos la prisa que nos hace volver la espalda a lo natural viene representada por el coche, cuya velocidad es de otra categoría a la del romántico tren desde el que Corredor-Matheos contemplaba la entrega del paisaje. En Tendero se diría más bien que el paisaje nos huye o, mejor aún, huimos de él desde el coche. En «A la vista» (16), título que anuncia ya lo que va a ser tema de «Hiperrealismo», los paisajes «desfilan ante el coche / una mañana y otra» y «apenas los miramos», con esa enunciación de nuevo de un nosotros que implica al lector en el proceso del olvido de lo natural. Este olvido parece ser el estado natural del paisaje, pues el vislumbre que se consigue desde el coche es solo una ilusión, un paréntesis, y después los elementos del paisaje «regresan al olvido en el que estaban». Olvido que afecta al paisaje de manera paradójica, porque no se trata de algo que hayamos conocido y que haya desaparecido de nuestra mente, sino que en realidad nos preguntamos por algo que nunca ha estado ahí, que siempre ha sido un vacío pospuesto: «A dónde van, a qué bancal perdido / entre escombreras, o quién sabe». Ese «quién sabe» es la constatación de una ignoran-

cia más originaria que la del olvido, un hueco que hay que completar con la imaginación de la que tiran los elementos «con el vértigo leve del abismo». Este asomarse al vacío no es como el de Corredor-Matheos un intento de atisbar la anulación que nos llevará a una plenitud distinta, sino que es el vacío del puro hueco, lo que nos solicita desde nuestra desatención.

En «Costumbre» (12) sí hay una exploración y una vivencia del paisaje, pero esto ocurre igualmente en el limitado espacio que queda entre el llegar a la laguna en coche y alejarse de allí de nuevo en el vehículo. El poema se centra en este caso en la nostalgia que sentimos por esa naturaleza de la que hemos huido y de la que alguna vez fuimos parte, o por mejor decir la nostalgia parece dirigirse a esa parte de nosotros que se ha perdido en la naturaleza que perdemos: «Tanto que luego al irnos, ya en el coche, / parece que dejamos / la mirada prendida en los destellos, / nuestro reflejo aún meciéndose». Nostalgia de un estado natural que se hace presente también en «Reencarnación» (13), donde el poeta se ve como un resto, o un desecho de lo que alguna vez fue dicha y plenitud, representado en el paisaje, y su poema solo es el eco de una música más plena. La importancia de la poesía como forma de rescate de esta plenitud y depositaria de la nostalgia queda clara en «Oír la propia voz, qué asombro» (26), donde la poesía se identifica con un refugio que a la vez se identifica con lo natural: «poesía, / en ti busco refugio como en el agua fresca», y un retorno a un espacio mítico y primigenio: «En ti vuelvo a la Arcadia y toco lo intocado». Este estado de naturaleza original es al que hemos dado la espalda al vivir «en ciudades hechas para el olvido» («Origen», 28)

El olvido ocupa un lugar central en el poema «Gobierno del poniente» (50), donde apreciamos de forma clara el valor simbólico que alcanza el paisaje y que como vamos viendo viene a cubrir y a hacernos olvidar su verdadera originalidad. En este caso el poeta invita al lector a leer con él los signos de la naturaleza como anuncios de mortalidad: «Mirad, mirad a los vencejos: / abandonan la tarde (...). / Mirad el álamo con qué ceguera agita / sus huesos casi humanos», ejercicio de simbolismo que queda claro cuando el poeta identifica al género humano con el

bosque de pinos: «Y ved al fuego, ajeno a su tristeza, / cómo arrasa el pinar de lo que fuimos». De hecho, la «ceguera» y la «ajenidad» de los elementos naturales se debe precisamente a la proyección que hace el ser humano sobre ellos, que al tratarlos como símbolos los enajena de su ser lo que son y resurgen por ello en una ignorancia y una alienidad que en sentido estricto no debía pertenecerles. Así, en el cierre del poema, la ceniza que se abate en el poniente es «digna del olvido» en un doble sentido: del olvido en que tenemos a lo natural y del olvido que seremos también nosotros, que compartiremos al fin ese destino fatal con el que arrinconamos la naturaleza.

Todo esto está perfectamente compendiado en el poema «Bosque» (19) donde el elemento natural queda reducido a la mera denominación de aquello para lo que no tenemos términos, un puro símbolo: «Llamamos bosque al miedo»; miedo que acaba siendo «todo aquello que escapa / al control del deseo», «lo inexplicable» y en definitiva «nuestra falta / de entrega en el paisaje». Así pues, utilizamos un término de la naturaleza, «bosque», para referirnos precisamente a todo aquello que nos aparta de la naturaleza, generando de esta manera un punto ciego para el hombre, pues el propio símbolo indica nuestro apartamiento de lo simbolizado. La naturaleza que hemos visto que en Tendero simboliza lo ancestral y lo que supone un refugio para el hombre se convierte en símbolo de sí misma, en emblema, y por eso opaca, incognoscible e inaccesible. El poeta que acompaña a estas reflexiones podría ser Robert Frost, que también hizo un uso sistemáticamente simbólico de lo natural, hasta el punto de que sus alegorías acaban muchas veces en el reconocimiento de su propia inefabilidad, como en el final de «The Road not Taken».

6. Miguel Ángel Curiel: el paisaje paradójico

Si con la poesía de Arturo Tendero nos adentrábamos en los umbrales de la posmodernidad con ese bosque que pierde todo su contenido real para convertirse en puro nombre-símbolo de una condición alienada, con la poesía de Miguel Ángel Curiel (Kor-

bach Valdeck, 1966) se consuma el giro lingüístico que hace de los referentes no un punto de llegada, sino la estación final de un discurso que los desarticula.

Los paisajes que aparecen en la poesía de Curiel, recogida en el volumen *El viajero de las edades (Poesía 2000-2020)* (2024), remiten a parajes reales y están identificados, como en los casos de Diego Jesús Jiménez y Corredor-Matheos, pero el proceso de borrado de los referentes es mucho más radical que en cualquiera de los poetas que hemos visto, pues no se trata ya de acceder por medio de ellos a la memoria o a un conocimiento primordial de uno mismo, ni a ver en la naturaleza un espejo o un reverso de nuestra condición humana, sino de su propia destrucción como signos, sin que queden tampoco como realidad. De hecho, vamos a ver que el paisaje no significa ni siquiera por símbolo, sino por su propia materialidad lingüística.

Ejemplifica bien todo esto el poema «Arañuelo» (90), que desde su título abre una doble referencia: remite a la vez a una comarca cacereña que linda con la provincia de Toledo, escenario de muchos poemas del autor, y a un insecto que supone una plaga para el olivo. Esta ambigüedad nos pone ya sobre aviso con respecto a los espejismos del lenguaje, indeterminación para la que hay que tomar en cuenta, además, la peculiar forma de titular que tiene nuestro poeta, pues los títulos se sitúan al final de cada composición, y entre corchetes, con lo que el lector accede al texto sin pista alguna de lo que se va a encontrar ni señal que lo oriente, como si se adentrara en una cartografía azarosa.

El poema, desde la tautología inicial, nos sitúa ante el problema insoluble de saber en qué nivel hablamos cuando estamos usando el lenguaje para referirnos a la realidad. «Llanura / verdaderamente llana» puede interpretarse de diversas maneras (condición inaudita para una obviedad): que el lenguaje no puede ir más allá de sí mismo y todo enunciado es una repetición de sus propios componentes, que no hay manera de acceder al referente y decir algo de él más allá de lo que se nos presenta (es decir, que el referente es opaco) o que, al contrario, el referente necesita del refrendo del lenguaje (significado en ese «verdaderamente») para acceder a su propia realidad; parafraseando estas tres posibilida-

des: «la llanura es llanura es llanura es llanura», «no hay más llanura que la llanura real y eso no tiene nombre» y «la llanura no lo es hasta que no está nombrada», vacilando así entre los niveles de referencia y metadiscursivo, con lo que el concepto de «verdad» («verdaderamente») no indica adecuación del lenguaje con el referente, como ocurriría en un análisis lógico, sino que se convierte en el signo de una ambigüedad esencial e irresoluble.

A partir de ahí se desarrolla un discurso cuyo descoyuntamiento lingüístico a todos los niveles (fónico, sintáctico, semántico, discursivo) es el que construye un paisaje arrancado a una realidad que nunca vamos a conocer, y que, al contrario de lo que pasaba con los otros paisajes que hemos presentado, nunca vamos a compartir con el autor. El lenguaje no comunica paisajes ni sus efectos en el autor o los lectores.

En el nivel fónico, aparte de la sensación de monotonía e indistinción que provoca la repetición de las mismas palabras y raíces una y otra vez, sobre todo los términos *negro* y *amarillo*, se produce la deconstrucción del fenómeno de la rima en varios lugares, con repetición del mismo término en posición de rima: «es la quijada del mundo / clavada en el mundo», la distribución de palabras que riman fuera de la posición de rima: «En los ojos cerrados / rastrojos», o una suerte de rima aproximativa o distribuida a lo largo de la cadena fónica de la palabra en lugar de en su sección final: «Lo negro en lo blanco / como el almendruco», donde vemos que concuerdan los elementos fónicos: *lan/ al(me)* *n* y los finales en *co*.

Se diría que son precisamente los sonidos los que convocan a los referentes y no al revés, pues en el último ejemplo nada en la realidad del almendruco autoriza una comparación como la que se pretende explicar: «lo negro en lo blanco», a no ser por un deslizamiento metonímico que va del fruto (almendruco) a la flor. Asimismo, la aparición de «rastrojos» viene motivada por su rima con «ojos». Los elementos naturales, aparecen, pues, no en su realidad, sino convocados por un lenguaje que les niega su autonomía.

En el nivel morfosintáctico, notamos que se trata de un texto en que casi están ausentes las marcas de predicación, pues la ma-

yoría de los enunciados son nominales: «Llanura / verdaderamente llana», «Lo negro en lo blanco», «amapolas negras en el lugar amarillo», «El cielo negro lleno de pájaros», «En los ojos cerrados / rastrojos», mostrando de nuevo que el lenguaje se limita a hacer aflorar realidades a las que no puede poner en relación, como si la realidad estuviera compuesta de elementos superpuestos arbitrariamente y cualquier relación que establezcamos a través del lenguaje es engañosa, como lo muestra la falsa derivación presente en: «Lo único que no es negro / es el negrillo», que, contradicción sobre contradicción, es verdadera en parte, porque «negrillo» significa un tipo de olmo, que en efecto no es negro, pero también una semilla y un hongo, que sí tienen ese color que el enunciado les niega. Vemos pues que la afirmación de la falacia de una derivación morfológica es verdadera en unos casos y no en otros, y en definitiva lo que viene a mostrar es que el lenguaje o es tautológico o es contradictorio: el negrillo es negro en unos casos y en otros no lo es. Además, debemos tener en cuenta, en relación con lo que se ha dicho antes con respecto de la rima, que «negrillo» rima con la palabra que ha aparecido dos versos antes, «amarillo», lo que hace que interpretemos retrospectivamente «amarillo» como diminutivo de «amaro», cosa que realmente es, pero que ya no está presente en nuestra conciencia lingüística. De ahí que unos pocos versos antes aparezca: «La tierra un caramelo / amargo en la boca», pues «amarus» es, en efecto, «amargo» en latín, lo cual nos remite al diminutivo italiano «amaretto», licor hecho con las almendras o almendrucos que aparecían un poco más arriba. La cadena de relaciones lingüísticas a todos los niveles logra dejar muy atrás la realidad y las posibilidades expresivas de cualquier paisaje.

Todo ello tiene su expresión más evidente y perceptible en el plano semántico, en el que, además de las incongruencias detectadas, producidas por innovadoras y arriesgadas metáforas, encontramos referentes imposibles como esas «amapolas negras», «grullas negras», «hojas negras y amarillas» (del chopo) o enunciados del tipo: «El lugar amarillo es negro», o realidades que se metamorfosan en otras: «Tantos zorzales son muchos / para ser flechas».

Podemos apreciar en este nivel la presencia agobiante del color negro, que estamos tentados de comprender como un símbolo (con toda una tradición detrás que apoya esta lectura), lectura que viene clausurada por lo que venimos diciendo sobre la opacidad del lenguaje y los referentes. Este negro, como vemos, es difícilmente identificable como color o como símbolo, pues desde que leemos que «el lugar amarillo es negro» se han cerrado todas las posibilidades de significación literal o metafórica. La relación entre amarillos y negros que recorre todo el poema es a veces de contraste: «amapolas negras en el lugar amarillo» y otras veces de superposición o identificación, con lo que queda en suspenso su implicación significativa.

Hay que hacer notar que el negro aparece en otros muchos poemas paisajísticos como «Extremadura» (170-171), donde volvemos a encontrar «la amapola negra», esta vez acompañada por una palabra de invención del autor, *agáculo*, y un sorprendente «verano negro», que no podemos interpretar de forma simbólica toda vez que le preceden términos que remiten al cromatismo: «pájaros de fuego», «irisación». En otro texto dedicado de nuevo al paisaje extremeño (314), leemos sobre una «lluvia negra» y la pregunta imposible: «¿Ves el azul dentro del negro?». En «Jaraíz» (303) encontramos unas «nieves que ennegrecen» y una «luna negra», y en un texto que parte de la tradición del «Et in Arcadia ego» («Arcadia», 154) hallamos al ángel «tras la estela negra» y «el sol negro» que nos remite a Nerval, el poeta visionario. Porque todos estos poemas (no me puedo detener en ellos) remiten a un tema que nos puede ayudar a interpretar el poema del que partimos: el tema de la mirada, que en «Arañuelo» cristaliza en la fórmula «Lo que veo y lo que no veo», en esos «ojos cerrados» en los que hay «rastrojos» y en todas las referencias cromáticas del poema (el juego de negros y amarillos que hemos visto). Y es que, como leemos en «Arcadia»: «Lo que te ve es lo que ves». El acto de ver, como el uso del lenguaje, está atrapado en una relación paradójica y el paisaje referido te refiere a ti, pero no en el sentido de que te simbolice, sino que te anula y se anula. Habría que quitarse «el yugo» que llevamos en los ojos («Extremadura I», 314), habría que poder «enderezar en mí» el

«chopo inclinado» de la realidad, es decir, hacer un salto en el nivel enunciativo (de la realidad exterior al discurso interior), para ver de verdad, pero el salto es imposible. Nos devuelve lo negro.

7. Conclusiones

A partir de la atención al tratamiento del paisaje en cinco poetas españoles actuales de diversas generaciones y adscripciones estéticas observamos cómo la tendencia simbolizadora que ha caracterizado ya desde antes del Romanticismo a los paisajes poéticos se prolonga a pesar de la conciencia que adquiere la modernidad y posmodernidad de reivindicar la independencia del paisaje y su significación propia más allá de cualquier simbolización o alegorización.

La instrumentalización de la naturaleza para hacerla hablar en términos humanos, negándole así su identidad radical, crea en todos estos poetas una serie de tensiones que, con una base común, se expresa de diversas maneras. El borrado figurativo del paisaje puede estar al servicio de una evocación que se resuelve en memoria personal (Diego Jesús Jiménez), ser una vía de conocimiento de uno mismo que acaba en el reconocimiento de un vacío esencial (Corredor-Matheos), figurar la espera interminable en que consiste la existencia humana (Lorenzo Candel), presentarse como albergue último de lo que nunca hemos llegado a conocer en realidad (Tendero) o pretexto de un paisaje lingüístico que se superpone y anula cualquier observación y a cualquier observador (Curiel).

Hay algo en el paisaje que se niega a dejar de significar, seguramente porque entonces dejaría de ser paisaje. En eso coinciden las lecturas que de la naturaleza hacen estos cinco autores: el auténtico paisaje, en tanto que es comunicación radical o vacío comunicable, está oculto en el paisaje que vemos.

Referencias bibliográficas

- Bagué Quílez, L. (2008). La poesía después de la poesía. Cartografías estéticas para el tercer milenio. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura* 13, 49-72.
- Besse, J. M. (2006). Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas. En J. Made-ruelo (Ed), *Paisaje y pensamiento* (pp. 145-171). Abada.
- Collot, M. (1989). *La poésie moderne et la structure d'horizon*. PUF.
- Collot, M. (2005). *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. José Corti.
- Corredor-Matheos, J. (2018). *El paisaje se hace en el poema. Poemas 1951-2017*. Fundación Muñoz Ortega.
- Culler, J. (1975). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Routledge and Kegan Paul.
- Curiel, M. Á. (2024). *El viajero de las edades (Poesía 2000-2020)*. Varasek Ediciones.
- Doce, J. (2018). Prefacio. En J. Corredor-Matheos (Ed), *El paisaje se hace en el poema. Poemas 1951-2017* (pp. 5-13). Fundación Ortega Muñoz.
- Dufrenne, M. (1973). *Le poétique*. PUF.
- Jiménez, D. J. (1999). *Itinerario para náufragos*. Visor.
- Litvak, L. (1991). *El tiempo de los trenes: El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*. Ediciones del Serbal.
- Lorenzo Candel, J. (2006). *Ecosistemas*. Visor.
- Luján Atienza, Á. L. (2006). *Desde las márgenes de un río: La poesía coral de Diego Jesús Jiménez*. La manzana poética.
- Manes, C. (1996). Nature and Silence. En C. Glotfelty y H. Fromm (Eds.), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology* (pp. 15-29). University of Georgia Press.
- Marí, A. (2008). Paisaje y literatura. En J. Nogué (Ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 141-154). Biblioteca Nueva.
- Marrero Henríquez, J. M. (2009). Introducción: Sobre lecturas del paisaje. En J. M. Marrero Henríquez (Ed.), *Lecturas del paisaje* (pp. 9-15). Servicio de Publicaciones y Difusión Científica de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Martínez Álvarez, T. N. (2012). *El sometimiento de la palabra (poética). La poesía de Diego Jesús Jiménez entre «Fiesta en la oscuridad» e «Itinerario para náufragos»*. Pre-textos.

- Núñez Ramos, R. (2009). El paisaje exterior como paisaje interior en el poema. En J. M. Marrero Henríquez (Ed.), *Lecturas del paisaje* (pp. 79-92). Servicio de Publicaciones y Difusión Científica de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva.
- Tendero, A. (2006). *La memoria del visionario*. Visor.
- Tendero, A. (2023). *A todo esto*. Pre-textos.

Contingencia, compromiso y solidaridad: hacia una modesta utopía en la obra de Luis García Montero

JUAN CARLOS ABRIL

Universidad de Granada

A veces es difícil explicar las cosas de una manera convincente, de un modo que no resulte manido y que no parezca cháchara ociosa del movimiento *woke* o discurso trillado, simplemente para quedar bien, como intelectual de izquierdas, porque de lo que se trata, como señalara el filósofo francés Jean-Luc Nancy haciendo alusión a los rituales de la palabra abolida (Nancy, 2014), es de «hacer sentido» (2013, 122), y más en poesía:

La presentación debe hacerse, el sentido debe hacerse, y hacerse perfecto. Eso no quiere decir producido, ni operado, ni realizado, ni creado, ni actuado, ni engendrado. Exactamente, no quiere decir nada de eso, nada que no sea para empezar, en todo eso, lo que el hacer quiere decir. Lo que el hacer hace al lenguaje cuando lo perfecciona en su ser, que es el acceso al sentido. (Nancy, 2013, 127)

Como una liturgia que se repite muchas veces y pierde su significación, el diablo carga las palabras de bonitas intenciones y sinceros deseos, convirtiéndolas en palabras con feas dimensiones y deshonestas realizaciones. Además, en poesía se hallan más expuestas aún, por ser el territorio donde reside el «nombre exacto de las cosas», en términos juanramonianos. Desde cualquier dimensión pública –como por ejemplo las promesas elec-

tales de los políticos– se carga a las palabras de expectativas, para luego desproveerlas de significados; por ejemplo, la palabra *bondad*, que forma parte de nuestro repertorio moral diario, pero que se ha convertido en una cualidad con la piel muy fina. La bondad se podría definir como una inclinación o tendencia natural del ser humano a hacer el bien, siempre dispuesto a ayudar a quien lo necesita de una forma amable y generosa. Expresado con sencillez, la bondad es la cualidad que demuestra la persona buena, que no es mala ni corrupta y que es moralmente íntegra. Ahora bien, no todo es lo que parece y, según las leyes del tao, la dialéctica entre el bien y el mal suele reducirse y malinterpretarse como la lucha entre el bien y el mal, tratándose en realidad de la coexistencia de dos fuerzas opuestas que juntas se complementan. Significan oscuridad (*yin*) y luz (*yang*). No es nada descabellado. Habría que entender por lo tanto la palabra *bondad* sin buenismos y sin ingenuidades. Porque se trata de contemplar esta idea de manera compleja y poliédrica, es decir, en lugar de verlos como opuestos absolutos (dualidad), debemos contemplarlos como dos aspectos de un mismo todo (de no dualidad) que se encuentran interconectados y forman un todo completo y armónico. Esto no quiere decir que no haya una separación neta de lo bueno y lo malo, al contrario. La hay y no solo de manera teórica, sino necesariamente práctica. Pero para reciclar la palabra bondad y volverla a entender, desde nuestra perspectiva occidental, que es lo que nos interesa, tenemos que entenderla de manera global, no solo desde una única perspectiva, sino teniendo en cuenta las circunstancias que la rodean, su «contingencia», en términos de Richard Rorty.

La bondad no es inherente a la poesía, aunque parezca lo contrario, ni a la ética de las artes en general. No hay ninguna razón que lo asegure, aunque exista la falaz aseveración de que la poesía nos hace mejores, de que la lectura nos hace mejores o de que el arte, en general, nos hace mejores. La poesía no contribuye a la bondad del mundo, y la bondad, por su parte, no deriva necesariamente en el concepto de solidaridad. En sociología, *solidaridad* se refiere a la actitud de unidad basada en metas o intereses comunes; es un término que se refiere a ayudar sin recibir

nada a cambio, con la aplicación de lo que se considera bueno y sin fines de lucro. De igual modo, se refiere a los lazos sociales que unen a los miembros de una sociedad entre sí. Algunos sociólogos introdujeron definiciones específicas de este término. Entre ellos, uno de los más famosos fue Émile Durkheim. Durkheim creía que, a medida que las sociedades avanzan, pasan de una especie de solidaridad mecánica a la instauración de una solidaridad orgánica. Sin embargo, ya sabemos que para Karl Marx la sociedad existe en términos de conflicto de clases, muy lejos de cualquier balanza o redistribución de la riqueza que pueda realizar la solidaridad. Con el ascenso del capitalismo, los trabajadores se alienan de sí mismos y de los demás en la sociedad. El trabajo pierde su conexión con la utilidad social y solo se relaciona con la productividad, en la brecha insalvable entre el valor de uso y el valor de cambio. Y ni siquiera podría decirse que posee «utilidad» individual o aprovechamiento, ya que responde a una explotación en la que la fuerza de trabajo no se ve recompensada por el salario.

En cualquier caso, lo que constituye la base de la solidaridad –y cómo se pone en práctica– varía según las sociedades. En algunas conformaciones sociales ciertamente puede basarse en el parentesco y los valores compartidos, mientras que otras sociedades acumulan diversas teorías sobre lo que contribuye al sentimiento de solidaridad o, mejor dicho, a la cohesión social. Recordemos que en los acontecimientos revolucionarios de la Comuna de París, que sucedieron entre el 18 de marzo y el 28 de mayo de 1871, y que gobernó brevemente la ciudad de las Luces, cuyo espíritu era el socialismo autogestionario, se propuso cambiar el lema revolucionario «Libertad, Igualdad y Fraternidad» por «Libertad, Igualdad y Solidaridad». Dicho sea de paso, murieron más personas en los acontecimientos de esos dos meses, y las terribles represalias posteriores, que durante toda la Revolución francesa (Merriman, 2017). Por su parte, la solidaridad ha tenido a lo largo de la historia diferentes consideraciones, siendo una noción que ha evolucionado y se ha transformado (Pérez Rodríguez de Vera, 2007).

En resumen, deseo distinguir entre la solidaridad humana como identificación con «la humanidad como tal» y la solidaridad como la duda respecto de sí mismo que durante los últimos siglos ha sido inculcada en los habitantes de los Estados democráticos: la duda acerca de la sensibilidad que se tiene al dolor y a la humillación de los otros, la duda acerca de si los ordenamientos institucionales actuales son aptos para hacer frente a ese dolor y a esa humillación, y curiosidad por las alternativas posibles. (Rorty, 1991, 216)

En su célebre discurso «Sobre la organización de las guardias nacionales», del 18 de diciembre de 1790, en la Sociedad de los Amigos de la Constitución, Robespierre enunció el conocidísimo lema «Libertad, Igualdad, Fraternidad» (Robespierre, 2005, 64),¹ aunque solo comenzó a funcionar a partir de la revolución de 1848, instaurándose como una de las consignas de la II República francesa, sucediendo al Segundo Imperio (1852-1870) de Luis Napoleón Bonaparte, a la II República y así hasta hoy. La fraternidad surge de la fe en la bondad de la condición humana y posee su raíz contemporánea en la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (1789), luego corroborada en la *Universal Declaration of Human Rights* (1948). Pero ¿qué es la condición humana sino un constructo carente de significación de por sí? (Arendt, 2002; Augé, 2022). O, mejor dicho, ¿qué puede corroborar la supuesta bondad del ser humano? ¿Hay alguna traza o signo científico que no sea más que una especulación moral? Richard Rorty, el filósofo pragmatista estadounidense, quisiera que existiera algún denominador común humano, alguna suerte de «humanidad esencial», pero tiene que aceptar que no:

Los filósofos que [...] niegan que exista tal componente, que haya algo tal como un «yo nuclear», no pueden invocar esta última idea. Nuestra insistencia en la contingencia, y nuestra consiguiente oposición a ideas tales como «esencia», «naturaleza» y «fundamento», hacen que nos sea imposible retener la noción de que determinadas

1. En su libro, Domènech se equivoca, quizás por lapsus, de discurso y de fecha (2004, 12). Sin embargo, su volumen sigue siendo hoy día una referencia imprescindible para abordar este complejo tema de la fraternidad.

acciones y determinadas actitudes son naturalmente «inhumanas». (Rorty, 1991, 207)

Conviene recordar que la herida de la Ilustración comenzará a sangrar a partir del Romanticismo y el siglo XIX, al ponerse en juego las distancias insalvables entre los sueños de la razón y la cruda realidad del utilitarismo y el capitalismo. Así lo observa Luis García Montero:

El gran acontecimiento que supuso la Ilustración –el deseo de acabar con las supersticiones y la obediencia a los dioses– cobró una deriva mercantilista, incapaz de ser detenida por sus propias barreas de vigilancia democrática, cuando el poder con prestigio pudo desentenderse de todos los sentimientos igualitarios y fraternales, empeñado solo en producir, ser eficaz y barajar de la manera más rentable los valores de uso y los valores de cambio, sin responsabilizarse de ninguna de sus consecuencias éticas. (García Montero, 2019, 18)

Vivimos un tiempo de usar y tirar y el mercado se ha convertido en el auténtico nivelador de la sociedad, tornando cualquier objeto, incluidos los seres humanos, en mercancías. Los cuerpos, por ejemplo, vueltos «producto» en la publicidad y en los aspectos más insospechados. Los seres humanos se han convertido en objetos en el vertedero de la realidad, vertedero donde se arrojan las peores sospechas de lo que ya no tiene solución, un futuro cancelado por una vida que disfruta hedonísticamente del presente y que no posee pasado del que aprender. Las promesas de felicidad, por tanto, se han desgastado y han perdido su significación. En *Las palabras rotas: El desconsuelo de la democracia*, Luis García Montero nos impele a repensar en algunas de las palabras de nuestro idioma, palabras básicas en cualquier idioma universal, para cargarlas de nuevos contenidos semánticos, recargándolas, inyectándoles nueva savia y dotándolas de contenido para que vuelvan a tener valor, en un procedimiento que cualquier proceso histórico se encarga de realizar, a través de continuas actualizaciones.

Una tragedia, porque las aspiraciones de la Revolución (libertad, igualdad y fraternidad) no son una simple acumulación de deseos, sino un tejido de hilos que no pueden separarse. Sin igualdad no hay otra libertad que la ley del más fuerte, y sin libertad la fraternidad se reduce a un vínculo privado de poca dimensión social. El deseo político de articular la independencia cívica y la comunidad sucumbe a otro tipo de revolución: un capitalismo basado en la impunidad, la desigualdad y la avaricia. (García Montero, 2019, 18)

Recoger del cubo de la basura algunas de esas palabras que habitualmente se han desgastado, por su continuo manoseo, por su manipulación mediática, populista y demagógica, tales como *verdad, identidad, bondad, política o solidaridad*, entre otras, es la respuesta que necesita una sociedad adormecida por las bagatelas y fruslerías del consumismo. Recoger esas palabras para reciclarlas. Se trata de entender, por ejemplo, la verdad, tal y como quería una vez más Rorty: «la verdad es algo que se construye en vez de algo que se halla» (Rorty, 1991, 23); es decir, la verdad como algo contingente, circunstancia y eventual que se construye o cambia históricamente, no como algo eterno o inmutable.

Por su parte, reciclaje significa no solo reutilización, sino tomar conciencia de la necesidad de aprovechar los recursos, que no son ilimitados, pues, aunque las palabras en apariencia sean gratis, pueden crear –y de hecho a veces crean– inercias nocivas, cargarse de toxicidad y romper hasta lo irrompible. Volverse no creíbles, porque las palabras también se rompen. Reciclar significa adquirir conciencia sobre la basura, porque al arrojar palabras a la basura damos por sentado que no las vamos a usar más. Sin embargo, tenemos que pelearnos con nuestros propios desperdicios para asumir que hay que escarbar en aquello que habíamos desechar, revolverlo todo de nuevo, pringarnos los dedos y las manos, para rescatar lo que todavía merece la pena, lo que necesitamos. Quien busca en la basura no es solo el pobre, que no tiene dónde comer, sino también aquel que ha abusado del lenguaje y ha maltratado una y otra vez las palabras. Aquel que ha tirado a la basura algo sin la conciencia de que luego va a volver a necesitarlo.

Una de las herramientas psíquicas del capitalismo para ejercer más presión en la caldera social es el miedo, una emoción desagradable provocada por la percepción de un peligro, real o imaginario, presente, futuro o incluso pasado. Acordémonos del esclarecedor libro de Richard Sennett *La corrosión del carácter: Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo* (2001), por el que las personas con «movilidad» laboral acaban siendo cada vez más vulnerables e inseguras, a merced de los caprichos de las multinacionales, lo que repercute en el carácter y en su inestabilidad emocional, les crea vacilaciones e incertidumbres, viven constantemente con la amenaza de la desposesión o, peor, el asesinato. Recordemos también *In Cold Blood* (1966), *A sangre fría*, en español, de Truman Capote. Esa sensación de que en cualquier momento van a entrar a nuestra casa y vamos a morir o nos va a suceder algo muy negativo. Se trata de una emoción primaria derivada de la aversión natural al riesgo o la amenaza manifestada en todos los animales, lo que incluye al ser humano. La máxima expresión del miedo es el terror. Además, el miedo está relacionado con la ansiedad, tan propia de nuestros tiempos.

Luchar contra el miedo y poner en marcha un dispositivo o estrategia frente a la vida líquida, que diría Bauman, y los valores escurridizos del capitalismo avanzado en la era de la reproductibilidad técnica, que diría Benjamin, y activar un escudo individual que sea a la vez una alianza colectiva es la gran pregunta: «¿De qué modo hacer compatible una conciencia individual libre y un contrato social, la vida en comunidad, la vida en red?» (García Montero, 2019, 21). Recordemos que el proyecto neoliberal quiso cancelar primero los grandes relatos (Lyotard, 1979), para después abordar el fin de la historia (Fukuyama, 1992), abocando a la sociedad contemporánea occidental hacia un caos sin referencias ni valores a los que aferrarse, en manos del capitalismo financiero y los poderes salvajes (Ferrajoli, 2011). En las últimas décadas, el pensamiento de izquierdas se ha esforzado en corregir la posmodernidad neoliberal, que quería eliminar el futuro y cancelar los sueños colectivos, para intentar devolverle al ser humano una dignidad hacia su tiempo y sus esperanzas.

¿Lo ha conseguido? Un libro como *Las palabras rotas: El desconsuelo de la democracia* no solo reflexiona sobre ello, sino que aporta soluciones para afrontar esta terrible situación propia de la posmodernidad.

Se suele criticar la posmodernidad por su relativismo, pero no todo el relativismo es nocivo, o ilógico, puesto que la posmodernidad también nos ha enseñado que existe cierto grado de sentido en el relativismo, ya que se valora la multiculturalidad, comparte rasgos de la deconstrucción, en cuanto a que la libertad de interpretación no está sujeta a una sola lógica, y se tienen muy presentes, en su afán ecléctico, las alternancias y la alteridad, una tercera vía en términos sociológicos y, por qué no, también estéticos. Como buen alumno en su juventud, de raigambre marxista, discípulo de Merleau-Ponty, Lyotard critica la teleología marxista, cristiana y liberal de igual modo, para desembocar en un profundo nihilismo. Según Vattimo, el pensamiento débil es un pensamiento antimetafísico y entraña en la historia de la metafísica con la sucesión de aquellos horizontes, siempre guiada por un *telos* nihilista, que es una suerte de historia sin fines ni sujeto, como diría Althusser desde su revisión marxista. Por nihilismo entendemos el debilitamiento del ser metafísico heideggeriano. El hombre posmoderno ha comprendido que no hay sentido, pues no hay fundamento metafísico.²

La reivindicación del sujeto cotidiano, del hombre «normal», que ha postulado García Montero, tiene mucho que ver con la disolución del arte elitista que debe buscar a las masas y al mayor público posible, una fusión de las dos culturas, en términos de Snow. Pero desde una lectura progresista: frente a un arte elitista, no se renuncia a una calidad estética, y a través del compromiso y la conciencia ideológica del poeta se pone en marcha una poesía que reivindica una posmodernidad crítica, una posmo-

2. El romanticismo, la modernidad, las vanguardias y la posmodernidad son críticas al proyecto ilustrado, que trató de salvarse bajo la metafísica kantiana y las propuestas posteriores neokantianas. Recordemos la Crítica de la modernidad, de Alan Touraine, quien se hace cargo de todos estos asuntos. Luis García Montero une, a través de una lectura de *Los hijos del limo*, de Octavio Paz, y desde la óptica integrada de las vanguardias en *Poesía, cuartel de invierno* (2002), el romanticismo y la ilustración en lo que él ha llamado una lectura romántica de la ilustración.

dernidad progresista que sospecha de ese final de la historia, a través de una *kehre* en el propio seno de la posmodernidad.

Que vivimos tiempos posmodernos sería irrefutable, pero hay muchas maneras de legitimarlos a través del neoliberalismo y de ser engullidos por el mismo sistema que criticamos. Uno de los fenómenos del capitalismo es precisamente ese, engullir endogámicamente las propias críticas, absorberlas, hacerlas suyas. Así que lejos de confirmarse, a través del compromiso estético se articulan las herramientas que posibilitan no hacer de la crítica al sistema una *tabula rasa*, como pretendían las vanguardias, y alguna de estas vanguardias en concreto quería destruir la logicidad del lenguaje incluso, las instituciones, las normas cívicas y, en última instancia, el Estado, la concepción del Estado moderno y el orden internacional, no; la poesía –y el pensamiento literario– de Luis García Montero se basa en una actualización de un lenguaje que recupere la utopía, sueñe con las ilusiones colectivas, las luchas cívicas y supere el determinismo para resemanizar la libertad y volver a ponerla en contacto con la igualdad y la fraternidad, auténticos valores de la Revolución francesa.³ A partir de ahí podemos entender desde otra óptica el proyecto romántico de la ilustración que encarna la obra de Luis García Montero, un proyecto de su tiempo que no puede mirar hacia otro lado, pero que tampoco olvida la tradición de la que parte, y que no tiene que ver con las rupturas falaces de la modernidad que propugna el neoliberalismo, ni se presenta como Adán.

La coyuntura del compromiso en nuestro poeta, que conoce muy bien la tradición (véase por ejemplo García Montero, 1993, 195-199), no significa caer en el panfleto, ni escribir consignas de partido. Significa reivindicar una poesía cívica e ideológicamente fuerte, que sepa discutir los temas de la sociedad que nos preocupan, que sepa decir no a las manipulaciones de los medios de comunicación y que articule un discurso crítico y reflexivo frente a la sociedad neoliberal y de consumo del capitalismo tardío. Para ello, el amor se considera revolucionario porque ex-

3. Como hemos señalado más arriba, no fue hasta 1848 cuando la fraternidad se incluyó como lema revolucionario.

presa los sentimientos de un sujeto que asume en su interior, a pesar de todas las rupturas y vaivenes de ese sujeto, la historia y las embestidas que a esta historia le han asentado las fuerzas reaccionarias de forma metódica y por sistema. El amor, como siempre, motor del mundo y motor de todo lo bueno.

A partir de estas premisas, los versos «Yo me conformo con tenerte a ti / y con tener conciencia» adquieren una notable significación. Recordemos el poema al que pertenecen.

POÉTICA

Hay momentos también en que dejamos
las palabras de amor y los silencios
para hablar de poesía.
Tú descansas la voz en el pasado
y recuerdas el título de un libro,
la historia de unos versos,
la noche juvenil de algunos cantautores,
la importancia que tienen
poetas y banderas en tu vida.
Yo te hablo de comas y mayúsculas,
de imágenes que sobran o que faltan,
de la necesidad de conseguir un ritmo
que sujeté la historia,
igual que con las manos se sujetan
la humedad y los muros de un castillo de arena.
Y recuerdo también algunos versos
en noches donde comas y mayúsculas,
metáforas y ritmos,
calentaron mi casa,
me dieron compañía,
supieron convencerme
con tu mismo poder de seducción.

Ya sé que otros poetas
se visten de poeta,
van a las oficinas del silencio

administran los bancos del fulgor,
calculan con esencias
los saldos de sus fondos interiores,
son antorchas de reyes y de dioses
o son lengua de infierno.

Será que tienen alma.
Yo me conformo con tenerte a ti
y con tener conciencia.
(2018, 397-398)

Luis García Montero ha apelado en diferentes instancias, tanto desde la reflexión ensayística como desde la creación poética, a la conciencia. También ha planteado el dialogismo –basándose en las teorías bajtinianas– para combatir el individualismo sin vínculos, el conservadurismo de la posmodernidad y la necesidad de un nuevo –entiéndase *otro*– entendimiento, una reformulación del contrato social que debe tener en cuenta la responsabilidad individual a la hora de afrontar las relaciones con el otro, teniéndolo en cuenta en un sentido holístico, cultural y afectivamente, con la prevención de que «ponerse en el lugar del otro no significa dejar al otro sin lugar» (García Montero, 2019, 19). Una suerte de encuentro aleatorio –de estirpe althusseriana– nos llevaría hacia esa reformulación. «Por eso el diálogo con el otro es un requisito imprescindible en la defensa de la individualidad consciente que supone el hecho lírico» (García Montero, 2002, 14).

Venga a mí tu palabra
en los labios abiertos que me buscan
para morder la rosa de los amaneceres.

Venga a mí,
en los ojos del joven que levanta la mano
y pide la palabra,
y confía sin más en las palabras.

Estos versos son el inicio del poema «Democracia» (2015, 622-623), y se hallan conectados con esta reconsideración de las palabras, este lavado de cara que necesitan de vez en cuando, cuando se gastan y se lastran de matices que las vacían de su sentido original. Así que por un lado tenemos las palabras rotas, pero por otro lado no podemos desligarnos de una firme confianza en las palabras, de una esperanza inmanente en el hecho poético como símbolo de conocimiento humano, pero también en el hecho comunicativo. Recordemos el concepto japonés *kintsugi*, que significa ‘reparar con oro’. Un método de reparación que celebra la historia de cada objeto haciendo énfasis en sus fracturas en lugar de ocultarlas o disimularlas. El *kintsugi* da una nueva vida a la pieza transformándola en un objeto incluso más bello que el original. Así concluye el poema:

Tu palabra más limpia, más alegre,
porque es el tiempo alegre de las palabras limpias.
Los buitres han perdido su carroña de miedo.
Parece que no tienen donde ir
y vuelan a esconderse,
a esconderse,
muy lejos de nosotros,
en la tumba más fría del pasado.

Una vez más el pasado como un refugio falso ya que, aunque sea necesario para mirar hacia el futuro, no podemos caer en la melancolía del «cualquier tiempo pasado fue mejor» y dejarnos arrastrar por sus inercias falaces.

Lo que sí resulta curioso es la tendencia de algunos artistas a pensar que la negación extrema de la realidad es el único modo de entrar en contacto con la verdad esencial. La abolición de la realidad sustituye así al deseo de hospitalidad y trascendencia. Es decir, solo una negación de su realidad y su experiencia inmediata facilita el trato con ellos mismos, portadores de una profundidad secreta a salvo de las coyunturas de la historia. La poesía desnuda, pura, abstracta, suele seguir ese camino. (García Montero, 2014, 121)

Lo comentábamos más arriba en el poema «Poética», aludiendo de forma explícita a esos poetas que «se visten de poeta, / van a las oficinas del silencio / administran los bancos del fulgor, / calculan con esencias / los saldos de sus fondos interiores, / son antorchas de reyes y de dioses / o son lengua de infierno». La poética de nuestro autor posee, por tanto, dos vertientes, una consciente de la fragilidad de las palabras, de la necesidad de cuidar de ellas y de no malgastarlas, y otra que tiene que ver con la opción lírica que escogemos, lejos del transcendentalismo y la especulación filosófica. En ese sentido, el núcleo de la poética de García Montero se basa en el compromiso, en una relectura convenientemente actualizada del término *engagement* francés. Al hablar de compromiso hoy día –como se sabe– debemos retrotraernos al término que Jean-Paul Sartre formulara a partir de finales de los años 40 y que había surgido de las cenizas de la filosofía existencialista. En *¿Qué es la literatura?*, publicado en Francia en 1948 y en la argentina Losada en 1950, Sartre sienta las bases de la noción contemporánea de compromiso. En primera instancia tendríamos las palabras que se erigen como un compromiso o acuerdo con el lector.

COMPROMISO

He derramado el vino tantas veces
sobre el mantel. Los dedos de la aurora
saben por mí que el rojo
no es el color de una bandera,
sino el cielo que rompe
en el amanecer de la ciudad.

He llegado a la noche tantas veces
sin salir de mi noche. Los extraños
saben por mí que el negro
no es el color de una bandera,
sino lluvia y paredes quemadas por la lluvia,
la herida del carbón en la memoria.

Nunca estuvo en mi mano ser feliz.
Pero conozco la alegría. Muchos
saben por mí que el blanco
no es el color de una bandera,
sino el jazmín sereno de la mortalidad,
sus pétalos blindados por el sol de la tarde.
(García Montero, 2018, 659)

«Me gusta pensar en la poesía como una vocación que no rompe su compromiso con la verdad» (García Montero, 2019, 99). Esa podría ser otra definición de compromiso, en relación estrecha con la razón y la conciencia del poeta, con la ética y con la reivindicación de las causas justas.

«Compromiso» posee varios niveles de intertextualidad para su interpretación. En las tres estrofas se van alternando distintas referencias. Se alude desde el inicio a la *Ilíada* homérica y a los dedos –rosa– de la aurora; se alude los extraños y a la bohemia juvenil y al distanciamiento como crítica social; se alude a la alegría arrostrando las adversidades, pues nos queda «en medio de esta heroica pena bombardeada, / la fe, que es alegría, alegría, alegría» (Alberti, 1988, 681-682). Un segundo nivel de lectura nos llevaría directamente a *Las bellas banderas* de Pier Paolo Pasolini (1982), con el que nuestro autor posee una gran relación.

Pasolini había elaborado en sus libros de poemas, sus ensayos y sus películas una mirada profunda sobre la mutación antropológica sufrida por las clases populares italianas en la sociedad consumista de los años 60. En su libro *Las cenizas de Gramsci* vibraba el doloroso monólogo de un poeta que quería seguir cerca de la honestidad intelectual del teórico marxista, pero que era a la vez consciente de que esa decisión lo alejaba de las nuevas clases populares, atrapadas por el capitalismo avanzado, y lo condenaba a la soledad de un jardín extranjero. Resistiéndome todavía a la vitalidad desesperada de Pasolini y deseoso de respirar las ilusiones combativas y democráticas de los primeros años 80, mi libro *El jardín extranjero* (1983) nació de *Las cenizas de Gramsci*. (García Montero, 2019, 111)

Concluimos. Pero al hablar de una época de *bellas banderas* nos referimos a aquel momento en que todavía las utopías poseían un valor intrínseco como discursos alternativos al capitalismo occidental, hoy ya incuestionable. El rojo de la primera estrofa alude a la utopía comunista y de izquierdas, el negro evidentemente representa el pesimismo frente a esas alegres banderas, a veces demasiado ingenuas, y en la última estrofa el blanco tiene que ver con la esperanza y la imaginación moral de una utopía creíble, con la admiración humana y la necesidad de vernos en los otros, proyectándonos en la otredad, lo que nos llevaría a esa suerte de optimismo melancólico a través del cual nuestro autor se ha definido tantas veces, y con modestas utopías, que diría Albert Camus, frente a los grandes proyectos que, en definitiva y de un modo u otro, han acabado fracasando: «Será preciso, entonces, elegir otra utopía, más modesta y menos ruinosa» (Camus, 1984, 84).

Referencias bibliográficas

- Alberti, R. (1988). *Obras completas. Poesía 1920-1938*, tomo I (L. García Montero, Ed.). Aguilar.
- Arendt, H. (2002). *La condición humana*. Paidós.
- Augé, M. (2022). *La condición humana: Manual de supervivencia para un presente compartido*. Ático de los Libros.
- Camus, A. (1984). *Moral y política*. Alianza/Losada.
- Domènech, A. (2004). *El eclipse de la fraternidad: Una revisión republicana de la tradición socialista*. Crítica.
- García Montero, L. (1993). *Confesiones poéticas*. Diputación de Granada.
- García Montero, L. (2002). *Poesía, cuartel de invierno*. Seix Barral.
- García Montero, L. (2014). *Un velero bergantín. Defensa de la literatura*. Visor.
- García Montero, L. (2018). *Poesía completa (1980-2017)*. Prólogo de José Carlos Mainer. Epílogo de Antonio Jiménez Millán. Austral.
- García Montero, L. (2019). *Las palabras rotas. El desconuelo de la democracia*. Alfaguara.

- Merriman, J. (2017). *Masacre: Vida y muerte en la Comuna de París de 1871*. Siglo XXI Editores.
- Nancy, J. L. (2013). *La partición de las artes* (C. Rodríguez Marciel, Ed.). Introducción de Miguel Corella. Pre-Textos/Universitat de València.
- Nancy, J. L. (2014). *Lengua apócrifa*. Ediciones Cuadro de Tiza. 1.ª reimpresión.
- Pasolini, P. P. (1982). *Las bellas banderas* (G. C. Ferretti, Ed.). Proemio de Valentí Gómez Olivé. Planeta.
- Pérez Rodríguez de Vera, I. M. (2007). Itinerario de la solidaridad desde el *Pandectas* de Justiniano hasta su incorporación en las diferentes disciplinas. *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 14: <https://bit.ly/413luj6>.
- Robespierre, M. (2005). *Por la felicidad y por la libertad: Discursos*. (Y. Bosc, F. Gauthier y S. Wahnich, Ed.). Ediciones de Intervención Cultural/El Viejo Topo.
- Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Paidós.
- Sartre, J. P. (1950). *¿Qué es la literatura?* Losada.
- Sennett, R. (2001). *La corrosión del carácter: Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Anagrama.

Poesía joven y redes sociales: estado de la cuestión

ARÁNZAZU SANZ TEJEDA
CÉSAR SÁNCHEZ ORTIZ
LUNA MOYANO FERNÁNDEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

1. Introducción

En la actualidad, las redes sociales se han convertido en un espacio en el que los poetas jóvenes comparten sus obras y conectan con el público a golpe de clic. Plataformas como Twitter, Instagram y más recientemente TikTok permiten que la poesía alcance una audiencia masiva sin necesidad de seguir los cauces editoriales tradicionales.

La brevedad, la inmediatez, el carácter efímero y la fragmentación son algunas de las características de esta poesía joven creada y difundida en los medios digitales. Autoras como Rupi Kaur, Elvira Sastre o Irene X han logrado un gran éxito gracias a su popularidad en las redes sociales. Además, la viralización de poemas a través de hashtags facilita el descubrimiento de nuevas voces. Movimientos como #Instapoetry o #poetryisnotdead han cambiado la percepción de la poesía, haciéndola más accesible para las nuevas generaciones.

Sin embargo, desde la crítica literaria se cuestiona la profundidad de esta poesía digital, argumentando que muchas veces se prioriza la inmediatez y el número de interacciones sobre la calidad literaria.

En las líneas que siguen pretendemos conocer el estado de la cuestión sobre poesía joven y redes sociales. Para ello realizaremos una revisión sistematizada y trataremos de dar respuesta a las siguientes preguntas de investigación:

1. ¿Qué literatura científica existe sobre poesía joven y redes sociales?
2. ¿Qué temas trata?
3. ¿Desde qué ámbitos se aborda?

2. Método

El diseño del estudio es una revisión bibliográfica sistematizada. «La revisión de la literatura se presenta como un análisis crítico del tema de interés al tiempo que señala las similitudes y las inconsistencias en la literatura analizada» (Guirao, 2015). Para llevar a cabo el trabajo con las máximas garantías de rigor se empleará el marco metodológico SALSA, acrónimo de las cuatro fases secuenciales que lo componen (Search, Appraisal, Synthesis and Analysis framework) (Grant y Booth, 2009; Codina, 2018).

2.1. *Search* = Búsqueda

En esta primera fase de búsqueda se seleccionaron las bases de datos Scopus y Web of Science (WoS), dado su carácter multidisciplinar y el factor de impacto que ambas tienen en las diferentes áreas de conocimiento.

A partir de los objetivos y de las preguntas de investigación planteadas se definieron las siguientes palabras clave: poesía; joven; redes sociales; Instagram; TikTok; instapoesía; young poetry; social media; instapoetry. Se combinaron utilizando los operadores lógicos AND y OR, y resultaron las siguientes ecuaciones de búsqueda:

Tabla 1. Resumen de la búsqueda

Base de datos	Ecuación de búsqueda	Resultados
Scopus	POESÍA AND JOVEN AND REDES SOCIALES	27
	POESÍA AND JOVEN AND INSTAGRAM	7
	POESÍA AND JOVEN AND TIKTOK	0
	INSTAPOESÍA OR INSTAPOETRY	24
Web of Science	AB=(YOUNG POETRY) AND AB=(SOCIAL MEDIA)	19
	AB=(YOUNG POETRY) AND AB=(INSTAGRAM)	5
	AB=(YOUNG POETRY) AND AB=(TIKTOK)	0
	AB=(INSTAPOESÍA) OR AB=(INSTAPOETRY)	7

Fuente: Elaboración propia

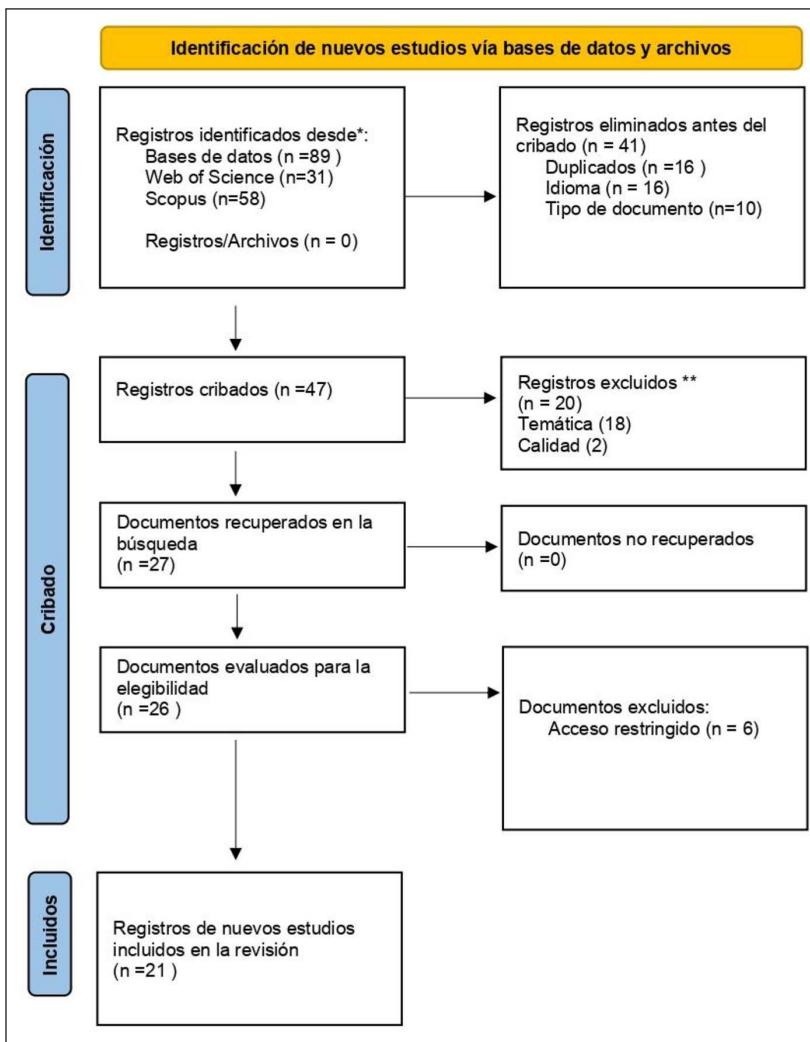
2.2. *Appraisal* = Evaluación

La búsqueda nos devolvió 89 resultados. Como criterio de inclusión, se estableció que los documentos recopilados fuesen de calidad, en acceso abierto y escritos en inglés o en español. En un primer momento se pretendió acotar el ámbito geográfico de la investigación a Castilla-La Mancha, pero la búsqueda no devolvió resultados. Se excluyen los documentos que no se ajustan a la temática, los de acceso restringido, libros, capítulos de libros, reseñas, actas de congreso y tesis doctorales.

Tras aplicar estos criterios y eliminar los duplicados, el banco de documentos se redujo a 21.

Estos pasos se recogen en el diagrama de flujo.

Figura 1. Adaptación de diagrama de flujo de la metodología PRISMA.



Fuente: Basado en Page *et al.*, 2020.

2.3. *Synthesis* y *Analysis*

Tabla 2. Análisis y síntesis de documentos.

Ref. bibliográfica abreviada	Resumen	Conclusiones
Regueiro-Salgado, B. (2018)	Analiza el auge de la poesía juvenil pop, un fenómeno literario que ha convertido a ciertos poetas en <i>best sellers</i> entre los jóvenes gracias a su difusión en redes sociales. Elabora estudios de caso de obras de autores como Marwan, Carlos Salem, Diego Ojeda y Luis Ramiro, examinando las razones de su éxito y sus características temáticas y formales.	La poesía juvenil pop ha encontrado en las redes sociales un espacio de difusión que la ha convertido en un fenómeno de masas. Sin embargo, su éxito comercial genera un debate sobre su valor literario y su impacto en la formación de lectores. Aunque ha acercado la poesía a nuevos públicos, la crítica cuestiona si esta tendencia promueve una visión reducida del género o si, por el contrario, representa una nueva forma de expresión contemporánea.
Kovalik, K., Curwood, J. S. (2019)	Este estudio utiliza la teoría de las transalfabetizaciones para explorar la alfabetización digital, la instapoésia y sus implicaciones para la enseñanza y el aprendizaje en el aula de inglés.	Instagram facilita las prácticas de transalfabetización, permitiendo la creación y el intercambio global de poesía digital multimodal. La poesía sigue siendo crucial en el currículo escolar, especialmente en los sistemas occidentales en los que se da valor a los tipos de textos clásicos.
Miller, A. (2019)	Analiza la instapoésia y realiza un estudio de caso de Rupi Kaur.	Rupi Kaur utiliza la poesía confesional para abordar temas de género, raza y poder. Se le critica por «comercializar» el sufrimiento y la marginación.
Logroño Carrasco- sa, I. (2019)	Expone cómo estas plataformas permiten una difusión democratizada, rompiendo barreras editoriales tradicionales y ampliando el acceso femenino al discurso lírico. Las poéticas se caracterizan por un lenguaje coloquial, emocional y multimodal que dialoga con la cultura digital.	Las poéticas de Sastre, Irene X y Sesma surgen en el entorno digital, aprovechando las redes sociales para renovar el lenguaje lírico y conectar con nuevas generaciones. Aunque mantienen ciertos rasgos clásicos, su enfoque se proyecta hacia el presente y el futuro, priorizando la inmediatez, lo cotidiano y lo multimedia. Aún queda por ver si representan un fenómeno pasajero o el inicio de una nueva era literaria.

Ref. bibliográfica	Resumen abreviado	Conclusiones
Torres Begines, C. (2019)	Propone una definición del fenómeno instapoesía y análisis de los autores más relevantes para establecer características.	La instapoesía no puede considerarse como un movimiento aislado, sino que debe incluirse dentro de las tendencias de las formas clásicas a adaptarse a los nuevos medios, como las redes sociales, es decir, localizado dentro de un mecanismo de readaptación. Comparte características con otras formas literarias en red como son el contenido comparable, el peso de lo social, la brevedad, su poder de influencia o su instantaneidad.
Sánchez García, R. y P. Aparicio Durán (2020)	Analiza de qué forma ha afectado al discurso la eclosión de las redes sociales, ya que han facilitado la difusión de una poesía accesible, directa y emocionalmente cercana a los jóvenes, rompiendo con los cánones tradicionales.	La neoliteratura que surge al calor de Instagram es un fenómeno de masas que ha roto las jerarquías y la dinámica público/privado, convirtiendo la vida privada en argumento por su carácter confesional, de modo que el lector puede sentirse identificado sin necesidad de construir un personaje poemático.
Manning, M. (2020)	Ánalisis del fenómeno de la instapoesía. Aborda también el potencial de Instagram y de la instapoesía para la autoexpresión y la autorrepresentación de las mujeres en la era digital.	La noción de autenticidad en la poesía se ha transformado debido a la influencia de las redes sociales. No solo se ha democratizado el acceso a la poesía, sino que también se desafían las normas tradicionales sobre qué constituye poesía legítima y canónica.
Grubnic, T. (2020)	Aborda la proliferación de estéticas nostálgicas en la poesía de Instagram «nosthetics».	La poesía de Instagram emplea la estética nostálgica como un medio para contrarrestar la efimeridad y superficialidad del entorno digital. De este modo la nostalgia se convierte en una herramienta poderosa para construir identidad y autenticidad en la era de las redes sociales.
Pulido Tirado, G. (2020)	El estudio analiza el <i>boom</i> de la poesía digital escrita por mujeres en el siglo XXI, impulsado por las redes sociales y el mercado editorial, generando debates sobre su valor literario y su impacto en el canon poético.	La poesía escrita por mujeres ha encontrado en la era digital un nuevo espacio de difusión y validación, lo que ha transformado la relación entre escriptoras y lectoras. Aunque el mercado editorial ha capitalizado este fenómeno, sigue existiendo una brecha entre la popularidad comercial y el reconocimiento académico.

Ref. bibliográfica abreviada	Resumen	Conclusiones
García Prados, N. (2020)	Las poetas del siglo XXI tienen muchos más lectores que las mujeres que se han dedicado a la literatura en España. El objetivo de este artículo es poner nombre a estas nuevas escritoras (como Elvira Sastre y Loreto Sesma) y reconocer al mismo tiempo los nombres de aquellas que les han abierto el camino.	El estudio destaca cómo la poesía escrita por mujeres ha experimentado un crecimiento sin precedentes gracias al mundo digital, logrando una democratización de la publicación y la lectura. Sin embargo, este <i>boom</i> también ha generado debates sobre el papel de la crítica, la comercialización de la literatura y la permanencia de los prejuicios de género. Lo que es innegable es que esta generación de poetas ha cambiado las reglas del juego en el mercado editorial y ha abierto nuevos caminos para futuras escritoras.
Rosal Nadales, M. (2020)	Estudia el fenómeno de la comercialización de la poesía milenial y el desplazamiento de la figura del lector a la figura del público/comprador.	La consideración de la poesía milenial no debe encuadrarse únicamente en sus coordenadas de producción. Con predominio de la primera persona, con un «lenguaje coloquial y directo y sin aparente preocupación estilística» abordan los temas que más les preocupan, como la precariedad laboral, aunque entre todos ellos sobresale como tema principal el amor romántico y las relaciones de dependencia emocional.
Valverde, F. (2020)	Analiza cómo la función poética del lenguaje ha sido desplazada en la poesía juvenil contemporánea, especialmente en el contexto digital y de redes sociales.	Concluye que la rapidez y la poesía son conceptos antagónicos. Aunque algunos defienden que la fast poetry podría ser una puerta de entrada a la poesía más tradicional, también existe el riesgo de que termine por diluirla en un producto de consumo inmediato sin profundidad literaria.
Campos Fígares, M. (2021)	Analiza cómo las nuevas tecnologías han cambiado la forma de crear y consumir poesía, con especial énfasis en la poesía en red y la ciberpoesía. Examina el impacto de las TIC en la lectura y la escritura poética, resaltando la necesidad de actualizar la educación literaria para adaptarse a estos cambios.	Delimita conceptualmente los términos ciberliteratura y literatura

Ref. bibliográfica	Resumen abreviado	Conclusiones
Lotman, R. (2021)	Analís is centrado en la poesía y el rap de Instagram de Estonia. Estudia cómo estos subtipos de poesía que se originan en culturas de habla inglesa han cambiado la audiencia, los autores y la creación de significado de la poesía.	Ha surgido un nuevo tipo de poesía que los círculos literarios institucionales no reconocen como tal sino como un fenómeno de consumo o entretenimiento.
Martínez León, P. (2022)	Analís is de la presencia de poesía escrita por mujeres en el currículum de ESO.	La presencia de mujeres poetas es escasa en los libros de texto de educación secundaria y llama a los docentes a construir un canon más inclusivo. Propone incluir tanto poetas clásicas como contemporáneas, especialmente aquellas cercanas a la sensibilidad juvenil, para favorecer la conexión con el género. Además, se critica el tratamiento limitado de la poesía en general y se aboga por una didáctica más creativa y contextual, basada en el diálogo, la investigación y la escritura, alejándose del enfoque tradicional y memorístico.
Laín Corona, G. (2022)	Analís is del proyecto de arte urbano «Versos al paso».	Implicaciones sociales, espaciales y culturales del proyecto.
Salgaro, M. (2022)	Analiza cómo la lectura social, los instapoets y la cultura de los datos desafian la crítica literaria tradicional. Plataformas como Goodreads y redes sociales han democratizado la evaluación literaria, desplazando a críticos profesionales. La teoría literaria debe adaptarse a esta realidad mediante métodos cuantitativos y nuevas categorías analíticas.	Se está gestando un canon alternativo emergente impulsado por la participación popular y algoritmos en lugar de instituciones tradicionales.
Solange Ferrero, S. (2022)	Explora la figura de la actriz e instapoeta Carla Quevedo. Estudia cómo se reconfigura el <i>ethos</i> de la autora a partir del análisis de sus poemas en Instagram y en papel, y de las traducciones español/inglés cómo construye y reafirma su identidad como poeta mediante la autotraducción en distintos niveles, demostrando que este proceso es clave para la legitimación de su faceta autoral.	Existe una diferencia jerárquica entre los medios de publicación. Se ve más prestigiosa una traducción entre lenguas, que el paso de una obra de una red social autogestionada al papel de la mano de un editorial. Es por ello que la autora evita vincular su obra en papel con su poesía de Instagram.

Ref. bibliográfica	Resumen abreviado	Conclusiones
Gainza Cortés, C. O. (2023)	Analiza la transformación de la literatura en la era digital, enfocándose en la proliferación de literaturas digitales que experimentan con el medio en plataformas como Twitter, Instagram y WhatsApp. Realiza un estudio de caso.	La literatura digital está transformando la poesía, lo muestra a través del estudio de caso de «Cumatron». Las obras producidas desafían las estructuras tradicionales de la literatura y proponen nuevas formas de creación basadas en la interactividad, la automatización y la experimentación digital.
Sánchez-García, R. y F. J. Sánchez-García (2023)	Analiza cómo los millennials y centenials han transformado el mercado literario, en especial la poesía, a través de las redes sociales e internet. Se debate si esta nueva forma de difusión es una moda pasajera o un cambio estructural en el canon literario.	La irrupción de los millennials y centenials en el mercado literario ha transformado la difusión y consumo de la poesía a través de las redes sociales e internet, desafiando los modelos tradicionales. Apunta que el tiempo será el factor determinante para evaluar su impacto real en la historia de la literatura.
Favaro, F. (2023)	Esboza brevemente la historia de la poesía en redes y examina las estructuras, temas y el impacto de este tipo de composiciones en los jóvenes.	Analiza el impacto de la poesía en redes como un fenómeno que refleja la transformación de los procesos creativos y de socialización, planteando desafíos tanto para la crítica literaria como para la comprensión de la cultura digital contemporánea.

Fuente: Elaboración propia.

3. Revisión narrativa

En los últimos años, la poesía ha encontrado un hueco en redes sociales como Instagram, Twitter y YouTube, donde los millennials y centenials han revolucionado la forma en que se «prosume» y distribuye la literatura. Según Sánchez-García y Sánchez-García (2023), estas plataformas han servido como vehículos para alcanzar audiencias masivas, convirtiéndose en espacios privilegiados para los jóvenes autores. Este fenómeno plantea un debate sobre la naturaleza y el futuro de la poesía: algunos consideran que esta tendencia es pasajera, mientras que otros creen que representa un cambio estructural en el canon literario. Sin embargo, es evidente que las grandes editoriales han aprovecha-

do esta ola para posicionar a autores-*influencers*, priorizando la capacidad de generar ventas a través de su base de seguidores sobre la calidad literaria.

3.1. Temática y características

Lotman (2021) señala como características principales la brevedad, bidireccionalidad, autenticidad y «efimeralidad». Predomina la primera persona, «el lenguaje coloquial y directo y sin aparente preocupación estilística» y aborda los temas que más les preocupan como la precariedad laboral, aunque entre todos ellos sobresale como tema principal el amor romántico y las relaciones de dependencia emocional (Nadales, 2020).

Por su parte, Favaro (2023) describe la poesía de Instagram como una mezcla entre el *brainframe* televisivo, por la inmediatez y rapidez del contenido, y el *brainframe* cibernetico, que requiere una interacción constante con el otro. Predominan las mujeres escritoras con edades comprendidas entre los 16 y 36 años, con obras de temáticas amorosas, cargadas de aforismos y dirigidas a público adolescente. Laín Corona (2022) añade la brevedad y concisión de sus versos, que son fácilmente comparables, y el tono emocional o motivacional. Regueiro-Salgado (2018) coincide en características y habla de *bestsellerización* de la poesía a partir de estudios de caso de Marwan, Carlos Salem, Diego Ojeda o Luis Ramiro. Para contrarrestar la efimeridad y superficialidad del entorno digital, indica (Grubnic, 2020) que la poesía de Instagram emplea la estética nostálgica como una herramienta poderosa para construir identidad y autenticidad en la era de las redes sociales.

3.2. Crítica literaria e impacto en el canon

Este fenómeno, ampliamente analizado por diversos autores, plantea una pregunta crucial: ¿Se trata de una moda pasajera o estamos ante un cambio estructural en el canon literario?

Antes de juzgar la escritura en redes, apunta Favaro (2023), hay que tener en cuenta algunos factores como la descorporaliza-

zación del texto, la transformación de las prácticas sociales, el lenguaje virtual o la nueva relación con la información. Para Manning (2020), la noción de autenticidad en la poesía se ha transformado debido a la influencia de las redes sociales. Afirma que no solo se ha democratizado el acceso a la poesía, sino que también se desafían las normas tradicionales sobre qué constituye poesía legítima y canónica.

Los poetas ya no necesitan la validación de críticos ni editoriales: los *likes*, comentarios y seguidores legitiman su obra. La autoridad proviene de la comunidad y la visibilidad, no del canon (Salgaro, 2022). Las grandes editoriales han aprovechado el auge de estos autores-*influencers*, posicionándolos en el mercado no por su calidad, sino por su capacidad de generar ventas a través de su base de seguidores. Sin embargo, el interés por este tipo de literatura ha empezado a decrecer, lo que sugiere que podría tratarse de una moda pasajera más que de un cambio duradero en la literatura (Sánchez-García y Sánchez-García, 2023; Favaro, 2023). Nadales (2020) equipara esta poesía a un producto que encuentra en la publicidad la clave de su éxito de ventas.

Lotman (2021) amplía el foco y enumera tres posturas sobre la poesía en redes sociales:

1. No es verdadera poesía, sino un producto comercial.
2. Revitaliza la poesía y la hace accesible a nuevas audiencias.
3. Es una puerta de entrada a la poesía tradicional.

Por su parte, Solange Ferrero (2022) –con el estudio de caso sobre Carla Quevedo– concluye que existe una diferencia jerárquica entre los medios de publicación, pues se ve más prestigiosa una traducción entre lenguas que el paso de una obra de una red social autogestionada al papel de la mano de una editorial. En consecuencia, la autora evita vincular su obra en papel con su poesía de Instagram.

Logroño Carrascosa (2019) hace un arriesgado silogismo al indicar que todo producto poético de calidad tiene un público minoritario, por lo que concluye que, dado que la poesía de las redes sociales arrasa en cifras de ventas, no es un producto poético.

co de calidad. Este enfoque comercial es criticado por Miller (2019), quien señala que la popularidad de figuras como Rupi Kaur trivializa el sufrimiento y la marginalización a través de un enfoque confesional y universalista. En el ámbito educativo, Kovalik y Curwood (2019) sugieren integrar la poesía de Instagram en los planes de estudio para atraer a los jóvenes y enseñar alfabetización multimodal. Esta propuesta refleja la tensión entre la aceptación de las nuevas formas poéticas y la preservación de los valores tradicionales del canon literario.

3.3. Perspectiva de género

El análisis de género también es relevante en este contexto. Torres Begines (2019) define la instapoesía como poemas breves, originalmente feministas y acompañados de ilustraciones, que además están marcados por una automitología, una fuerte carga de inclusividad, afirmación de las emociones de los lectores y la tesis de que «el daño es bello y lo bello daña». Martínez León (2022) denuncia la marginalización de las poetas en los manuales educativos a pesar del incremento en la producción poética femenina. En contrapartida, García Prados (2020) señala que las redes sociales han democratizado el acceso a la poesía escrita por mujeres, permitiendo que nuevas voces encuentren un espacio para ser leídas. Pulido Tirado (2020) amplía esta perspectiva, explorando el impacto de la poesía digital femenina en el canon poético y los debates sobre su valor literario.

4. Resultados

P1. ¿Qué literatura científica existe sobre poesía joven y redes sociales?

Tras realizar la búsqueda sistematizada en las citadas bases de datos, eliminar duplicados y aplicar los criterios de inclusión y exclusión, se ha creado un banco de 21 documentos que se indican y analizan en el apartado «Synthesis y Analysis».

P2. ¿Qué temas trata?

Los cinco temas principales que aparecen de manera recurrente en los artículos analizados son los siguientes:

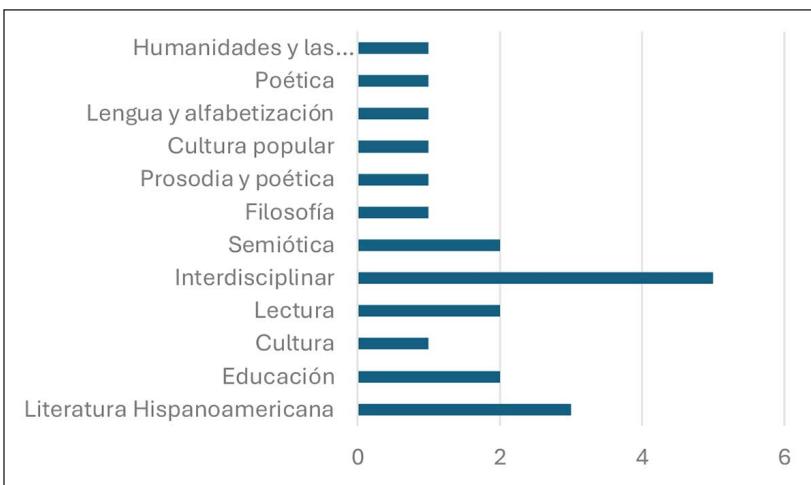
1. las características de la poesía juvenil
2. la negatividad de la crítica literaria ante este fenómeno
3. el predominio de la mujer autora frente a la masculinidad imperante en el canon tradicional
4. el carácter efímero de estas obras
5. el futuro incierto del éxito que están experimentando.

La poesía contemporánea que se difunde en redes sociales se caracteriza por su lenguaje accesible, su fuerte carga emocional y su conexión con temáticas actuales como la identidad, el dolor, el amor y la autoafirmación, lo que la vuelve especialmente cercana para lectores jóvenes. Muchas de estas voces poéticas son femeninas y encuentran en internet un espacio para expresarse con libertad, visibilizando creaciones que antes quedaban al margen del canon literario. Sin embargo, la crítica literaria tradicional suele descalificarla por considerarla superficial, efímera o carente de complejidad formal y de los artificios propios del lenguaje poético. A pesar de su enorme popularidad y capacidad de conectar con el público, el futuro de esta poesía sigue siendo incierto: su circulación depende de plataformas digitales cambiantes y de tendencias que pueden desvanecerse con rapidez, lo que plantea interrogantes sobre su permanencia y su lugar dentro de la historia literaria.

P3. ¿Desde qué ámbitos se aborda?

El análisis del ámbito de conocimiento de las revistas en las que fueron publicados los artículos revisados revela una predominancia de enfoques interdisciplinarios en 5 de los 21 documentos. Tres artículos se enmarcan en el campo de la literatura, dos en el de la educación y otros dos en el de la semiótica. Los restantes se distribuyen entre las áreas de lectura, poética, alfabetización y cultura, lo que evidencia la diversidad de perspectivas desde las cuales se aborda el objeto de estudio.

Figura 2. Ámbito de conocimiento.



Fuente: Elaboración propia.

5. Conclusiones

La poesía contemporánea está atravesando una profunda renovación impulsada por su adaptación a las lógicas digitales. Ya no se limita a formatos impresos ni a circuitos tradicionales, sino que ha encontrado en las redes sociales un espacio para expandirse, emergiendo así una poesía breve y directa, visualmente atractiva y muy compatible. En este contexto, la autoridad poética se desplaza: los poetas ya no requieren la validación de editoriales o críticos tradicionales, pues su legitimidad proviene de la comunidad digital, de los *likes*, los comentarios y los seguidores. Así, el rol del poeta también se reconfigura: deja de ser una figura marginal para transformarse en un creador conectado y mediático, que convierte sus versos en productos y desarrolla una marca personal. Los instapoetas abordan temáticas contemporáneas como el trauma, el feminismo, la identidad o el racismo desde un lenguaje accesible, lo que democratiza el género y atrae a un público joven y diverso. Esta transformación ha dado lugar a un canon alternativo emergente cuya proyección de futuro es todavía una incógnita.

Referencias bibliográficas

- Campos Fígares, M. (2021). Creación poética en nuevos contextos: Poesía en red y ciberpoesía. *Ocnos* 20(3). https://doi.org/10.18239/ocnos_2021.20.3.2547
- Codina, L. (2018). *Revisiones bibliográficas sistematizadas: Procedimientos generales y Framework para Ciencias Humanas y Sociales*. Universitat Pompeu Fabra.
- Favarro, F. (2023). La re(d)volución poética como práctica identitaria: Una lectura sociológica. *América sin Nombre* 28, 98-115.
- Gainza Cortés, C. O. (2023). Poéticas del exceso: Estéticas digitales en el twitterbot Cumatron. *América sin Nombre* 28, 31-43.
- García Prados, N. (2020). El boom de la poesía escrita por mujeres y el mundo digital. *Romance Notes* 60(1), 35-42.
- Grant, M., y Booth, A. (2009). A typology of reviews: An analysis of 14 review types and associated methodologies. *Health Information and Libraries Journal* 26, 91-108.
- Guirao, Silamani, J. A. (2015). Utilidad y tipos de revisión de literatura. *Ene* 9(2). <https://dx.doi.org/10.4321/S1988-348X2015000200002>
- Grubnic, T. (2020). Nosthetics: Instagram poetry and the convergence of digital media and literature. *Australasian Journal of Popular Culture* 9(2), 145-163.
- Kovalik, K., y Curwood, J. S. (2019). #poetryisnotdead: Understanding Instagram poetry within a transliteracies framework. *Literacy* 53(4), 185-195.
- Laín Corona, G. (2022). Versos al paso de Madrid: atlas poético, cultura popular y significación política. *Kamchatka* 20, 289-316.
- Logroño Carrascosa, I. (2019). "#quéespoesía". género y nuevas poéticas productivas en la era de las redes sociales. Las poéticas de Elvira Sastre, Irene X y Loreto Sesma. *Signa-Revista de la Asociación española de Semiótica* 28, 843-866.
- Lotman, R. (2021). The Semiotics of New Era Poetry: Estonian Instagram and Rap Poetry. *Studia Metrica et Poetica* 8(2), 58-79.
- Manning, M. (2020). Crafting authenticity reality, storytelling, and female self-representation through instapoetry. *Storytelling, Self, Society* 16(2), 263-279.

- Martínez León, P. (2022). Poesía y género en Educación Secundaria: revisión teórica y análisis de manuales. *Revista Complutense de Educacion* 33(1), 107-118.
- Miller, A. (2019). 'Poetry's beyoncé': On Rupi Kaur and the commodifying effects of instapoetics. *Axon: Creative explorations* 9(1). <https://www.axonjournal.com.au/issues/9-1/poetrys-beyonce>
- Page, M. J., McKenzie, J. E., Bossuyt, P. M., Boutron, I., Hoffmann, T. C., Mulrow, C. D.,... Mother, D. (2021). The PRISMA 2020 statement: An updated guideline for reporting systematic reviews. *BMJ* 2021, 372, 71. <https://www.bmj.com/content/372/bmj.n71>
- Pulido Tirado, G. (2020). Musas de masas en las pantallas: Mujeres poetas españolas en el siglo XXI. *Signa* 29, 733-761.
- Regueiro-Salgado, B. (2018). Poesía juvenil pop: Temas, recursos formales y estrategias para llegar al lector joven. *Ocnos* 17(1), 68-77.
- Rosal Nadales, M. (2020). Poetas, mercado, textos y paratextos. *Romance Notes* 60(1), 69-77.
- Salgaro, M. (2022). Literary value in the era of big data. Operationalizing critical distance in professional and non-professional reviews. *Journal of Cultural Analytics* 7(2). <https://doi.org/10.22148/001c.36446>
- Sánchez García, R., Aparicio Durán, P. (2020). Los hijos de Instagram: Marketing editorial. Poesía y construcción de nuevos lectores en la era digital. *Contextos Educativos-Revista de Educación* 25, 41-53.
- Sánchez-García, R., y Sánchez-García, F. J. (2023). Los millennial, la generación Z y el mercado literario en la sociedad globalizada. *América sin Nombre* 28, 17-30.
- Solange Ferrero, S.S. (2022). Self-Translation as a Process that Legitimizes an Author's Ethos in the Work of Artist Carla Quevedo. *Mutatis Mutandis* 15(1), 189-211.
- Torres Begines, C. (2019). Algunos apuntes sobre el fenómeno de la instapoesía. *Revista Inclusiones* 6, 23-47.
- Valverde, F. (2020). Fast poetry: La desaparición de la función poética en la poesía juvenil. *Romance Notes* 60(1), 51-57.

Poesía joven en Castilla-La Mancha

ARÁNZAZU SANZ TEJEDA
Universidad de Castilla-La Mancha

1. Introducción

La poesía joven actual es un campo dinámico, en constante transformación y muy influenciado por las redes sociales, donde nuevas voces exploran formas de expresión que están a caballo entre lo tradicional y lo digital. Tal y como hemos visto en el capítulo anterior, los poetas jóvenes abordan temas que les interesan a su generación, como la identidad, el cuerpo, la precariedad laboral, el amor o la ansiedad, con un lenguaje directo cercano a lo coloquial. Este tipo de poesía no solo circula en libros, sino que se difunde en redes sociales, lo que amplía su alcance y su impacto.

Al margen del canon académico, la poesía joven ha ganado relevancia y fenómenos como el de los instapoetas han contribuido a renovar los modos de producción, circulación y lectura de lo poético. Una renovación que, a pesar de los reparos de la crítica literaria, conecta con la juventud del presente dado su fuerte compromiso social.

2. Estado de la cuestión

A pesar del creciente interés por las nuevas voces literarias en el ámbito nacional, la poesía joven en Castilla-La Mancha contin-

núa siendo un terreno escasamente explorado por la investigación académica.

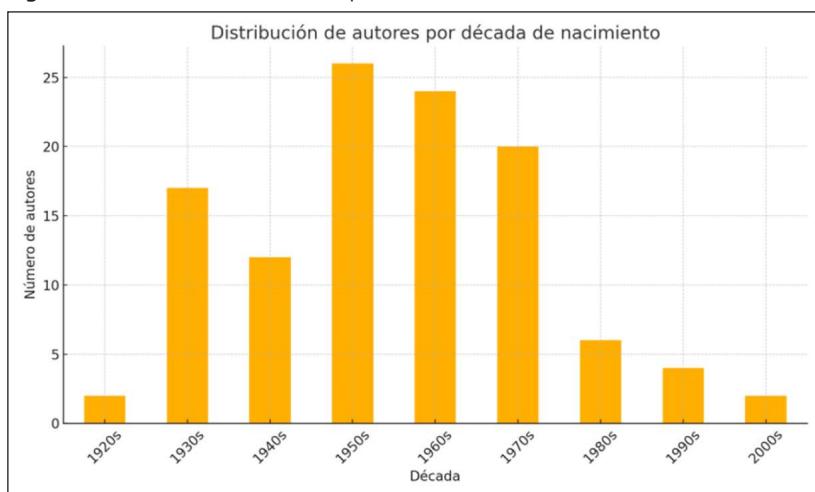
González Moreno (2022) analiza el estado de la poesía en la provincia de Ciudad Real durante el año 2021. Destaca que, aunque la pandemia proporcionó un entorno propicio para la escritura y la publicación de obras poéticas, la mayoría de los libros editados en 2021 pertenecen a autores de generaciones anteriores, muchos de ellos nacidos en las décadas de 1950 y 1960. Señala la ausencia de una nueva generación de poetas jóvenes en la provincia, lo que sugiere una falta de renovación en el panorama poético local y apunta la necesidad de fomentar la poesía entre los jóvenes a través de la educación y la promoción cultural.

Dignos también de mención son los estudios *Inmaduros 26: Antología. Jóvenes poetas de Castilla-La Mancha* y *NPG'21*. El primero se publicó en el año 2007, y en sus páginas reúne las voces emergentes de la poesía en esa época en la región, destacando la diversidad de estilos y temáticas que caracterizaban a la nueva generación de poetas castellanomanchegos. De más actualidad es la antología *NPG'21* (Nueva Poesía de Guadalajara), publicada en 2022 por la asociación cultural Tres Tristes Tigres con apoyo de la Diputación de Guadalajara, que reúne poemas de quince autores inéditos vinculados a la provincia y ofrece un «mapa» de la poesía contemporánea originaria de la provincia. Presenta los poemas de forma anónima y en orden aleatorio, lo que invita al lector a centrarse en la palabra poética y a jugar a adivinar la autoría de cada texto.

3. Cartografía lírica: análisis del perfil de los autores

Para profundizar en el conocimiento de los poetas jóvenes de Castilla-La Mancha, resulta pertinente analizar los autores reconocidos en el proyecto digital Cartografía lírica de Castilla-La Mancha, desarrollado por el grupo LIEL de la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM), disponible en el siguiente enlace: <https://castillalamanchapoesia.uclm.es>

Figura 1. Distribución de autores por décadas de nacimiento.



Fuente: Elaboración propia.

Se observa una presencia creciente a partir de 1930, con un pico destacado en las décadas de 1950 y 1960, que reúnen 26 y 24 autores respectivamente. Este incremento podría reflejar tanto un auge en la producción poética durante esas generaciones como un mayor esfuerzo por documentar y preservar la obra de autores nacidos en ese periodo. Las décadas anteriores –1920, 1930 y 1940– ofrecen una representación más reducida, con 2, 17 y 12 autores respectivamente. Esta menor presencia puede deberse a diversos factores, como el impacto histórico de la guerra civil y la posguerra.

Si nos centramos en las décadas de 1990 y 2000, el análisis revela una presencia aún reducida de autores nacidos en esos años, con solo 4 poetas registrados en los años 90 y 2 en los 2000.

Tabla 1. Autores jóvenes recogidos en el corpus.

Nombre y apellidos	Año de nacimiento	Lugar
Javier Temprado Blanquer	1992	Albacete
César Brandon Ndjocu	1993	Ciudad Real (Ciudad Real)
Cristian Lázaro	1993	Cuenca

Alba Magdalena González Raimbault	1998	Toledo
Raquel Aranda García	2000	El Robledo (Ciudad Real)
Sacramento Espinosa Calero	2000	Ciudad Real

Fuente: Elaboración propia

4. Estudios de caso¹

4.1. Javier Temprado Blanquer

Licenciado en Historia por la Universidad de Alicante y con un máster en Gestión Cultural por la Universidad Carlos III de Madrid, ha desarrollado una destacada trayectoria como poeta y gestor cultural. Es autor de los poemarios *Ciudad cero* (Pre-Textos, 2019), galardonado con el XI Premio de Poesía Joven RNE, y *Los vértices del tiempo* (La Isla de Siltolá, 2015).

Su obra ha sido incluida en diversas antologías, como *Islas errantes* (Juancaballos, 2022), *Re-Generación* (Valparaíso, 2016), *Desde el mar a la estepa* (Chamán, 2016), *Fragua de dos fuegos* (Exmolino, México, 2016) y *El peligro y el sueño* (Celya, 2016).

Ha colaborado asimismo en revistas como *Barcarola*, *Turia*, *Piedra de Molino*, *OcultaLit* o *Maremágnum*, entre otras. Fue coordinador del Festival Poético Fractal.

NOCHE CERRADA

Cuando tenía diez años, mi abuelo
se quedaba conmigo algunos días.
Salíamos al patio a mirar las lagartijas
descender por los muros y acercarse
a la luz y comer. Poco después
quedábamos varados en mitad
del silencio y la noche
y hundíamos la vista, como anclas de un navío,
en los mares de cal que se extendían

1. Información obtenida del proyecto Cartografía lírica de Castilla-La Mancha.

ante nosotros. Y seguíamos
sin distracciones, mientras la humedad
y los minutos iban congregando los sueños,
centinelas de nuestra soledad.

Dormidos como estábamos,
la noche nos llevaba a territorios
confusos, parclos en imágenes
pero tan placenteros al recuerdo.
Y apenas al abrir los ojos, todavía
pesados, nos sabíamos felices,
porque si la memoria es faro que permanece,
y un barco que navega al mismo tiempo,
también ser joven es saber
que existe alguien que espera
en otro lado.

4.2. César Brandon

César Brandon, nacido en Malabo (Guinea Ecuatorial) en 1993, llegó a España gracias a una beca obtenida tras superar la selectividad. Se formó en Educación Social en la Universidad de Granada y alcanzó reconocimiento en 2018 al proclamarse ganador de la tercera edición del programa *Got Talent España*, experiencia que marcó el inicio de su carrera literaria.

Ha publicado los poemarios *Toda la felicidad del universo* y *Las almas de Brandon*, en los que combina relatos breves, cuentos y poemas centrados en temas universales como el amor, la soledad, el olvido, el dolor, la alegría, la felicidad, la vida y la muerte.

FUERA DE MÍ HAY UN LOBO

Fuera de mí hay un lobo vigilándome;
retándome feroz en lo más profundo
de mi ser sin compañía y me confundo
olvidando sus dientes asustándome.
Fuera de mí: una loba enfrentándose;

invitándome feliz a salir del mundo
subido a su alegría solo un segundo
olvidando sus garras asustándome.
¡Cuidado! Ni asado por el lobo ni amado
por la dulce loba este cuerpo muevo.
Mejor estar solo que mal acompañado.
Cuántas veces ese dicho he escuchado
y, sin embargo, aquí me hallo de nuevo
totalmente solo y mal acompañado.

4.3. Cristian Lázaro

Graduado en Filología Hispánica por la Universidad de Castilla-La Mancha. Ha cursado estudios de Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales en la Universidad de Castilla-La Mancha.

Ha impartido cursos de grado en la Universidad de Castilla-La Mancha –Facultad de Comunicación de Cuenca entre 2018 y 2019, y Facultad de Educación de Cuenca entre 2019 y 2020–. Es autor de la novela *Do Re Mi Fa Zombi* (2012), publicada bajo el seudónimo Chris Garlac, sobre una idea original de Javier Perea; y de los poemarios *Rachas de viento* (Lucérnula, 2015) y *Ashley, Wisconsin, Medicine* (Universo de letras, 2021). Sus publicaciones han aparecido en revistas como *Galatea*, *Ars Verba* o *ABC Artes y Letras de Castilla-La Mancha*.

XIV

Dices que para traducir poesía hay que ser poeta.
Es posible.
Dime si, para hacer poesía, debo traducir tus ojos,
tus himnos, tus alas.
Dime si debo interpretar tus versos, los versos de Éluard que
me plasmas.
Dime si hay algo
más bello, anhelado y revelador que tú.
Porque, si dices que lo hay, entonces y solo entonces,
no te creeré.

4.4. Alba Magdalena González Raimbault

Alba Magdalena González Raimbault recibió estudios de Matemáticas en Niza y en la actualidad cursa Filología Hispánica en la Universidad Complutense de Madrid. Comenzó a escribir poesía a los 16 años, concebida por ella como una vía hacia lo auténtico.

Su primer poemario, *Hilo y agua* (Editorial Gato Encerrado, 2022), propone una poesía que combina una mirada filosófica sobre lo cotidiano con una exploración profunda del lenguaje y sus misterios. Sus textos han sido publicados en revistas como *Aquí*, *Granos de polen*, *Todas las flores* o *Virguliéresis*, y forma parte de recopilaciones como *Tú: tercera antología poética* y *Nanorrelatos*, ambas editadas por Ediciones con talento.

I
el tiempo ocupa una parte
de un espacio diferente
al que usamos para movernos
un sitio
donde se acumulen las vueltas que das
otra dimensión
que no está permitido ver
que no eres nada
para verlo

pero estoy
hablo
tengo una cruz
con manecillas en marcha
y si no viviera estaría no yo
cavando mi agujero
sin hilo y agua

la gente con sueño duerme
y nos caemos
en ese pequeño hueco
donde no puedes desaparecer
si me enseña a pasar

el hilo por la aguja
creeré
dejaré de contar los días
que no sucedan para el resto
entenderás la pregunta
y aquí seguiremos todos encerrados
y aquí cada cosa
en su lugar

4.5. Raquel Aranda García

Aunque nació en Madrid, ha vivido gran parte de su vida en El Robledo, un pequeño pueblo de la provincia de Ciudad Real. Es graduada en Historia del Arte y cuenta con un máster en Producción e Investigación en Arte por la Universidad de Castilla-La Mancha. Su campo de interés se sitúa en la confluencia entre la filosofía, la psicología y el arte, este último concebido como una vía para el autoconocimiento y la terapia. Comenzó a escribir a los quince años, motivada por una profesora de Lengua y Literatura.

Después de varios años difundiendo su trabajo en redes sociales, publicó su primer libro de poemas, *A flor de ser* (ExLibric, 2021), caracterizado por un enfoque introspectivo. En la actualidad, se encuentra elaborando un segundo poemario, en el que adopta una perspectiva más comprometida. Sus textos, tanto poéticos como narrativos, suelen explorar temas como el arte, los viajes, los vínculos afectivos y la permanente tensión entre el amor y el desamor.

En 2022 fue galardonada con el primer premio en el Concurso Cultural de Poesía de la Universidad de Castilla-La Mancha gracias a su opúsculo *Versos de trinchera. Cuatro poemas: el antes, el durante y el después de una guerra*. Asimismo, ha colaborado como articulista en la revista *Dosis Kafkiana*.

ETERNO JUEGO

Eterno juego
Vida y tiempo

solían jugar a ser uno,
hasta que un día la Vida
echó a correr,
huyendo del minutero.
Cuando lo perdió de vista,
se arrepintió,
porque desde ese día
el tiempo sin la Vida
sigue corriendo;
la Vida, sin el tiempo, no.

4.6. Sacramento Espinosa Calero

Es graduado en Español: Lengua y Literatura por la Universidad de Castilla-La Mancha. Su vínculo con la poesía comenzó durante la etapa de secundaria, pero fue en la universidad donde empezó a escribir, impulsado por la lectura y el contacto más profundo con los textos literarios. Sus influencias abarcan desde los clásicos del Siglo de Oro hasta los autores de finales del siglo XIX, la primera mitad del XX y, en especial, la generación del 50. En 2024 publicó su primer poemario, *Donde nunca sabremos*, editado por Olé Libros.

LECTURA

*A Mario Figueroa, amigo librero
El mayor de todos los misterios es el hombre. Sócrates.*

Esta hoja de papel en mi escritorio
no deja que la lea.
La luz de su silencio, tan oscura,
alumbra este misterio de mí mismo,
pero nunca yo a ella.
Si no puedo leer poema alguno,
si es él quien, encubierto,
me asombra, me ilumina,
¿por qué no seré yo los versos puros
de un Dios que fuese guía

de todo cuanto escribe,
de todo lo que un día
fue voz y pensamiento,
fue silencio y palabra?

5. Otros autores

A continuación, mencionamos otros poetas jóvenes que no están incluidos en el corpus de Cartografía lírica de Castilla-La Mancha.

5.1. Paula Rues

Paula Rues es una joven poeta y escritora originaria de Albacete. Su nombre artístico, Rues, proviene de la combinación de sus apellidos reales, Ruiz Escudero. Además de su labor literaria, también se desempeña como docente. Ha publicado dos poemarios:

- *Mansarda* (2020). Su primera obra, escrita en su mayoría durante su adolescencia y publicada a los 21 años.
- *Calcetines para dormir* (2024). Su segundo poemario, compuesto por unos 60 poemas divididos en cinco secciones llamadas «puertas», cada una representando una etapa emocional. La obra aborda temas como las raíces, la pérdida, la introspección y la paz interior.

Su poesía se caracteriza por un lenguaje accesible y cercano, buscando conectar con una amplia audiencia. Sus temas recurrentes incluyen la nostalgia, las raíces manchegas, las pérdidas personales y la vida cotidiana en entornos rurales (Díaz, 2024).

ME PREGUNTAN

¿Qué quieres, poeta?
¿Que qué quiero?
Quiero colillas en las cornisas

Y arroz en la nevera
Ver solo a quien yo quiera
Dejar de ser un número
Bailar aunque entorpezca
Besar a un desconocido en el rellano
Entender por dentro lo que era
¿Qué eres, poeta?
Rabia y miel
Restos y pedazos de otros
De nadies, de todos
De encuentros fortuitos y mensajes hondos
De cenar al lado de la lumbre viendo cómo se venden y por qué
poco
Y ¿qué tienes, poeta?
Las manos vacías y un camino a medias,
Que me llevará hasta donde yo diga,
Que me matará cuando él quiera.

5.2. Irene Domínguez

Irene Domínguez es una poeta y periodista cultural nacida en 1996 en Toledo y criada en Sonseca. Es graduada en Filología Hispánica por la Universidad de Granada y máster en Literaturas Hispánicas en la Universidad Autónoma de Madrid. Su trayectoria literaria destaca por una voz poética que fusiona lo íntimo con lo social, explorando temas como el desamor, la identidad femenina y la herencia familiar. Su primer poemario, *Presuntamente nuestros*, obtuvo el Premio Málaga Ciudad del Paraíso en 2019. En esta obra, Irene aborda el desamor y la feminidad desde una perspectiva irónica y desafiante, incorporando influencias de la música urbana y el flamenco. Con posterioridad, publicó *Pureza* (Rialp, 2023), galardonado con un accésit del Premio Adonáis. Este libro se estructura en cinco secciones que simbolizan diferentes etapas de su vida, utilizando la imagen de las matrioskas para representar capas de identidad y experiencias personales (Zenda, 2021; Borges, 2024).

*No me cansas de decirle a mi entrenador
tira la toalla pero él no oye nada porque ni en el ring ni
fuera se le ha visto nunca.
Quizás, a su manera, trata de salvarme
del deshonor.*

EUGENIO MONTALE

Vienen solo para pegarse entre ellos
y muchos no tienen dinero ni cama
en la que descansar después de la pelea.
Han cruzado el Mediterráneo
para perseguir un futuro
tan lejano y cercano como la distancia
que separa su piel quemada de la lona.
Cada domingo olvidan sus trabajos
en el cuadrilátero frente a otros
que son rivales y reflejo de sí mismos.
El entrenador, con voz de compañero
de celda, les grita:
patada recta patada con paso patada diagonal
y lo ejecutan perfectamente sin saber
que una tradición lo llama
«el movimiento de la torre, el caballo y el alfil».
Son tan puros como la sangre que salta en un golpe seco.
Tal vez en otro país o en otro mundo distinto a este,
alguien les dijo que aquí podrían honrar sus apellidos.
Por primera vez alguien
se dirige a ellos por sus apellidos.
Este domingo a las ocho de la mañana
busco en ellos mi instinto de morir, mi instinto de matar,
y me juego lo único en mí que no odio, mi nariz,
y me vendo el pecho para parecerme a ellos.
Porque alguien también me dijo
que aquí podría honrar mis apellidos.

5.3. Francisco Javier Navarro Prieto

Francisco Javier Navarro Prieto (Tomelloso, Ciudad Real, 1994) es un poeta y ensayista cuya producción literaria se distingue por una profunda indagación en torno a la precariedad, la violencia y las formas de representación del cuerpo en la sociedad contemporánea. Su itinerario formativo se inició en el ámbito de la enfermería, aunque pronto reorientó su trayectoria hacia la filosofía, disciplina en la que se licenció por la Universidad Complutense de Madrid. Durante este periodo, fue beneficiario de una beca Santander Iberoamérica, que le permitió ampliar su formación en la Universidad Nacional Autónoma de México. Con posterioridad, se trasladó a la Universidad de Granada para cursar el grado en Literaturas Comparadas, experiencia académica que incluyó una estancia Erasmus en la Universidad de Kent, en Canterbury.

En 2019, recibió el accésit en el VIII Certamen Literario de la Biblioteca Universitaria de Granada por el relato «Recuerdos de Noé, el día del cumpleaños de su abuelo», y ese mismo año publicó su primer poemario, *El bello mundo* (Hiperión, 2019), obra galardonada con el XXII Premio de Poesía Joven Antonio Caraval. Este volumen se caracteriza por una mirada crítica y formalmente ambiciosa sobre las condiciones de vida en el mundo contemporáneo. Mediante una polifonía de voces y una cuidada elaboración estética, Navarro Prieto aborda problemas como la precariedad laboral, la violencia de género o el maltrato animal, articulando su discurso poético en diálogo con referentes artísticos como Francis Bacon, Egon Schiele o René Magritte.

Además de su labor creativa, ha formado parte de proyectos de difusión literaria como #PoetaZetas, iniciativa del Instituto Cervantes de Estocolmo destinada a visibilizar nuevas voces de la poesía española actual (Ortiz, 2020; Molero, 2021).

YO EN EL ESTUDIO/ HABITACIÓN JUNTO AL MAR

Si digo agua ¿bebéré?

PIZARNIK

fueras del poema hay un lenguaje
una habitación
que no comprendemos del todo
con grandes zonas de luz
si lanzamos la red se nos escapa
con grandes zonas de sombra
la realidad no cabe en dos ojos
una habitación junto al mar
uno da un paso hacia el mundo
donde uno puede decir: mar
y el mundo se echa atrás
como si se estuviese bañando
y uno da un paso hacia sí mismo
donde puede decir: sol
el alma se echa atrás
decir calma paz tranquilidad
uno está escribiendo de repente
aquí no hay ningún dolor
una gaviota en la ventana
aquí nadie paga un precio por existir
y es el mundo que da un paso hacia ti
aquí la música de las olas habita la pared
y el mundo y tú os miráis el uno al otro
el mandato azul del océano
y os separáis
ha llegado la época donde la piel y el aire
al fin y al cabo todo está bien así
han roto su habitual frontera
yo en el estudio
y si digo amo amaré
los pájaros en la playa en silencio
y si digo agua beberé
pues saben que yo tengo sus palabras.

6. Conclusiones

La poesía joven en Castilla-La Mancha es un espacio emergente de exploración estética, identitaria y social, en el que convergen trayectorias personales diversas y una marcada sensibilidad hacia los problemas de su tiempo. A pesar de que la representación de autores nacidos en las décadas de 1990 y 2000 sigue siendo limitada, el análisis de las voces recogidas en el proyecto Cartografía Lírica y otros estudios de caso revela una generación que, al margen del canon tradicional, introduce nuevos lenguajes, formatos y canales de difusión, como las redes sociales y las plataformas digitales. Esta poesía, caracterizada por su tono íntimo y su compromiso crítico, articula temas como la precariedad, la violencia, la identidad o la memoria afectiva desde un lenguaje híbrido entre lo literario y lo cotidiano.

Frente a la escasa atención académica que ha recibido hasta ahora, la poesía joven castellanomanchega demanda una mirada crítica renovada que contemple tanto su diversidad temática y formal como su vinculación con los procesos de transformación cultural contemporáneos. Autores como Javier Temprado, César Brandon, Cristian Lázaro, Raquel Aranda o Irene Domínguez evidencian un campo poético fértil, donde confluyen referencias clásicas y contemporáneas, influencias visuales y sonoras, así como una voluntad de experimentación con el lenguaje. La consolidación de estas voces y la aparición de nuevas iniciativas editoriales, formativas y de difusión representan una oportunidad para fortalecer el tejido literario regional y favorecer una mayor articulación entre creación poética, comunidad lectora e instituciones culturales.

Referencias bibliográficas

- Borges, E. (2024). Irene Domínguez, entre la niña que sueña y la mujer que se rebela. *El plural.com*. https://www.elplural.com/playtime/libros/irene-dominguez-entrevista_341835102
- Díaz, A. (2024). «Calcetines para dormir» nos habla más de la nostalgia. *La Tribuna de Albacete*. <https://www.latribunadealbacete.es/>

noticia/z9ce2ba7e-f9a3-658f-eda5adbdd303a671/202408/calcetines-para-dormir-nos-habla-mas-de-la-nostalgia

González Moreno, P. A. (2022). Poesía versus pandemia. *ABC*. https://www.abc.es/espana/castilla-la-mancha/toledo/ciudad/abci-poesia-versus-pandemia-202201131018_noticia.html

Molero, S. (2021). Fran Navarro: «Creo que nuestra generación ha comprendido mejor que ninguna otra que la política está en todas partes». *El independiente de Granada*. <https://www.elindependiente.degranada.es/cultura/fran-navarro-creo-que-nuestra-generacion-ha-comprendido-mejor-que-ninguna-otra-que-politica>

Ortiz, B. (2020). Un poema se enriquece y se tensiona cuando dejamos entrar la política en él. *Diario de Sevilla*. https://www.diariodesevilla.es/ocio/francisco-navarro-prieto-bello-mundo_0_1494750763.html

Zenda. (2021). #Mibiblioteca. *La biblioteca de Irene Domínguez*. <https://www.zendalibros.com/la-biblioteca-de-irene-dominguez/>

Elementos recurrentes en la poesía de Manolita Espinosa

ALMUDENA GARCÍA GONZÁLEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

Manolita Espinosa nació en Almagro en 1935 y su vida permaneció siempre unida a su pueblo y a la literatura. Aunque parte de su juventud transcurrió en Madrid para cursar sus estudios de bachillerato y universitarios, tanto su niñez como su vida adulta están fuertemente ligadas a su lugar de nacimiento. Tras diplomarse en Biblioteconomía, la autora regresó a su pueblo y consagró su vida profesional a catalogar, clasificar, cuidar y aumentar los fondos de la Biblioteca Municipal de Almagro, labor reconocida por sus vecinos dándole su nombre a este centro. Su interés, su vocación por los libros no quedó en su profesión. Manolita Espinosa es autora de más de una veintena de poemarios para adultos, seis dedicados a un público infantil y varios ensayos en torno a la historia de su pueblo y los dos pilares fundamentales de su cultura: sus encajes y el teatro.

Su obra literaria está muy impregnada de los motivos que caracterizan a su tierra, la Mancha, pero también muestra sus amplios conocimientos sobre otros entornos y medios de expresión, muy presentes en toda su obra, incluida la dedicada a los más pequeños. Así, María Victoria Sotomayor en el prólogo a su poemario *30 nanas fabulescas a 30 voces*, merecedor de ser incluido en la lista de honor de los Premios de Literatura de la CCEI en el año 2014, destaca la existencia de «ciertos ecos lorquianos en los estribillos e imágenes de estas nanas fabulescas donde el

agua, el sueño o el viento pueden llegar a adquirir valor de símbolo» (Sotomayor, 2013, 14). Su poesía infantil bebe de los ritmos populares y recrea una naturaleza, en la mayor parte de las ocasiones propia del paisaje manchego, que se une a elementos de la cotidianidad de los niños. No en vano, la naturaleza y lo cotidiano se establecen como temas centrales de la lirica infantil y como muestran los diversos estudios dedicados a establecer las características de esta (Senís y Soria, 2019, 154).

A lo largo de los seis poemarios que la autora dedica a un público infantil, publicados entre 1979 y 2016,¹ encontramos una evolución, por un lado, hacia una poesía más conceptual y, por otro, hacia un uso más libre de la métrica, hasta llegar al verso libre en *La flauta de Hamelín tiene colores*. Esta evolución, sin embargo, no afecta a algunas constantes de su poesía, como son la presencia de las nubes y la luna como continuos referentes en torno a los que crea un número importante de sus poemas, así como el juego con lo visual, pues, desde sus primeros textos, juega con la disposición de los versos en la página, adelantándose con este recurso, en gran medida, a una de las características más significativas de la lirica infantil actual. Sobre estos elementos que caracterizan su obra en toda su trayectoria se centra este trabajo, como un pequeño homenaje a la obra de Espinosa.

1. Las nubes y la luna, dos elementos constantes en la poesía de Espinosa

Indicamos en el apartado anterior que la naturaleza es uno de los motivos fundamentales de la poesía de Espinosa, en consonancia con las características genéricas de la poesía infantil. Pero nos encontramos ante un concepto muy amplio y en él hemos de englobar tanto elementos que conforman los paisajes, tales como el cielo, las nubes, el agua, el sol y la luna o los árboles, como fenómenos atmosféricos, tales como la lluvia y el viento y, por supues-

1. *La voz del país amado* (1979); *Viaje al sol desde el tornasol* (1990); *Veleta del Sur* (1997); *Poejuegos* (2009); *Nanas fabulescas a 30 voces* (2013), y *La flauta de Hamelín tiene colores (voz y canto de las calles)* (2016).

to, los animales. Estos últimos se consagran como los protagonistas mayoritarios de los poemas para niños, «apabullante zoologismo» refiere Herrera Rojas (2017, 349) respecto de su presencia en la lirica infantil. Sin embargo, aunque presentes en todos sus poemarios, lo cierto es que estos no tienen una relevancia especial en la obra de Espinosa, salvo en *Nanas fabulescas a 30 voces*, en las que se convierten en los protagonistas de 24 de los 32 textos que conforman el libro. De los otros 8, 6 están dedicados a las plantas: una amapola, violetas, azucenas y la espiga, junto con un álamo y una palmera, árboles que se alejan de su referente más habitual en su obra y propio del paisaje de su tierra: el olivo. Junto a ello, encontramos dos dedicados a las nubes, elemento que, como anunciábamos, tiene una especial presencia en su poesía, pues no solo las encontramos como elemento decorativo de los paisajes que conforman sus textos, sino que son el objeto esencial sobre el que gira el poema en diversas ocasiones. De *La voz del país amado*, su primer poemario compuesto por 30 textos, 3 están protagonizados por las nubes y son los primeros con los que abre el libro:

TENGO nubes blancas en mi despertar
y una verde y malva para ver el mar.
Tengo una amarilla que me lleva al sol
y en mi nube roja hago mi canción.
Tengo tengo nubes para ser feliz;
tengo una naranja que me da tu sí.

CORRO DE NUBES

¡AGÁCHATE! Al espacio del amor.
Y busca su estrellita malva.
¡Agáchate! Y recoge el corazón
del agua que ayer puso la alborada.

Suelta las manos de todas mis ayas.
Suelta el collar que se teje de escarcha.
Vuelve a coger las manos que aman.
Llena de fiesta los ríos del alba.

Nube caminante que juegas a ver,
cierra tus ojitos y vuelve otra vez.
Nubes de colores que cambian mis sienes,
pinta ya mis sueños de azules y verdes.

ERA una nube azulada...
que, al dar un salto, ha caído;
se ha roto los dos carrillos
y ha desinflado su cara.
El viento que se ha formado
ha movido tus cabellos;
ha desojado una flor...
Y tu nariz la ha mojado
con gotitas de ilusión
—que corriendo se ha llevado—.
Era una nube azulada...

Las nubes en los tres poemas reciben un papel diferente, pero comparten un tono positivo y lúdico en cada uno de ellos, que alejan la imagen triste y melancólica que estas suelen evocar para el mundo adulto, incluso en el último, que refiere una situación próxima a generar estos sentimientos. En el primer poema, las nubes se presentan como un colorido vehículo presente en la cotidianidad del yo poético, que se repite en el segundo texto, en el pareado que cierra el poema. Por contra, en el pareado anterior la nube se identifica con el niño, de la misma forma que lo hace en el tercero de los poemas, creando una imagen, que tal y como refiere Herrera Rojas, nos muestra la capacidad de la poesía infantil para aunar lo narrativo y lo lírico «de modo que se ofrezcan imágenes dinámicas vinculadas con seres de gran pregnancia sensorial y a la vez, directa o indirectamente se hable de sí mismo y se creen atmósferas evocadoras y sugerentes, de notable intensidad tonal» (Herrera Rojas, 2017, 359). Así, Espinosa se vale de las nubes, en constante movimiento y con formas redondeadas, para referirse al niño, al que también asociamos las características de ser inquieto y moverse constantemente, junto con caras redondas y mofletes.

En *Viaje al sol desde el tornasol*, publicado once años después, las nubes se conforman esencialmente como elementos de los paisajes referidos y así las evoca en 5 de los 36 poemas que conforman el libro:

MARIPOSA

Del verde sombrero,

Llévame volando

Por nubes y cielo

[...]

[...]

Un cielo callado

te cubre y te mima.

Las nubes que pasan

te guardan el día.

[...]

Río y río

desde el amarillo.

Viaje al sol

desde el tornasol.

Canto del aire

desde los pinares.

Nube del alba

desde tu mirada.

[...]

Nubes y arboledas.

Caminos y valles.

Desde mi ventana

viajo por el aire.

[...]

LEO la hierba.

Leo un jazmín.

Leo las nubes

de mi país.

[...]

Por otro lado, se convierten en protagonistas en otro de los textos, en los que el cielo lleno de nubes evoca, sin embargo, un paisaje lleno de luz:

NUBLA, nublado
desde el tejado.

Lluvia,
tierra mojada,
trébol de amor,
Sol.

Nubla, nublado
desde el tejado.

Aire,
pájaro amado,
trigo de paz,
flor.

En este poema podemos apreciar, asimismo, otros dos recursos muy significativos de la poesía infantil creada por Espinosa: la existencia de un estribillo, que estructura el poema, y una disposición gráfica que juega con lo visual. El primero entronca su lírica con la poesía oral y popular y forma parte de uno de los recursos métricos más habituales en la poesía infantil (Luján, 2016). El ritmo poético de estos textos se vincula de forma habitual con la medida de los versos, una rima sobre todo consonante y, en muchos casos, repetitiva, pero el lenguaje poético infantil tiene un código diferente, por el que lo sonoro prima sobre el contenido y permite que, lo que es considerado ripioso en la poesía adulta, aquí se convierta «en norma de construcción del poema» (Luján, 2016, 31). No sería este, sin embargo, el caso de la poesía de Espinosa, en la que predominan las rimas asonantes y los versos sueltos. Y, precisamente por ello, cobra importancia el ritmo basado en las repeticiones y sus poemas se caracterizan en su mayoría por la existencia de anáforas, paralelismos y estribillos que sustentan la estructura del poema.² Sobre el segundo

2. «El metro regulado y la rima son procedimientos tradicionales para lograr el ritmo de un poema, pero no son los únicos. Podemos lograrlo también con versos de va-

recurso, el relativo a la disposición de los versos, se hará un pequeño análisis en el epígrafe siguiente.

La presencia de las nubes, como elemento poético, queda algo relegada en sus dos siguientes poemarios: *Veleta del Sur* y *Poejuegos*, en los que se reduce su presencia tanto en número como en protagonismo. En *Veleta*, las nubes solo aparecen referenciadas en 3 de los 35 poemas que conforman el volumen, mientras que en *Poejuegos*, solo en 1 de los 23 textos hay una referencia a ellas. En los 4 casos, forman parte de un paisaje sobre el que se desarrolla el *yo* poético y la anécdota. Pero sí consideramos relevante destacar que, al igual que en los poemas anteriores, se transmite de las nubes una visión positiva en la mayor parte de estos textos. Así, en *Veleta*, en el primero de los poemas, se refiere a ellas como «nubes amigas». En el siguiente, afirma: «cabalgo / en las nubes / de un verde corcel», y el texto con el que cierra el libro tiene como estribillo «altura de nube / zapatos que suben». Diferente es el caso del poema que encontramos en *Poejuegos*, «Juego de invierno», que evoca esta estación no de forma contraria, pero sí contrariada, visión que se traslada a todos los elementos evocados:

DE RAMA en rama
y
tomo el aire de la escarcha.
 La nube se deshila.
 Las piedras guardan huellas.
 El árbol llueve sueño.
 El sol siente pereza.

De rama en rama
y
tomo el aire de la escarcha.
 La nieve está sin pies.
 El agua busca abrigo.

rias medidas y sin rimas reguladas, incluso sin ninguna rima: basta con que el poeta llame la atención del lector con las palabras, repitiéndolas, contraponiéndolas, eludiéndolas o colocándolas y asociándolas de maneras extrañas al lenguaje cotidiano» (Cerrillo, 2013, 147-148).

Los pájaros se miran.
El niño siente frío.

Nanas fabulescas nos trae de nuevo las nubes a un primer plano, no tanto por número –se nombran en 4 de los 32 poemas–, como por tener un papel protagonista en 2 de ellos, siendo el único elemento de la naturaleza que alcanza esta posición sin ser un ser vivo. «A la nube, nube» y «Se descalzaba la nube» retoman la personificación de este elemento al que dedica estas dos nanas:

A LA NUBE, NUBE

A la NUBE, NUBE
la duerme la luna.
Le pone su cinta
de canto y de cuna.
Nube rosa y blanca.
Nube azul, naranja.

A la Nube, Nube
la duerme la luna.
Le pone su cinta
de canto y de cuna.
Nube violeta.
Nube verde y plata.

A la Nube, Nube
la duerme la luna.
Le pone su cinta
de canto y de cuna.
Nube colorada.
Nubes en el alba.

SE DESCALZABA LA NUBE

Y se descalzaba
La NUBE.
¿Dónde tiene
el zapatito

que mañana
se pondrá?

Y se descalzaba

La NUBE.

Solo tiene
un zapatito
que lo ha guardado
en el mar.

En el primero de los poemas, la autora juega de nuevo con unir las nubes a diferentes colores, tal y como hiciera en el primero de los poemas con que abría *La voz del país amado*. Coincidén los tonos blanco, verde, malva, amarillo y rojo, a los que se unen en este texto el azul, el plata y el rosa, para referenciar diferentes realidades con las que el ingenio y la imaginación del niño puedan llegar a vincular las diversas tonalidades.

Por otro lado, en el segundo, también se puede apreciar una clara asociación con respecto a los otros poemas de *La voz*, puesto que la nube se personifica en una relación directa con el niño al centrar la acción en que esta se descalza y la pérdida de uno de sus «zapatitos».

Por último, las nubes regresan al último de sus libros, estando presentes en 2 de los 51 textos que conforman este poemario, muy diferente a todos los anteriores y compuesto por un número extenso de composiciones muy breves, de verso libre y con un mismo hilo conductor que inicia todos los textos de la misma forma: «Por las CALLES», creando una descripción única con el conjunto de los textos de aquello que forma parte del espacio poético creado por Espinosa. Así,

Por las CALLES,
el Niño va con Madre.
Y las Nubes aprenden a cantar.

Por las CALLES,
Los Globos abren las nubes
y se llevan las miradas.

Podemos apreciar en el primero, de nuevo, la identificación entre el niño y la nube, mostrada de forma gráfica con el uso de la cursiva para ambos sustantivos. En el segundo, las nubes desempeñan un papel secundario, dejando paso a los globos, agentes activos y protagonistas, en este caso, de la estrofa.

El otro elemento natural que encontramos de forma más recurrente en los textos de Espinosa es la luna. Ciertamente, este satélite tiene una especial presencia en la literatura infantil y tal y como indican Senís y Soria (2019, 155) «se ha convertido en un personaje con entidad propia dentro del universo poético dirigido a los niños». Su presencia destaca en las creaciones para los más pequeños. Tanto en la lírica infantil, en general, como en la poesía de la almagreña en particular, la luna se configura como elemento esencial de referencia, iluminadora de la noche y cómplice del sueño. Por un lado, no podemos olvidar la importancia de las nanas en esta etapa. Durante la infancia, el hecho de conciliar el sueño es uno de los momentos más relevantes e íntimos entre el niño y sus progenitores, pero también puede ser de los más conflictivos por los miedos que inevitablemente generan la oscuridad y las pesadillas en los más pequeños. Así, las canciones de cuna se revelan como un medio de arrullo y de transmisión de seguridad al niño, presentes en todos los hogares. De esta manera, más allá de las tradicionales nanas que han pasado de generación en generación, estas composiciones se perfilan como el subgénero más habitual de la lírica infantil de autor y, en ellas, la luna tiene un papel esencial. Bien sea tan solo con su presencia, bien con un papel activo, ayuda a conciliar el sueño y es la encargada de iluminar la noche.

Pero no solo en las canciones de cuna tiene un papel la luna, sino que participa de forma habitual en las composiciones infantiles en las que se presenta tanto como un elemento misterioso y lejano como cercano y con características propias del niño.

En el caso concreto de la poesía de Espinosa, la luna la encontramos también de muy variadas formas. En *La voz del país amado* está presente en 6 de los 30 poemas, mientras que en 2 es un elemento más de la naturaleza dentro de los varios que se refieren en el poema:

PRIMAVERA NUEVA

Verde sobre verde.

Alma de color,
toma trigo y soles
para hacer una flor.

Mariposa ciega,
que juegas a ver,
¡salta, salta, y salta!
hasta mi manita
que trae un cascabel.

Los vientos amados

me traen margaritas.

Y enciende rebaños
la luna bonita
[...]

NAVIDAD EN LA MANCHA

TIERRA marrón,
en manos que mecen.
Vides –con voz–,
que duermen y duermen.

[...]

Cardencha tallada
de luna y de nieve
¿dónde están los surcos
que marcan las nueve?

en otros dos hay una apelación directa a la luna. En el primero, configurado como una canción de corro, se nombra elemento recurrente. En el segundo, es un elemento de necesaria belleza para el yo poético:

CORRO SIN EDAD

ÁNGEL y Voz.
Luna de amor.

Canto amarillo.

Luna del grillo.

Viento que nace.

Luna de naves.

¡Abramos las manos
para que los cielos pasen!

Y CUANDO llueve,
tengo también mi Luna.
Porque mis ojos
se hacen inmensos;
se hacen heraldos
en los espejos
del agua transparente,
que va corriendo.

Por otro lado, la luna se convierte en el objeto poético al que dedica otros dos poemas, unidos bajo el título de «Haz... y envés... de la Luna». Aquí, la autora presenta dos versiones de la luna: el haz, un mundo de ensueño, bello y atrayente; y el envés, en el que refleja la cruda realidad del satélite, como una tierra estéril y carente de magia:

I
Buscando la Luna,
muevo la cabeza.
¡Allí está!
¿La ves?
¡Qué lejos se encuentra!
Su brillo es de ensueño.
Parece mecarse
en tules de estrellas.
Y hasta, yo diría,
que una lluvia diáfana
le da la frescura de las flores bellas.

País de ilusión;
de sueños de amor;
mansión de Hadas buenas.
Quisiera saber...
¡Yo quisiera ver!
Quién pisa la arena
de sus playas grises;
de sus campos blancos.
Quién duerme, y no sueña.
Porque, con los ojos, del alma y del cuerpo
—de día y de noche—,
dentro de la Luna, se bebe belleza.

No ha más que mirarla...
¿La ves?
¡Qué lejos se encuentra!

II

SE ha roto el hechizo
del Astro que alumbrá
las noches serenas.
Dicen:
Que ya no es redonda la Luna;
que han muerto sus ríos de plata.
No encuentran castillos fantásticos.
Ni barcas, con casco
de perlas de nácar.
Al borde de su «lunitorio»,
no existe balcón
con baranda,
de picos de estrellas, tranquilas,
que se miran,
se aman, y callan.
¡Pobre luna, soñadora!
Profanado su silencio, su misterio...
y la fiesta de sus noches estrelladas.
¿Dónde mirará el amante,

ahora, que ya no es a Luna
la cita de sus miradas?

Viaje al sol... da protagonismo de nuevo a la luna en un poema que remeda la tradicional canción de *Luna, lunera, cascabeleira...* Aquí, Espinosa toma el comienzo de la célebre composición para luego mostrar su presencia constante en todos los entornos del niño:

LUNAS, luneras
en la ventana,
en la escalera.
En ¡aque!l árbol!
y el viento azul.
En los cristales
del autobús.

Luna de marzo.
Luna de abril,
en el colegio
y en el jardín.

Luna en mis manos
y en mis zapatos.
Lunas que llueven
risas de canto.

La luna vuelve a estar presente en otros 3 textos de este poemario, pero ya no como eje central del texto. En los primeros, va asociada a su contrario, como elemento natural siempre presente, mientras que en el tercero parece ser referente de un recuerdo de un momento y un paisaje concreto, en la única composición que dedica a una persona en concreto: Alberto.

EL VIAJE

[...]

Viaje Oeste.

Viaje al Sur.

Vuelo

Aurora

Luna

Rosa.

Viaje al Sol.

Viaje al Sur.

Una mano al sol

y otra en la luna.

La noche y el día.

Las manos juntas.

A Alberto

Día de mar.

Día de luna.

Viento de voz.

Mano de bruma.

Día de luz.

Día de hierba.

Tierra de sol.

Manos abiertas.

En *Veleta del Sur*, Espinosa nos ofrece una serie de poemas que entroncan directamente con la lírica popular, llenos de musicalidad e imágenes de corte tradicional. Así, tenemos «Olivos», cancióncilla que evoca un elemento tan propio del paisaje manchego:

OLIVOS

Olivos de verde y plata
que lleváis mi despertar

Hojas

Troncos

Aleluyas

Olivos de luna llena
que buscáis sueños de paz

También en esta línea encontramos la canción que comienza con «¡Hasta los luceros!» y que presenta un estribillo propio de canción de corro en el que la luna toma un papel principal: «Corre, correrás / que la luna / va detrás».

Por otro lado, en «Gigante con sombrero» la luna se convierte en una cuna para el gigante en una original nana:

Se balancea un gigante
en la cuerda de la luz.
[...]
Se balancea un gigante
en el eje de la luna.
Y duerme hasta la mañana
su sueño de risa y bruma.

Los poemarios de *Poejuegos*, y *Nanas fabulescas...* presentan a este elemento unido en la mayor parte de los casos a un poema-nana. En el primero, la luna va asociada al sueño en 3 de los 5 textos en los que es nombrada: «Sueño de los árboles», «Seta, seta» y «El pescador de lunas». En este último, la luna cobra todo el protagonismo y es referida de una forma completamente diferente y original a como la habíamos encontrado hasta ahora, puesto que Espinosa la va a vincular con diferentes alimentos, asociación que tampoco volvemos a ver en ninguna otra de sus composiciones:

EL PESCADOR
DE LUNAS
ARRIBA, arriba
se pescan lunas.
El pescador te mece
y abre tu cuna.
Luna de chocolate.
Luna de mantequilla.

Luna de queso fresco.

Luna de mandarina.

Arriba, arriba
se pescan lunas.
El pescador te mece
y abre tu cuna.

Luna de albaricoque.

Luna de mermelada.

Luna de laurel nuevo.

Luna de calabaza.

En *Nanas...* la luna vuelve a desempeñar su papel tradicional dentro de las composiciones de cuna y en los 8 poemas en los que es referenciada ayuda a conciliar el sueño, bien siendo el lugar que acoge para este, bien meciendo, bien dando algo de luz para iluminar los sueños: «EL BURRITO de la luna / contaba estrellas de plata. / Y contando se dormía / de la noche a la mañana.»; «AMAPOLA eres / de los verdes campos. / Y la luna mece / tu sueño y tu tallo.»; «Descansando estaba / el CONEJITO veloz. / [...] / Y la madriguera / se abría a la luna / para encender su farol.»; «La JIRAFITA es muy alta / y alcanza la luna nueva.»; «A la NUBE, NUBE / la duerme la luna.»; «Y el ÁLAMO pequeño / se dormía / y se dormía. / Mientras en sus ramas / soñaban / que la luna / lo acunaba.»; «El GATITO ronronea / [...] / La noche busca / la luna / y dibuja su canción.»; «Los CABRITILLOS saltaban / por las montañas y riscos. / [...] / la luna que va / y que viene, / traía sueños / muy verdes.».

Para finalizar, *La flauta de Hamelín*, como ya indicamos, tan diferente al resto de su obra, no puede, sin embargo, dejar al margen al satélite que tan presente está en el resto de sus composiciones. Así, no solo encontramos uno de los poemas con referencia a este elemento, que protagoniza un divertido juego conceptual: «Por las CALLES, las noches sueñan Lunas», sino que cierra el poemario en una posición de excepción, como responsable, junto a su «contrario», el sol del correcto funcionamiento del día a día:

El gran TEATRO DEL MUNDO sigue en
las CALLES
de todos los países y lugares.

[...]

¿volverá la REPRESENTACIÓN?
Volverá... cuando el Sol
ponga las CALLES,
que se lleva la Luna.

2. Espinosa, pionera de la poesía visual

Junto a la palabra, la expresión gráfica cobra también una gran relevancia en un número muy considerable de los poemas creados por Espinosa. Así, tal y como expone Santiago-Ruiz (2022, 3) en la definición que da de poesía visual, las palabras y su representación gráfica conforman de forma conjunta el significado completo del poema: «La poesía visual puede definirse como aquella donde los elementos gráficos fungen como significantes del poema. En otras palabras, el mensaje poético depende de los componentes visuales y no solo de lo lingüístico».

Espinosa no resulta especialmente «rompedora» en este aspecto. El juego que establece entre las palabras y su representación gráfica es el mismo desde el primero hasta el último de sus poemarios: uso de mayúsculas para iniciar todos sus poemas y, en otras ocasiones, destacar los términos más relevantes; uso de cursivas con esta misma función; y juego con la disposición del texto, otorgando un mayor margen izquierdo a determinadas estrofas. Sin embargo, sí consideramos relevante reseñar la excesiva frecuencia con la que se vale de este último recurso, junto con el momento en el que comienza a valerse de él. Su primer poemario, *La voz del país amado*, publicado en 1979, ya presenta 6 composiciones en las que juega con el margen dando dinamismo y simetría al texto. Este tipo de disposición, presente desde un tiempo significativamente anterior (Santiago-Ruiz, 2022, 3) en la poesía de adultos, sobre todo a raíz de los movimientos vanguardistas, no se generaliza en la poesía infantil hasta bien avanzado el siglo XX.

El uso de este juego gráfico se acrecienta con el tiempo en la poesía de la almagreña. En orden cronológico de publicación, encontramos 9 poemas con esta disposición en *Viaje al sol...*; 23 en *Veleta...*; 12 en *Poejuegos* y 21 en *Nanas*. Tan solo en su última obra no encontramos ejemplos de esta disposición, debido a que la brevedad y el tipo de poemas de *La flauta*, cercanos a las grequerías, no permiten el juego gráfico que vemos en sus otros textos. Por otro lado, el hecho de que aparezca en mayor medida en *Veleta...* y *Nanas...* no es casual, pues en ambos poemarios encontramos, como ya apuntamos con anterioridad, un grupo de composiciones en las que la musicalidad cobra especial relevancia y los estribillos se repiten de forma constante en todas ellas.

La elección de la parte del poema más cercana o lejana al margen izquierdo en el caso de los poemas con estribillo depende, de forma sistemática, de si este se enuncia desde el comienzo del poema, en cuyo caso queda situado más a la izquierda, siendo las estrofas las que se trasladan. Mientras que, si este llega tras una estrofa previa, es el estribillo el que queda destacado con un mayor margen, tal como podemos ver en los siguientes poemas de muestra, ambos pertenecientes a *Veleta*:

NIDO DE AVECILLAS

Nido de avecillas
entre los pinares.

Ala de sol,
rama,

voz.

Nido de avecillas
entre los pinares.

Viento del Sur,
paz,
amor.

LEVANTA la luz
hasta tu frente.
Levanta tus pies
hasta la nieve.

Huellas azules.
Blanco de voz.
Verde horizonte.

Levanta la risa
en los laureles.
Levanta los días
que van y vienen.

Huellas azules
Blanco de voz.
Verde horizonte.

Además de jugar en los poemas con estribillo fijo, Espinosa también emplea esta disposición en algunos otros de sus textos, en los que, no repitiéndose las mismas palabras, sí encontramos una serie de versos paralelos. Aquí, además de resaltar parte de su contenido, consigue dar un ritmo aún más dinámico al poema. Tal sería el caso de composiciones como este texto de *Viaje al sol...*, donde además la disposición permite también reflejar el paso del tiempo:

Un viejo calendario
se ha dormido:
 lunes
 martes
 jueves
 sábado

¡Todos! Sueñan su camino.

Un viejo calendario
ha despertado:
 viernes
 miércoles
 domingo...

¡Todos! Cuentan su pasado.

Del mismo modo, el movimiento asociado al contenido del poema se establece como motivo esencial junto con la presencia

de estribillos en el caso de todas las composiciones que encontramos en el poemario de *Nanas fabulescas*...

Los aspectos aquí reseñados nos permiten establecer algunos de los parámetros que configuran la obra poética infantil de Manolita Espinosa. Podríamos definirla, al mismo tiempo, desde su evolución, en la que vemos importantes diferencias entre el primero y el último de sus poemarios, o desde su capacidad para establecer ingeniosas imágenes, pero también desde los motivos y las formas recurrentes que han ido acompañando toda su obra y a los que hemos dedicado este trabajo. Las nubes y la luna se presentan como referentes constantes en sus textos, por lo que alcanzan una especial relevancia y significación en el conjunto de su obra. No son los únicos elementos que se repiten: también el agua, en especial en forma de lluvia, y el viento, como elementos naturales, y las mariposas, por otro lado, tienen una importante presencia, pero en menor medida que los referidos con anterioridad. Por otro lado, la relevancia de lo visual, no ligado a las ilustraciones, sino al modo gráfico con el que se representan los textos se nos muestra, asimismo, como un rasgo definitivo de la poesía de la almagreña. Una poesía a la que no solo debemos tener como referente por ser la primera que se publicó para un destinatario niño en Castilla-La Mancha, sino por la riqueza, valor y originalidad de sus composiciones, fruto de un profundo conocimiento literario, una inestimable vocación y una alta consideración del público infantil para el que escribe.

Referencias bibliográficas

- Cerrillo Torremocha, P. C. (2013). *LJJ. Literatura mayor de edad*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Colección Arcadia.
- Espinosa, M. (1979). *La voz del país amado*. Caja Rural Provincial de Ciudad Real.
- Espinosa, M. (1990). *Viaje al sol desde el Tornasol*. Diputación de Ciudad Real. Biblioteca de Autores Manchegos.
- Espinosa, M. (1997). *Veleta del Sur*. Diputación de Albacete.
- Espinosa, M. (2009). *Poejuegos*. Caja Rural de Ciudad Real.

- Espinosa, M. (2013). *Nanas fabulescas a 30 voces*. Ediciones de la Torre.
- Espinosa, M. (2016). *La flauta de Hamelín tiene colores (voz y canto de las calles)*. Hilos de emociones.
- Herrera Rojas, R. L. (2017). Apuntes para una teoría de la poesía infantil. *Revista de Literatura* LXXIX, 158, 345-363.
- Luján Atienza, Á. L. (2016). Algunas consideraciones sobre la métrica de la poesía infantil española contemporánea. *Rhythmica* 14, 23-63.
- Santiago-Ruiz, E. (2022). Recursos formales en la poesía infantil en español del siglo XXI. *Ocnos. Revista de estudios sobre lectura* 21(2). https://doi.org/10.18239/ocnos_2022.21.2.2852
- Senís, J., y Soria, P. (2019). Poesía infantil para pre-lectores y primeros lectores: una definición del género en el ámbito español. *AILIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)* 17, 151-168.

Raíces líricas: cancionero popular infantil en los exilios y emigraciones

CÉSAR SÁNCHEZ ORTIZ
Universidad de Castilla-La Mancha

La transición de los homínidos más primitivos al *Homo sapiens* moderno vino acompañada de diversos factores y cambios evolutivos, algunos de ellos relacionados con la capacidad para crear y desarrollar cultura. Y, dentro de esta, podríamos afirmar que está ese momento en el que nuestros antecesores empezaron a crear y compartir ficciones. La comprensión e interpretación del mundo a través de narraciones imaginarias –muchas de ellas fantásticas y maravillosas– constituiría así un hito fundamental en su evolución cognitiva. Esta práctica narrativa se remonta, según diversas estimaciones, a unos 150 000 años, lo que evidencia la profunda antigüedad de la literatura oral en comparación con la escritura, cuyo origen se sitúa en torno a los 6000 años atrás. En este sentido, a través de la tradición oral se fijaron los primeros mitos, arquetipos, relatos y canciones. Investigaciones como las de Albert B. Lord (1960) han demostrado que epopeyas fundacionales como las de Homero fueron producto de una rica tradición oral de composición y transmisión, en la que los narradores improvisaban utilizando fórmulas y estructuras temáticas memorizadas durante miles de años. Asimismo, filólogos como Rafael Lapesa (citado en Zapata Ruiz, 2008, 178) han sostenido que «aun cuando no se haya escrito, la literatura oral constituye una forma auténtica de literatura», reconociendo su legitimidad como origen de la literatura. Por ello, puede soste-

nerse con fundamento que la auténtica génesis de la literatura reside en su vertiente popular y oral, una afirmación que cuenta con un consenso cada vez mayor en el ámbito académico.

Y muy íntimamente relacionada con esta literatura de tradición oral está la infancia. Los niños son los grandes amigos de este tipo de composiciones. Desde antiguo y, aunque nos sorprenda, hasta nuestros días, los niños tienen un respeto enorme por estas historias y poemas. Cuando un adulto se detiene a hablar, recitar o cantar a un niño, le está transmitiendo un mensaje profundo de reconocimiento y afecto. Un acto simbólico mediante el que el niño experimenta que es merecedor de la atención y el tiempo de sus mayores, ayudando así a construir o reforzar su autoestima y sentido de pertenencia. Sin embargo, la práctica de esta forma de literatura oral –muy ligada al vínculo intergeneracional– ha ido perdiéndose en las últimas décadas. Las causas son múltiples y complejas: transformaciones socio-culturales, desaparición progresiva del espacio público como ámbito de juego y el creciente protagonismo de los dispositivos audiovisuales y digitales en la vida cotidiana infantil. No obstante, puede señalarse una causa de fondo particularmente significativa: la creciente dificultad para articular la experiencia vital y narrativa de los adultos con la capacidad de asombro, la curiosidad y la sensibilidad lúdica que caracterizan a la infancia.

Esta desconexión intergeneracional ha limitado la transmisión espontánea de relatos y saberes, lo que ha contribuido al debilitamiento de una tradición literaria esencial para el desarrollo emocional y simbólico de los niños, pasando en nuestras sociedades al ámbito escolar y educativo, donde se sigue experimentando esa transmisión de relatos, cantos y juegos, pero descontextualizado de su valor original. De este modo, seguimos encontrando textos propios de la tradición oral infantil en los repertorios y la memoria de las niñas y niños de nuestros días, pero por lo general no ha llegado a ellos como algo natural, sino como una actividad escolar buscada a propósito. Aun así, encontramos algunas excepciones en las que el aprendizaje de estos textos ha tenido lugar en el ámbito de juego y ocio entre iguales, e incluso, alguna rarísima excepción en la que madres y abuelas han transmitido a

hijos o nietos sus experiencias. Además de ser un acto entrañable, una abuela que canta o enseña sus juegos los revive, los recuerda, los busca entre sus memorias..., con lo cual ese encuentro ayuda a mantener esas composiciones líricas de la tradición oral. Y a lo entrañable de esta, cada vez más extraña, actividad contribuye también la situación personal de algunos de estos informantes, niñas y niños que han nacido en un país diferente al de sus padres y sus abuelos, que a veces ni siquiera viven en él.

El fenómeno de las migraciones, voluntarias o forzadas al exilio, nos ofrece una realidad habitual en las aulas de nuestros colegios y una oportunidad para fijarnos en lo que cantan y juegan sus protagonistas más pequeños. Y es que, migrantes o exiliados, junto a esas personas que llegan a un nuevo país para empezar una vida desde cero viajan –además de sus esperanzas, sus miedos o sus sueños...– otro tesoro inmaterial que no precisa de declaración de aduanas: los textos de su tradición oral infantil, sus juegos y cantilenas, que conservarán en su memoria y dejarán como herencia a quienes cedan su testigo vital.

Precisamente ese será el objeto de estudio de este capítulo, esos textos líricos que llevan en su ADN la oralidad por encima de cualquier otra marca o característica, textos propios de la literatura tradicional y, dentro de esta, aquellos que han pervivido durante años, generación tras generación, en los labios de sus principales transmisores o destinatarios: la infancia. Textos orales que viajan y se conservan en la memoria de las niñas y niños que son o fueron, y en la de los mayores que los conocieron y se los enseñan hoy a esos descendientes nacidos en un nuevo país, en muchas ocasiones como instrumento para mantener el vínculo afectivo y cultural con una tierra que dejaron atrás sus mayores.

1. La memoria del cancionero infantil

Durante muchos años, el grupo de investigación LIEL –Literatura Infantil y Educación Literaria– de la Universidad de Castilla-La Mancha venimos trabajando y estudiando para explicar, con argumentos científicos, que las retahílas, canciones, sonsonetes y

cantilenes que forman parte del cancionero popular infantil son manifestaciones folclóricas, pero también literatura, excelentes ejemplos de poesía lírica popular. Del mismo modo, hemos intentado contribuir a la fijación escrita de todas esas composiciones que, desde hace ya unos años, se encuentran en un claro proceso de desaparición (Cerrillo, 1991, 1994 y 2005; Sánchez Ortiz, 2013; o Cerrillo y Sánchez, 2017).

En el discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura 1998, el escritor portugués José Saramago se refirió a uno de sus abuelos como el hombre más sabio que había conocido en su vida, aunque no supiera leer ni escribir; a cambio, sabía contar historias:

Mientras el sueño llegaba, la noche se poblaba con las historias y los sucesos que mi abuelo iba contando: leyendas, apariciones, asombros, episodios singulares, muertes antiguas, escaramuzas de palo y piedra, palabras de antepasados, un incansable rumor de memorias que me mantenía despierto, el mismo que suavemente me acunaba.¹

Hoy decimos que el saber, la cultura y las historias se encuentran en los libros, es decir, escritos. Pero nos olvidamos de que, durante muchísimo tiempo, los hombres y las mujeres no dispusieron de libros para atesorar ese conocimiento. En esos momentos, los pueblos y sus moradores guardaban en la *memoria* lo que les ocurría, lo que les contaban o lo que sabían, y lo transmitían a las demás personas y a otros pueblos.

Durante muchos siglos, en todo el mundo, la literatura que llegaba a la mayoría de la gente era la literatura oral; incluso cuando se desarrollaron las primeras culturas escritas, la literatura culta se creaba en lenguas que entendían muy pocas personas, por ejemplo, el griego o el latín escritos. En el tránsito del latín a las lenguas romances como lengua hablada se siguió escribiendo en el latín clásico, que solo era entendido por clérigos y nobles; cuando las lenguas romances sustituyeron al latín como lengua

1. Disponible en <http://www.retoricas.com/2010/06/discurso-saramago-premio-nobel.html> (consultado el 2 de abril de 2025).

escrita, en el caso del castellano a partir de los siglos XII y XIII, la mayor parte de las historias se seguían transmitiendo de forma oral, de boca a oído, porque la mayoría de la gente no sabía leer y porque lo que se escribía se hacía «manuscritamente», es decir, a mano, libro a libro, al no existir un procedimiento que permitiese reproducir los escritos en serie, algo que se subsanaría con la invención de la imprenta, pero ya a mediados del siglo XV. Antes de que llegara el famoso invento de Gutenberg, floreció una importante literatura de transmisión oral, muy popular en la Edad Media, representada en España, sobre todo, por los cantares de gesta y por los romances.

Sabido es que la literatura oral tiene su fundamento en la memoria: el texto contado o cantado «se escribe» en la memoria, que es como el libro que guarda esos textos; la memoria como escritura es una antigua metáfora que certifica el poder transmisor, sugeridor y recreador de las palabras.

Este tipo de relatos, como los cuentos de nunca acabar, los dichos propios de los entornos de procedencia de cada persona, juegos tradicionales, juegos compartidos con vecinos y amigos, que pasaban de padres a hijos, que se jugaban en las calles sin coches, formaban un caudal literario oral que se ha ido perdiendo por el camino del tiempo, salvo pocos y milagrosos casos: corros, combas, burros, moscardones, pídolas, tejos, trompos o gallinas ciegas, algunos de los cuales llevaban aparejados sonsonetes o cantilenas que pronto se aprendían, manifestaciones todas ellas del cancionero popular infantil.

¿Pero dónde empieza y dónde acaba el cancionero popular infantil? Cerrillo (1991, 8-14) señalaba seis tipos de composiciones en una clasificación, ya clásica, muy aceptada por estudiosos e investigadores:

1. nanas
2. juegos mímicos
3. canciones escenificadas
4. oraciones
5. suertes y burlas
6. trabalenguas

El cancionero popular infantil es una parte de la literatura infantil y juvenil de tradición oral, incluida –a su vez– en algo más amplio que es la «literatura popular», a la que siempre se le ha prestado menor atención que a la «literatura culta». Particularmente, las manifestaciones literarias de transmisión oral han sido infravaloradas respecto a las que se han transmitido por escrito; ello se comprueba cuando advertimos que los manuales de literatura, las historias de las literaturas, las antologías y colecciones de textos literarios, aquí y en todo el mundo, se han elaborado siguiendo criterios cultos, sin profundizar –salvo algunas excepciones– en las manifestaciones literarias populares y, sobre todo, en lo que de forma específica es la tradición literaria oral. Si esto ha sido así en la literatura adulta, qué podríamos decir de la literatura infantil y juvenil, a la que se le ha exigido desde sus primeros momentos y hasta hace poco tiempo –aún hoy se edita mucho con esta losa encima– que fuera portadora de un bagaje educativo, moral o ejemplarizante que primara sobre los valores estrictamente estéticos o literarios. Por otro lado, tanto histórica como educacionalmente se ha preferido lo escrito sobre lo oral, por el carácter ennoblecedor que se le confería a la escritura frente a la plebeya, por popular y mayoritaria, oralidad.

2. Memoria, infancia y migración

En las sociedades contemporáneas, en especial en zonas urbanas, la literatura de tradición oral ha experimentado un notable retroceso, resultado de múltiples factores como la transformación de los hábitos de comunicación, el cambio en las dinámicas familiares y el impacto creciente de las tecnologías digitales. Sin embargo, este fenómeno de pérdida no es homogéneo. En el caso de las comunidades migrantes, los repertorios orales –y muy en particular el cancionero infantil– cobran una relevancia singular como vehículos de transmisión cultural y afectiva.

Las canciones tradicionales, los juegos de comba, las retahílas y los romances infantiles, que en muchos contextos han desaparecido o quedado relegados al entorno escolar, persisten con

vitalidad renovada entre familias migrantes, funcionando como hilos invisibles que enlazan generaciones, territorios y memorias. En estos casos, el cancionero infantil actúa como un puente simbólico entre el país de origen y el país de acogida, y permite a madres, padres y abuelos compartir con los más pequeños fragmentos de su identidad, su lengua materna y su imaginario cultural. Esta transmisión no solo refuerza el sentido de pertenencia de los niños a una comunidad cultural específica, sino que también consolida el vínculo intergeneracional en entornos donde las referencias familiares y territoriales pueden verse difuminadas.

En un mundo en el que las calles y plazas han dejado de ser espacios naturales para el juego colectivo y la narración espontánea, las prácticas orales resisten, de forma paradójica, en aquellos hogares donde la migración ha generado la necesidad de anclar afectos e identidades. Las canciones y los relatos tradicionales, en estos contextos, no son solo formas de entretenimiento: son formas de resistencia cultural, de consuelo emocional y de memoria activa. Como apunta García Padrino (2004, 24), «la literatura de tradición oral constituye una de las fuentes fundamentales del imaginario infantil y una vía privilegiada para el desarrollo de la competencia literaria desde edades tempranas», pero también puede ser compartida como un espacio donde se tejen afectos, se supera el dolor de las ausencias y se reconstruyen sentidos de comunidad.

La paradoja de esta situación es significativa: mientras que en muchos contextos cercanos los juegos tradicionales han sido desplazados por las pantallas y las nuevas formas de ocio digital, en los hogares migrantes se mantienen vivos como formas de continuidad cultural. En ellos se narran cuentos, se cantan coplas nupciales, se recuerdan aguinaldos, se entonan canciones de estación o villancicos, no solo por nostalgia, sino porque estos textos orales constituyen un capital simbólico que da cohesión a la familia, refuerza la lengua materna y construye una continuidad cultural imprescindible en situaciones de desplazamiento. Como señala García Cetina (2014, 23), «la oralidad permite mantener vivo el vínculo con el país de origen y, al mismo tiem-

po, negociar una identidad cultural en el nuevo entorno», lo que otorga a estas prácticas un valor estratégico tanto afectivo como sociocultural. Estas composiciones proporcionan a los niños una conexión emocional con una tierra que quizás no conocen directamente, pero que habitan simbólicamente a través de los relatos y cantos que oyen en casa.

En este sentido, el cancionero popular infantil no solo pervive como testimonio literario de una tradición, sino que, en contextos migratorios, adquiere una nueva función: la de preservar la memoria, mantener viva la lengua y sostener los lazos afectivos en una situación de tránsito identitario. Es literatura viva, encarnada en la voz de quienes buscan arraigarse, sin renunciar a sus raíces, en un nuevo territorio.

3. Cancioneros de otras latitudes: raíces de allá florecidas acá

Solemos llevar a cabo el trabajo etnográfico de recuperación y fijación del cancionero popular infantil a partir de informantes infantiles, ya sea mediante entrevistas individuales o en pequeños y grandes grupos, en función del contexto en el que se desarrolle la investigación. Con frecuencia, este trabajo se inscribe dentro de metodologías de investigación/acción, en especial en el marco de aulas universitarias de grado o máster en el ámbito educativo. En medio de las numerosas respuestas y horas de grabación, a menudo quedan inadvertidas historias y melodías que, si bien conservan la genética propia de los materiales de tradición oral infantil, incorporan aires de otras latitudes. Aires no siempre exóticos, idílicos o atractivos: lejos de romántizar culturas ajena, algunas de estas expresiones traen consigo la memoria del dolor, de las infancias atravesadas por experiencias de desarraigado y pérdida. Cuando el tiempo y las circunstancias lo permiten, nos detenemos en los juegos, cantos y relatos que acompañan a estas infancias migrantes, bien porque los vivieron en sus primeros años de vida en el país de origen, bien porque, aunque nacidos ya en nuestro país, los han aprendido en el seno

de su familia o de las comunidades migrantes con las que conviven y celebran sus costumbres desde la distancia.

La literatura infantil de tradición oral –al igual que el conjunto de manifestaciones folclóricas– se inscribe en la vida del ser humano desde el mismo momento de su nacimiento. Antes incluso de su ingreso en la cultura escolar y mucho antes de la adquisición de la lectoescritura, el niño participa de múltiples expresiones orales que configuran un universo simbólico común: cuentos maravillosos, de nunca acabar o de pega, leyendas, canciones escenificadas, juegos mímicos, oraciones, trabalenguas, suertes, burlas y adivinanzas. Se trata de un repertorio de extraordinaria riqueza, cuya vitalidad puede haberse atenuado en contextos urbanos contemporáneos, pero que permanece en la memoria de muchas personas adultas, funcionando como vínculo identitario y afectivo.

En contextos de migración, esta dimensión se acentúa: los repertorios orales no solo cumplen una función lúdica o formativa, sino que se convierten en herramientas de resistencia cultural y de arraigo emocional. La tradición oral, al permitir que una misma obra –con pequeñas variaciones– circule entre colectividades distintas, actúa como vehículo de transmisión transnacional, reforzando la pertenencia a una comunidad cultural más allá de las fronteras físicas. Así, las infancias migrantes, al participar en esta «cadena hablada» de la que habla la literatura de tradición oral, no solo heredan formas estéticas y narrativas, sino que incorporan también un sentido de continuidad, pertenencia y dignidad cultural. La transmisión de estos repertorios en el entorno familiar o comunitario puede ser, en muchos casos, el primer contacto del niño con un legado cultural que le confiere un lugar en el mundo y le permite anclar su identidad en una historia compartida.

4. Duérmete niño: las nanas o canciones de cuna

La canción de cuna, también conocida como nana en el ámbito hispanohablante, constituye una de las manifestaciones más tempranas de la literatura oral infantil (vid. Cerrillo y Sánchez, 2017).

Se trata de una forma particular de canción popular en la que se recogen muchas de las primeras palabras que un adulto dirige a un niño en sus primeros momentos de vida. Este tipo de composiciones –con diferentes denominaciones, pero con contenidos y estructuras similares– está presente en múltiples culturas y lenguas. Ya en el siglo XIX, Francisco Rodríguez Marín (1882) advirtió las notables semejanzas entre nanas españolas, italianas, portuguesas y francesas, señalando no solo las influencias mutuas entre ellas, sino también su pertenencia a un tronco común románico. Incluso fuera de esta área lingüística, existen ejemplos análogos, como ciertas *nursery rhymes* de la tradición anglosajona que se aproximan en función y forma a las canciones de cuna hispánicas.

Dentro de una clasificación del cancionero infantil organizada por franjas etarias, la canción de cuna ocupa el lugar correspondiente a los primeros años de vida del niño –desde el nacimiento hasta el momento en que comienza a expresarse oralmente con cierta autonomía–, aunque su práctica puede extenderse más allá de ese periodo. La singularidad de este género reside en la fusión de elementos sonoros (voz y canto), rítmicos (movimiento de arrullo) y afectivos que conforman una experiencia íntima y profundamente simbólica.

La nana es, además, uno de los pocos géneros del cancionero en los que el papel de emisor corresponde de forma clara al adulto. En la tradición hispánica, esta función ha sido históricamente desempeñada por figuras femeninas: madres, abuelas, hermanas, tíos, ayas o cuidadoras, quienes, mediante el canto, no solo inducen el sueño, sino que también afirman su presencia y cuidado, incluso en aquellos textos donde dicha presencia no se explica. Cuando el adulto varón aparece, lo hace generalmente como figura ausente, o en segundo plano, como sugiere el siguiente fragmento:

Este niño tiene sueño,
no tiene cama ni cuna.
A su padre carpintero
le diremos le haga una.
(Cerrillo, 1992, 99)

La canción de cuna se sitúa en la confluencia entre la lírica popular y el juego simbólico. Su pervivencia en la tradición oral hispánica se debe, probablemente, a su riqueza interna, a la capacidad evocadora de su sonoridad y al componente lúdico que se despliega en la interacción afectiva entre adulto e infante. En muchas ocasiones, el canto se acompaña de movimientos rítmicos –balanceos, arrullos o incluso breves bailes– que transforman el momento en una experiencia corporal y emocional compartida.

Otro factor que ha favorecido su continuidad es la imitación que los propios niños, en especial las niñas, han hecho del rol de arrulladoras, utilizando las nanas en sus juegos de cuidado con muñecas. A ello se suma el interés creativo que el género ha suscitado en autores de relevancia dentro de otros campos literarios, como Federico García Lorca, Miguel Hernández, Carmen Conde o Luis Rosales, quienes en diferentes momentos de su trayectoria han compuesto nanas como forma de exploración poética. Especialmente destacable es el caso de Lorca, quien, además de escribirlas, recogió y estudió nanas populares de raíz andaluza, como la que sigue interpretándose en distintas regiones de España e Iberoamérica:

Este galapaguito
no tiene mare;
lo parió una gitana,
lo echó a la calle...
(García Lorca, 1996, 126)

A pesar de su aparente simplicidad, la canción de cuna es portadora de una notable riqueza literaria. El mensaje, dirigido al niño –sin esperar respuesta–, se ve reforzado por la presencia de personajes secundarios que actúan como mediadores simbólicos. Entre ellos se encuentran figuras religiosas (san Miguel, santa Ana, el ángel de la guarda), animales (gallo, cierva, burro, pajarito), elementos naturales (luna, sol, árbol) y personajes populares (mora, gitana, pastora, el temido «coco»).

Asimismo, la riqueza formal del género se expresa en sus estribillos, estructuras repetitivas cargadas de musicalidad que re-

fuerzan el carácter hipnótico del canto: *A la ro, ro, ro; Ea, ea, ea; Arrrorró*, etc. Estas fórmulas no solo marcan el ritmo, sino que producen un efecto sonoro de arrullo que contribuye a inducir el sueño:

Arrrorró, mi nene,
arrrorró, mi sol;
arrrorró, pedazo
de mi corazón.

(Cerrillo, 1994, 18)

El tono afectivo es uno de los rasgos más reconocibles de las nanas, reforzado por la alusión constante a los cuidados domésticos (lavar, coser, cocinar) y el uso abundante de diminutivos (chiquito, niñito, nanita, guagüita), que tienden a expresar ternura. Sin embargo, muchas canciones de cuna no se caracterizan solo por su tono afectivo, sino también por un componente imperativo, que busca inducir al niño al sueño de manera directa. Este tono se encuentra entre los más constantes dentro del género y ha sido uno de los elementos que ha favorecido su transmisión intergeneracional.

Aunque la tradición ha asociado a la nana con la amenaza –como sucede en aquellas donde aparece el coco o el lobo–, la mayoría de las composiciones no contienen de forma necesaria advertencias de castigo. Más bien, recurren a estrategias persuasivas como la promesa de una recompensa, por modesta que sea:

Si este niño se durmiera,
yo le diera medio real,
para que se comprara
un pedacito de pan.
(Cerrillo, 1994, 32)

O bien se construyen como cantos de protección, donde el universo simbólico –la luna, el sol, los astros– arropa y acompaña al infante:

Duérmete, niño de cuna,
duérmete, niño de amor,
que a los pies tienes la luna
y a la cabecera el sol.
(Cerrillo, 1992, 74)

En definitiva, la canción de cuna ocupa un lugar singular dentro del repertorio oral tradicional: es a la vez poesía, rito y vínculo afectivo. Su pervivencia en distintos contextos culturales, incluidos los migratorios, pone de relieve su potencia simbólica como herramienta de arraigo y transmisión. Más allá de su aparente fragilidad, constituye una forma de literatura profundamente viva.

A continuación, pueden leerse cuatro nanas informadas por niños y niñas inmigrantes escolarizados en colegios públicos de Castilla-La Mancha, con edades entre los 8 y los 10 años. Dos nacieron en España, hijos de padres inmigrantes provenientes de México y Rumanía. La niña ucraniana se encuentra de manera temporal en nuestro país, junto a su madre y su tía, en un exilio forzado por la invasión rusa de Ucrania. La niña marroquí llegó a España con 4 años, por lo que casi ha vivido la mitad de su niñez en cada país. Todos afirmaron haber aprendido esta canción en su casa, y que las conocen de oírlas cantar a sus hermanos pequeños o porque las utilizan para dormir a sus muñecas.

Duerme, bebé,
duerme un poco,
querido bebé de mamá,
duerme y fuerte serás.

Haida, nani, nani,
puisorul mamii,
domi in leganut,
puisor dragut.

La luna y las estrellas
guardan tus sueños,
duérmete otra vez
hasta el amanecer.

Haida, nani, nani...

(Rumanía)

Duérmete, duerme,
mi pequeño halcón,
duérmete, duerme,
pequeña paloma.
Oy khodyt' hijo, kolo vikon.
Una drimota kolo plota.
Oy khodyt' hijo, kolo vikon.
Una drimota kolo plota.
(Ucrania)

Nini ya mumu
hatta ytib 3shana
ua ila ma tab 3shana
ytib 3sha yirana.
Nini ya mumu
hatta tyi 3d mu
bubu falmidiya
qaqa fassiniya.
(Marruecos)

Una traducción aproximada vendría a decir algo así como:

Duérmete, niñito mío
hasta que esté lista la comida,
si no está lista
la de los vecinos lo estará.
Duérmete, niñito mío,
hasta que llegue tu madre.
El pan está en la mesa,
los dulces en la bandeja.

Este niño lindo
se quiere dormir,
háganle la cuna

en el toronjil.
Arrorró mi niño,
arrorró mi sol,
duérmase pedazo
de mi corazón,
(Méjico)

Veamos a continuación qué elementos comunes comparten las cuatro composiciones, ese ADN propio de las composiciones del cancionero popular infantil que, en este caso, suponen además una serie de rasgos universales de cualquier nana o canción de cuna. A pesar de las diferencias lingüísticas, culturales y geográficas de procedencia de nuestras informantes, las 4 canciones de cuna recogidas (de Rumanía, Ucrania, Marruecos y México) comparten una serie de características estructurales, temáticas y funcionales que permiten inscribirlas con claridad en el ámbito de la lirica popular infantil: su función principal es provocar el sueño de sus destinatarios; lo hacen recurriendo al afecto y al vínculo materno, para lo que suelen usar diminutivos y vocablos afectivos; y utilizan el ritmo y la repetición.

Como toda canción de cuna, la función principal de estos textos es inducir el sueño. Todas las composiciones cumplen esa función esencial: calmar y hacer dormir al niño. El tono reiterativo y melódico, presente tanto en las repeticiones léxicas como en las sonoridades suaves, está diseñado para inducir al descanso. Fórmulas como «duerme, duerme», «nini ya momu», «Haida, nani, nani» o «arrorró mi niño» responden a este propósito universal.

En todas observamos también el recurso al afecto y al vínculo materno. El destinatario de todas las nanas es el niño pequeño, y la figura que se sitúa como emisora suele ser la madre o una figura femenina próxima. La presencia explícita de la madre en las nanas rumana y marroquí –«querido bebé de mamá», «hasta que llegue tu madre»–, así como el uso de apelativos cariñosos –«puisorul mamii», «mi pequeño halcón», «pedazo de mi corazón»–, refuerza el componente afectivo, tal como ocurre en el corpus tradicional hispánico.

En las cuatro se observa también un uso constante de diminutivos, lenguaje afectivo y tiernas metáforas: *puior* (pollito), *pequeña paloma, niñito mío, este niño lindo*, estrategia lingüística que refuerza el clima de ternura y protección que caracteriza al género. A ello se suma el uso de imágenes que sugieren calma y protección: los elementos del entorno natural –como la luna y las estrellas en la nana rumana o el toronjil en la mexicana– evocan un espacio sereno que acompaña el sueño. En el caso ucraniano, la repetición casi ritual de una fórmula que menciona la proximidad del sueño (*drimota*) refuerza ese entorno onírico, como una liturgia del descanso. Y precisamente esa repetición nos da pie a subrayar la presencia de otra de las características habituales de las canciones de cuna, su ritmo tan propio y marcado. Los recursos de repetición en estos cuatro textos son más que evidentes: repeticiones fónicas, estructuras paralelas, estribillos... Estos recursos, presentes por ejemplo en «Haida, nani, nani» (Rumanía) y en «Oy khodyt' hijo...» (Ucrania), contribuyen a generar una musicalidad hipnótica y envolvente, elemento clave del arrullo. Por último, podemos fijarnos también en su dimensión lúdica, a modo de brevísimas narraciones. Aunque no desarrollan historias complejas, algunas nanas incluyen pequeños enunciados narrativos o simbólicos: en la marroquí, el niño duerme hasta que llegue la madre o la comida esté lista; en la mexicana, se le hace la cuna «en el toronjil», no en el interior de un dormitorio como sería habitual.

Como decíamos al inicio de este apartado, la recogida de estas composiciones puede pasar inadvertida entre otras tantas informadas por el grupo de cada entrevista/colegio. Pero cuando estas nanas son recogidas de boca de niños en entornos escolares fuera de su país de origen, adquieren un matiz muy especial: no solo son vehículos de afecto y consuelo, sino también formas de resistencia cultural, de memoria y conexión con las raíces.

Estas canciones funcionan como fragmentos vivos de la cultura de origen que las familias migrantes transmiten en el hogar. Pese al desarraigo geográfico, las nanas conservan intacta su potencia afectiva y actúan como hilos de memoria compartida. Al

cantarlas, los niños y sus familias preservan no solo una lengua, sino una forma de sentir, hablar y cuidar.

La conservación del idioma en la infancia migrante suele estar muy vinculada a la oralidad afectiva. Las nanas, cantadas por madres, abuelas o cuidadoras, se convierten en uno de los primeros y más persistentes registros de la lengua de origen. Así, son un espacio donde la lengua no se enseña, sino que se vive. Como observa García Cetina (2014, 23), la oralidad en contextos migrantes «permite mantener vivo el vínculo con el país de origen y, al mismo tiempo, negociar una identidad cultural en el nuevo entorno».

Lejos de ser una reliquia del pasado, estas nanas se resignifican en el nuevo país como afirmaciones de identidad. Cuando un niño canta en el aula una nana en árabe, en rumano o en ucraniano, está reivindicando de forma simbólica su lugar en la comunidad: dice «yo pertenezco» sin renunciar a su historia ni a su lengua. La inclusión de estas canciones en contextos escolares favorece no solo la integración afectiva del niño migrante, sino también el aprendizaje intercultural del resto del alumnado. La canción de cuna se convierte, así, en una puerta de entrada al reconocimiento de la diversidad y a la valoración de las distintas formas de nombrar, dormir y cuidar.

5. El cancionero infantil en el aula multicultural

Las composiciones del cancionero infantil, en este caso nanas –pero podría servir cualquier otro tipo–, compartidas por niños inmigrantes en la escuela actual, no solo conservan todos los rasgos fundamentales del género tradicional de la canción de cuna –ritmo repetitivo, tono afectivo, función de arrullo, presencia de lo materno–, sino que adquieren un nuevo sentido como prácticas vivas de memoria, identidad y resistencia cultural. Constituyen una forma de literatura oral en tránsito: expresiones que viajan con las familias migrantes, que resuenan en otros hogares, en otras lenguas, en otras geografías, pero que siguen cumpliendo la misma función emocional y estética de

siempre. En este contexto, la nana es vínculo, refugio, herencia y gesto de continuidad.

Desde una perspectiva pedagógica, la recuperación y conservación del cancionero popular infantil desde el aula trasciende con mucho el mero ejercicio escolar (Cerrillo y Sánchez, 2017). Invitar a los niños a preguntar en casa por estas composiciones, a sentarse con sus familiares para cantarlas, memorizarlas o escribirlas, se convierte en un puente afectivo y cultural entre la escuela y el entorno social del alumnado –en especial el familiar-. Esta práctica pedagógica, basada en el trabajo de campo y el redescubrimiento de saberes orales, despierta el interés por las tradiciones, las costumbres, las fiestas y el léxico de la comunidad. Como afirmaba Janer Manila (1990, 19), la utilización de fuentes orales en una pedagogía activa «posibilita suscitar el interés por lo que no está escrito, buscar el territorio vivo».

En esta línea, el trabajo con el cancionero facilita la colaboración entre lo escolar y lo social, entre el conocimiento académico y la experiencia vital, entre el aprendizaje formal y el patrimonio cultural. La familia se convierte en agente esencial de mediación, sobre todo en los primeros años de vida del niño, y el cancionero infantil se revela como herramienta privilegiada para tejer redes entre generaciones y culturas. Miguel Muñoz (1977), en un artículo publicado en *El País*, ya señalaba la potencia de esta estrategia pedagógica al hablar de la doble función del cancionero: la investigación de la cultura oral y su apropiación lúdica y creativa a través del juego, la dramatización, el gesto y la palabra.

Esa dimensión doble –lúdica y social– sigue siendo vigente hoy, en especial en aulas cada vez más multiculturales. La recuperación del cancionero infantil, incluyendo composiciones de distintas procedencias culturales y lingüísticas, permite visibilizar la diversidad como riqueza, favoreciendo dinámicas inclusivas que reconocen, valoran y celebran las múltiples identidades presentes en la escuela. Como ha subrayado Coronas (1997, 12), estas prácticas «entroncan con ese concepto mestizo de la cultura que hoy se enarbola como la mejor garantía contra la intolerancia».

Desde esta perspectiva, la escuela no solo debe ser un espacio de transmisión de saberes institucionalizados, sino también un lugar de socialización cultural, donde los niños entren en contacto con otras formas de expresión y con otras realidades familiares, muchas veces reflejadas en el folclore y en la literatura oral. Allí donde coinciden lenguas, acentos, ritmos y gestos, el *reaprendizaje* del cancionero puede favorecer la creación de una identidad social más amplia y dialogante, que supere los límites de la cultura escolar cerrada y homogeneizadora. La recopilación de canciones entre familiares, amigos o vecinos constituye, en este sentido, un recurso pedagógico de primer orden: fomenta la interrelación del alumno con su entorno y lo introduce en una cultura de grupo que fortalece su integración emocional y cognitiva.

Además de estos beneficios culturales y sociales, el cancionero ofrece una extraordinaria herramienta lingüística y literaria: permite desarrollar las cuatro destrezas básicas del lenguaje, fomenta el gusto por lo estético, enriquece la competencia comunicativa y literaria y, lo que es más importante, invita al niño a construir un itinerario lector propio a partir de su patrimonio más inmediato. La aplicación de la noción de «zona de desarrollo próximo» (Vigotsky, 2000) en este contexto nos recuerda que el acceso a la literatura –y, con ella, la comprensión profunda del mundo– puede iniciarse a través de estos saberes orales compartidos que, en muchos casos, forman parte del bagaje cultural de las familias.

En definitiva, el cancionero popular infantil no debe ser instrumentalizado ni reducido a un recurso didáctico puntual. Su mayor valor es, y seguirá siendo, el literario: por su musicalidad, su creatividad, su fuerza simbólica y su capacidad de conectar generaciones. A pesar de que muchas de estas composiciones van desapareciendo poco a poco, otras siguen vivas, reinventadas por la imaginación de los niños, enriquecidas por las aportaciones culturales de una sociedad plural y sostenidas por la voz amorosa de quienes, desde la cercanía y el afecto, siguen cantando para dormir, consolar y acompañar.

Referencias bibliográficas

- Cerrillo, P. C. (1991). *Cancionero popular infantil de la provincia de Cuenca*. Diputación Provincial de Cuenca.
- Cerrillo, P. C. (1992). *Nanas*. Perea.
- Cerrillo, P. C. (1994). *Lírica popular española de tradición infantil*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 2 vols.
- Cerrillo, P. C. (2005). *La voz de la memoria. Estudios sobre el cancionero popular infantil*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Cerrillo, P. C., y Sánchez Ortiz, C. (2017). *El cancionero popular infantil en educación*. Síntesis.
- Coronas, M. (1997). Juegos tradicionales. *Aula Libre* 66, 11-34.
- García Cetina, I. (2014). *Tradición oral y construcción de identidades: Análisis cualitativo de actitudes en familias inmigrantes* [Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Zaragoza]. <https://zaguan.unizar.es/record/31021/files/TAZ-TFM-2014-949.pdf>
- García Lorca, F. (1996). Canciones de cuna españolas. En *Obras Completas*, III (pp. 113-131). Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores.
- García Padrino, J. (2004). *Literatura infantil y su didáctica*. Síntesis.
- Janer Manila, G. (1990). *Fuentes orales y educación*. Pirene.
- Lord, A. B. (1960). *The singer of tales*. Harvard University Press.
- Muñoz, M. (17 de diciembre de 1977). Poesía infantil de tradición oral. *El País*.
- Rodríguez Marín, F. (1882). *Cantos populares españoles*. Fco. Álvarez y Cía. 5 vols.
- Sánchez Ortiz, C. (2013). *Poesía, infancia y educación. El cancionero popular infantil en la escuela 2.0*. Universidad de Castilla-La Mancha.
- Vygotsky, L. S. (2000). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Crítica.
- Zapata Ruiz, T. (2008). La importancia de la literatura de tradición oral. Entrevista a Pascuala Morote Magán. *Revista Educación y Pedagogía* 20(50), 177-190.

Poética de la infancia en Luis Cernuda. Memoria y elegía en *Ocnos*

MARGARITA GARCÍA CANDEIRA
Universidad de Santiago de Compostela

A Philip Silver, *in memoriam*

En un poema significativamente titulado «*Nostos*», de su libro *Meadowlands* (1996), la poeta estadounidense Louise Glück, galardonada con el Premio Nobel en 2020 y fallecida en 2023, escribía: «We look at the world once, in childhood. / The rest is memory» (Glück, 1996, 43). Estos versos de Glück expresan a la perfección el cometido, pero también el destino, de la colección *Ocnos* de Luis Cernuda, que no son otros que los de recuperar, mediante un ejercicio de anamnesis poética, esa visión privilegiada –prística, auténtica, plena, sin mediación– de la niñez y los primeros tiempos de su adolescencia. El objetivo de este trabajo es, pues, tratar de iluminar ese volumen cernudiano con el fin de recomponer la poética de la infancia específica que en él se despliega y que, en su singular imbricación de memoria y elegía, supondrá una pieza fundamental en el desarrollo de la poesía española contemporánea.

La historia de escritura de *Ocnos*, así como de sus sucesivos avatares editoriales, es suficientemente conocida. Su núcleo fundamental y más compacto lo escribe Cernuda a finales de los años 30, en el primer periodo de su exilio británico. En febrero de 1938 había marchado a Inglaterra y, después de un breve periplo parisino, se incorpora como auxiliar de español en Cranlei-

gh School, en Surrey. En enero de 1939 obtiene un puesto como lector de español en la Universidad de Glasgow, donde pasará algunos años. La atmósfera oscura y fría de la ciudad escocesa, de cariz eminentemente industrial, parece haber actuado como acicate para el ejercicio de memoria de un Cernuda que recrea la luz y la armonía de Sevilla y sus alrededores, en las que probablemente sean las únicas palabras amables que dedica –eso sí, sin nombrarla de forma expresa– a su ciudad natal. Así lo han visto, entre otros, Derek Harris (1992, 129), Antonio Rivero Taravillo (2006, 19-20) o Philip Silver, para quien la primera edición de *Ocnos*, publicada en la editorial The Dolphin en 1942, es un volumen que, «escrito en los lúgubres años de Escocia, fue como una ventana abierta a un pasado cálido y lleno de sol» (1995, 43).¹ Y, desde distintas perspectivas, los estudiosos han visto en *Ocnos* un elemento capital en el desarrollo de la trayectoria autorial cernudiana, en la ejecución de su proyecto poético. Pero es probablemente Silver quien le otorga un papel más destacado. Es conocida, por sugestiva y polémica, la lectura que el crítico estadounidense ensaya de Cernuda como poeta romántico, cuya obra estaría atravesada por el ciclo Edén-Inocencia-Caída que constituiría su verdadero mito personal y que, según él, «impregna *Ocnos* en su totalidad» (1995, 76). Basándose en unas palabras de Carlos Blanco Aguinaga sobre Unamuno, explica Silver su visión del «enfoque cernudiano de la infancia»:

Y esto es igualmente cierto referido al enfoque cernudiano de la infancia, sobre todo en *Ocnos* donde imaginativamente vuelve a po-

1. De esta primera edición formaban parte, por este orden, los siguientes poemas en prosa: «La poesía»; «Belleza oculta»; «El otoño»; «El tiempo»; «Jardín antiguo»; «Pregones»; «El poeta»; «La naturaleza»; «La catedral y el río»; «El magnolio»; «El escándalo»; «La ciudad a distancia»; «Sombras»; «El huerto»; «El maestro»; «La riada»; «Atardecer»; «La eternidad»; «José María Izquierdo»; «El mar»; «La música y la noche»; «El vicio»; «El bazar»; «Un compás»; «El destino»; «El placer»; «Las tiendas»; «El amor»; «La música»; «El amante» y, finalmente, «Escrito en el agua». La segunda edición, que se publica en 1949, añade otras piezas, elimina la final y, sobre todo, reordena este material de un modo completamente distinto. La adición de numerosos textos adicionales en la que se considera edición definitiva, la que en 1963 publica la Universidad Veracruzana de México, acaba de diluir, en cierto modo, la organicidad y cohesión del recuerdo infantil propuesto en el volumen de 1942.

seer aquello que nombra y evoca como el Edén de sus primeros años. ¿Y cuáles son los atributos de este Edén pastoril de la infancia? Para Cernuda son la intemporalidad, la inocencia y un sentimiento de unidad con el mundo. (1995, 81-82)²

Lo cierto es que, con esta tentativa, Cernuda está participando de modo directo de una obsesión casi fundacional de la tradición poética moderna que, desde el romanticismo –en su versión anglosajona, sobre todo, con el Wordsworth que tanto admiró el sevillano– hasta el surrealismo y las vanguardias, a menudo proyectaba sobre la lírica el poder de formular una palabra adánica y edénica, capaz de capturar la perspectiva inédita, no lastrada por la costumbre, de la niñez. Surge, así, lo que Fernando Cabo ha formulado como «la infancia como gran mito moderno del origen» e, íntimamente unido a ella, «la reivindicación de la plenitud original, de la totalidad, que constituye una de las referencias fundacionales de la palabra lírica moderna» (2001, 71). No hay que olvidar que esta prerrogativa anima también el que probablemente sea el precedente más próximo, no solo en espíritu, a *Ocnos*, como puede ser *Platero y yo*, con el que guarda no pocas concomitancias: la primera es la presencia, implícita en el caso de Cernuda y explícita en el de Juan Ramón, del asno en los títulos de ambos volúmenes. Como se sabe, *Ocnos* es el nombre del mítico habitante del Hades que trenza de forma incansable un haz de juncos que una burra va devorando. No es el de Cernuda, por tanto, un empeño aislado, sino incardinado en una determinada veta moderna y, como ella, participa de sus hallazgos y de sus decepciones.

2. En *Ocnos*, este mito se desarrollaría de modo privilegiado en los poemas «El huerto»; «La riada»; «El tiempo»; «La eternidad»; «Jardín antiguo», y, sobre todo, en «Escrito en el agua». El hecho de que este último poema haya sido retirado por Cernuda de la segunda edición del volumen es uno de los argumentos que Derek Harris (1992, 13) emplea para cuestionar la tesis interpretativa de Silver.

1. Una fenomenología de la memoria: la sensualidad pastoral

Para lograr su propósito, Cernuda ensaya toda una fenomenología de la memoria que tiene la particularidad de enfatizar lo sensual. Un abanico diverso e intenso de sensaciones se desprende de las páginas de *Ocnos* y revela el innegable protagonismo de los sentidos en este esfuerzo de remembranza. Cernuda evoca el «aroma delicioso» que brotaba «de las hojas mojadas, de la tierra húmeda» en «El otoño» (Cernuda, 2020, 53), «el aroma mismo de las pieles, los polvos de arroz y el opoponax» que «quedaba flotando, impersonal e indivisible», en «El bazar» (2020, 84) o, en fin, el olor a «sándalo, ámbar y metales» de «Las tiendas» de la Plaza del Pan (2020, 90). También recuerda el sabor del agua de lluvia recogida, en el citado texto «El otoño» (2020, 53), y, sobre todo, el de los dulces que venden las monjas en el convento, un «exquisito alimento» que «al morderlo parecía como si mordiéramos los labios de un ángel», como dice en «Un compás» (2020, 85). El abrazo que da a los chopos en «El amor» (2020, 91) y las numerosas alusiones atmosféricas implican la participación táctil de la piel, y el elogio y ponderación de la luz, a la que se dedicará una sección homónima independiente en la edición de 1949 (2020, 220), pero que aparece en numerosas piezas, acaban de configurar un completísimo mosaico sensorial.

En este, no obstante, la primacía la ostenta el componente auditivo, seguido muy de cerca por el goce corporal. La omnipresencia –y quizás omnipotencia– del oído se manifiesta en el poder otorgado a la musicalidad, en todas sus dimensiones. Pianos, organillos, campanas y guitarras actúan como acicates, a un tiempo disparaderos y objetos del recuerdo, pero muy relevante es el hecho de que la música funde, en términos estrictos, el hecho poético: de su primera lectura de Bécquer retiene Cernuda, en la sección «El poeta», «unas cortas líneas de leve cadencia» (2020, 59) y es esta la que, en su unión inextricable con lo inusitado, se erige en dueña absoluta del texto inaugural de *Ocnos*, que se titula precisamente «La poesía». En él, el sonido del piano hace interrogarse al sujeto que recuerda:

¿Era la música? ¿Era lo inusitado? Ambas sensaciones, la de la música y la de lo inusitado, se unían dejando en mí una huella que el tiempo no ha podido borrar. Entreví entonces la existencia de una realidad diferente de la percibida a diario, y ya oscuramente sentía cómo no bastaba a esa otra realidad el ser diferente, sino que algo alado y divino debía acompañarla y aureolarla, tal el nimbo trémulo que rodea un punto luminoso. (2020, 51)

En «Mañanas de verano», texto incluido en la edición de 1963, la copiosidad sensorial aparece vinculada a un cuerpo, el del niño, que de forma muy significativa actúa como instrumento musical a través del que percibe, en toda su plenitud, un mundo por estrenar, puro y dichoso, concebido como melodía cuya ejecución es patrimonio exclusivo del poeta:

Pero siempre sobre todo aquello, color, movimiento, calor, luminosidad, flotaba un aire limpio y como no respirado por otros todavía, trayendo consigo también algo de aquella misma sensación de lo inusitado, de la sorpresa, que embargaba el alma del niño y despertaba en él un gozo callado, desinteresado y hondo. Un gozo que ni los de la inteligencia luego, ni siquiera los del sexo, pudieron igualar ni recordárselo.

Parecía como si sus sentidos, y a través de ellos su cuerpo, fueran instrumento tenso y propicio para que el mundo pulsara su melodía rara vez percibida. Pero al niño no se le antojaba extraño, aunque sí desusado, aquel don precioso de sentirse acorde con la vida y que por eso mismo esta le desbordara, transportándole y transmutándole. Estaba borracho de vida, y no lo sabía; estaba vivo como pocos, como solo el poeta puede y sabe estarlo. (2020, 167-168)

Esta remisión al cuerpo, sede de la sensualidad, tiene que ver sin duda con la profunda admiración de Cernuda por la herencia mediterránea, en particular por la griega, que, en su unión con la música, está atravesada por la lectura de Nietzsche. Enlaza, asimismo, con otro deleite visual muy importante en el libro, la contemplación detenida y gozosa de los cuerpos juveniles, que aparece en las secciones dedicadas a los primeros pasos ado-

lescentes. Pero este énfasis sensorial está inextricablemente ligado a una primacía material o significante que, en detrimento del componente más intelectual, podría relacionarse con la activación de un lenguaje básicamente preconsciente, anterior a la entrada en lo simbólico, tal y como la tradición psicoanalítica, sobre todo la lacaniana, ha teorizado, y que la poesía tiene la capacidad de explotar, como ha estudiado Julia Kristeva en su clásico libro *La révolution du langage poétique* (1974).³ No hay que olvidar, a este respecto, la profunda refracción de la música a la reducción figurativa; ya Nietzsche asoció a ella una concepción no mimética de la tragedia. Pero, además, esta memoria sensorial vendría a confirmar la tesis de Daniel Aguirre-Oteiza, que en su libro *This Ghostly Poetry: History and Memory of Exiled Spanish Republican Poets*, publicado en 2020, explica que los poetas exiliados republicanos comparten, más allá de los consabidos relatos referenciales del destierro, otro tipo de memoria poética basada en recursos mnemónicos y deícticos, que sitúa la posibilidad del testimonio en fuerzas de sentido inmanentes (2020, 7). En lo que toca a Cernuda, Aguirre-Oteiza se centra sobre todo en el poema «1936», y en su célebre verso inicial –«Recuérdalo tú y recuérdalo a otros»–, pero es sensible, también, a la especificidad del destierro de un poeta cuya perspectiva estaba marcada por la cultura sureña y el deseo homosexual (Aguirre-Oteiza, 2020, 118), de lo que darían cuenta las alusiones explícitas a «los maricas» incluidas en «El escándalo» (Cernuda, 2020, 65).

Años después de escribir los poemas que componen la primera edición de *Ocnos*, en 1956, Cernuda escribe la pieza «El acorde», que acabará clausurando la versión definitiva del 63.⁴ En ella, teoriza sobre la necesidad de sintetizar lo sensorial y lo inte-

3. No es casual, de hecho, que en más de una ocasión se añore el estadio anterior al nacimiento. Así, en el texto «La eternidad» se puede leer: «¿Desde qué oscuro fondo brotaban en él aquellos pensamientos? Intentaba forzar sus recuerdos, para recuperar conocimiento de dónde, tranquilo e inconsciente, entre nubes de limbo, le había tomado la mano de Dios, arrojándole al tiempo y a la vida» (2020, 77). A propósito de la imagen del jardín escondido, que luego examinaremos, Derek Harris habla de «un deseo de volver al útero» (1992, 134).

4. Cernuda lo escribe en México en 1956, y ve la luz por primera vez en el número 67 de la revista *Caracola*, en mayo de 1958.

lectual, y se sirve del término alemán *Gēmut* para aludir a la «unidad de sentimiento y conciencia» que funda un «ser, existir, puramente y sin confusión» (2020, 236). No es difícil reconocer en esta formulación ecos de la teoría que T. S. Eliot expone en su ensayo «Los poetas metafísicos», de 1921, sobre la existencia de una «sensibilidad unificada» que no distingue entre hecho y valor, anterior a la Ilustración y que los poetas metafísicos ingleses, sobre todo John Donne, habrían expresado de modo inmejorable (1944, 358-359).⁵ Otro gran cernudiano, Jaime Gil de Biedma, atribuiría esta sensibilidad unificada o continua a la niñez, y, en su ensayo «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta», escrito entre 1957 y 1959, considera que la tarea fundamental de la actividad poética es su recuperación (1980, 52). Quizás ese hallazgo no esté tan lejano de la poderosa objetivación formal de la experiencia que Biedma celebra en Cernuda, en el artículo «Como en sí mismo, al fin», que tan influyente ha sido (1980, 72).

Pero incluso en un texto tardío como «El acorde», y pese a esas tentativas de conciliación, se afirma la prioridad irrefutable del cuerpo, ahora mediante el sexo, sobre cualquier acompañamiento intelectivo ulterior: «En otra ocasión lo has dicho: nada puedes percibir, querer ni entender si no entra en ti primero por el sexo, de ahí al corazón y luego a la mente. Por eso tu experiencia, tu acorde místico, comienza como una prefiguración sexual» (2020, 236).

Para este despliegue sensorial Cernuda escoge un repertorio pastoral. Elige, de modo muy relevante, el nombre de Albanio, procedente como se sabe de la Égloga segunda de Garcilaso de la Vega, con el que estrena su trasunto adolescente en «Belleza oculta»: «Pisaba Albanio ya el umbral de la adolescencia, e iba a

5. Escribía Eliot: «Cuando la mente de un poeta está perfectamente equipada para su tarea, constantemente está amalgamando experiencias dispares; la experiencia del hombre ordinario es caótica, irregular, fragmentaria. Este se enamora, o lee a Spinoza, y estas dos experiencias no tienen relación la una con la otra, ni con el ruido de la máquina de escribir o con el olor de comida; en la mente del poeta estas experiencias siempre están formando conjuntos nuevos ... Los poetas del siglo diecisiete, los sucesores de los dramaturgos del dieciséis, poseían un mecanismo de sensibilidad que podía devorar cualquier género de experiencia... En el siglo diecisiete sobrevino una disociación de la sensibilidad, de la cual nunca nos hemos repuesto» (1944, 358-359).

dejar la casa donde había nacido, y hasta entonces vivido, por otra en las afueras de la ciudad» (2020, 52). Hay también otros ecos del toledano: sin olvidar el elogio explícito que le procura en «Helena»,⁶ el poeta cita literalmente unos versos del apóstrofe a Elisa de la Égloga primera –«Y siempre pueda verte, / Ante los ojos míos, / Sin miedo y sobresalto de perderte»– en «Regreso a la sombra» (2020, 232-233)⁷ y en «La música» alude a una «última región del olvido» (2020, 92) que no puede sino recordarnos aquella «oscura región de vuestro olvido» del soneto garciliásiano (Vega, 2017, 218).

Muy a menudo esta escenografía pastoral adopta la forma de un *hortus conclusus*, de un huerto cerrado: una proliferación de arcos, pasillos, muros, patios, columnas, puertas, escaleras, tornos e invernaderos protegen el espacio precioso del jardín, que casi siempre alberga la fuente del agua nutricia y vital.⁸ Se trata de un centro protegido, como quiso Wittgenstein que estuviera el poema, casi fortificado, que protege el lugar edénico de toda inclemencia, pero principalmente de la del tiempo y la historia. Se ha subrayado, con mucho tino, el carácter atemporal de las representaciones cernudianas de la niñez: tanto Jenaro Talens (2020, 15) como el ya mencionado Silver (1995, 49) lo hacen, y sin duda se puede enlazar *Ocnos* con ese «tiempo sin tiempo de la infancia» que también canta Cernuda en el poema «Luna llena en Semana Santa», incluido en *Desolación de la quimera*, un volumen compuesto entre 1956 y 1962. Para Philip Silver, de hecho, revela un estadio anterior a la caída en la historia que es el que funda el «mito personal» de la Edad de la Inocencia y la Caída que, como

6. Se trata de un texto escrito en México en 1960 e incorporado a la edición de 1963. Entre otras cualidades, destaca de Garcilaso su radical modernidad, en la medida en que «es uno de los muy raros escritores nuestros a quien podemos llamar artista. Libre de compromisos mundanos y sobrehumanos (nunca habló del imperio ni de Dios), busca la hermosura, con todo lo que esa búsqueda implica, y en su búsqueda no necesita sino de los medios y de las facultades terrenas humanas, que poseyó tan plenamente» (2020, 229).

7. «Regreso a la sombra» fue compuesto en México en 1957 y sumado por tanto a la edición de *Ocnos* de 1963.

8. El invernadero aparece definido, en «El huerto», como «un edén, sugerido en aroma, penumbra y agua» (2020, 70-71) inspirado por un verso de Pedro de Espinosa, que es el «poeta gongorino» al que se alude en el texto.

se ha dicho ya, definiría a Cernuda como el poeta auténticamente romántico que la tradición española no había tenido.

2. Clausura y borrosidad: hacia una memoria textual

Al margen del posible exceso de la lectura restitutiva de Silver, lo cierto es que la condición hermética del espacio infantil lo convierte en un espacio clausurado del tiempo, pero, también, se podría proponer, impide su acceso a la memoria. Mi hipótesis, en este sentido, es que *Ocnos* se revela como un esfuerzo de rememoración que, en toda su precariedad, informa sobre los límites y la inconsistencia epistemológica del recuerdo. Toda pastoral alberga un componente elegíaco: incluso los textos de Virgilio comienzan con el lamento de Melibeo por las tierras perdidas.⁹ En el caso de Cernuda, el objeto de la elegía es doble: no solo la niñez perdida, sino la imposibilidad de su reactualización mediante la palabra lírica.¹⁰ No es casual que sea en un texto que tematiza la condiciónañea y remota del edén, «Jardín antiguo», en el que Cernuda, ante la imposibilidad de experimentar de nuevo la plenitud, anhele «volver a aquel jardín y sentarse de nuevo al borde de la fuente, para soñar otra vez la juventud pasada» (2020, 55).

Pero *Ocnos* abunda en manifestaciones de fracaso e impotencia en este sentido. El progresivo desvanecimiento de la melodía del pasado es patente en la pieza «Pregones», en la que una lectura alegórica de las estaciones nos permite identificar la pérdida

9. Como se sabe, la Égloga primera de Virgilio se estructura como una conversación entre Melibeo y Títiro, en la que Melibeo narra su abandono de la tierra propia con su rebaño de cabras. Resulta muy interesante, al respecto, la lectura en términos de historia socioeconómica y cultural que realiza Raymond Williams en *El campo y la ciudad* (2001, 42-45).

10. La crítica suele registrar tal empeño, pero no es demasiado contundente a la hora de certificar su fracaso. Talens compara la búsqueda cernudiana del paraíso con la de Aleixandre y explica que «Cernuda se aferra, en un canto elegíaco, a la posibilidad de recuperarlo» (2020, 24); también Silver dice que Cernuda, en *Ocnos*, «intenta un imaginario retorno a la Sevilla de su infancia» (1995, 82), pero ninguno de los dos opina sobre el éxito de esa empresa.

ontológica del recuerdo: «Era el primer pregón la voz, la voz pura; el segundo el canto, la melodía; el tercero el recuerdo y el eco, la voz y la melodía ya desvanecidas» (2020, 57). También, en «Pregón tácito», escrito en 1961 e incluido en la edición del 63, el poeta alude a los carros del vendedor de helados, pero a duras penas puede «recordar ni tararear dentro de ti el airecillo que sonaban, la musiquilla aquella, ahora inasequible, aunque idealmente siga sonando silenciosa y enigmática en tu recuerdo» (2020, 234). La borradura de los topónimos en el poemario, sobre todo la ausencia del nombre de Sevilla,¹¹ contribuye, sin duda, a hacer de la experiencia subjetiva contenida en el poemario una vivencia intersubjetiva, como se ha señalado, pero también revela el desdibujamiento mental de una ciudad que adquiere, como en «La ciudad a distancia» (2020, 66-67), una condición borrosa y ensoñada.

Hay algo aún más curioso. En ocasiones, a la hora de intentar reactualizar algunas de sus vivencias tempranas, Cernuda recurre a las primeras formulaciones poéticas que de ellas ensayó, a aquellos versos más ligados a su expresión primera, muy a menudo desligados del imperativo reflexivo de la poética meditativa. Si hay algún recuerdo que reconforte, aunque sea un poco, al hablante de *Ocnos* es el del deseo juvenil: ya Harris (1992, 171) explica que es esta experiencia erótica la que constituye «la preocupación más temática más constante, presente en cada uno de sus títulos» y se hace eco de la distinción hecha por Octavio Paz entre el «amor activo» de los poemas de juventud, fruto de vivencias reales del autor, y el «amor contemplativo», más abstracto y distanciado, de los de madurez (Harris, 1992, 172).¹² Pero quizás lo más significativo es la actitud frente al amor pleno, concreto y vivido de la juventud cuando este es objeto del recuerdo. Aunque en general se cumple la máxima enunciada en

11. Dice Talens: «[A]unque el referente sea la ciudad de Sevilla, esta nunca aparece como un espacio real (jamás se citan sus símbolos más conocidos, como la Giralda, por ejemplo), sino como el territorio mítico de una vivencia. La verdadera ciudad que aparece en el texto es la memoria de la infancia» (2020, 21).

12. Harris identifica varias excepciones a esta norma general, entre las que destaca, claro está, la serie «Poemas para un cuerpo», publicados en 1957 por primera vez, que nacen a consecuencia de la relación del poeta con Salvador Alighieri.

Donde habite el olvido –«Goce o pena, es igual, / todo es triste al volver» (1993, 209)–, en algunas páginas de *Ocnos* Cernuda parece compartir la confianza de Wordsworth en que, una vez perdido el esplendor en la hierba, la belleza permanece en el recuerdo, sobre todo, de los cuerpos masculinos que alimentaron su erotismo: así, en «El enamorado»,¹³ explica:

Otros podrán hablar de cómo se marchita y decae la hermosura corporal, pero tú solo deseas recordar su esplendor primero, y no obstante la melancolía con que acaba, nunca quedará por ella oscurecido su momento [...] ella y su contemplación son lo único que parece arrancarnos al tiempo durante un instante desmesurado. (2020, 183)

No obstante, en la evocación de su experiencia del deseo, ese aguijón que llega a resquebrajar la armonía de la niñez, Cernuda opta o bien por la reticencia –«Entre la sombra de la playa anduve largo rato, lleno de dicha, de embriaguez, de vida. Pero nunca diré por qué. Es locura querer expresar lo inexpresable», dice en «El amante» (2020, 93)– o, como ya se ha adelantado, por recuperar el vocabulario de sus primeros poemarios, pero matizando su isotopía de enigma y tragedia. Si en *Los placeres prohibidos* (1931) el adolescente concebía el deseo como «una pregunta cuya respuesta nadie sabe» (1993, 178), el hombre maduro de *Ocnos* parece haber hallado en el placer que da título a uno de los poemas la solución:

Niño aún, mi deseo no tenía forma, y el afán que lo despertaba en nada podía concretarse; y yo pensaba envidioso en aquellos hombres anónimos que a esa hora se divertían, groseramente quizás, mas que eran superiores a mí por el conocimiento del placer, del que yo solo tenía el deseo. (2020, 88)

Un Cernuda voluntarioso incluso revierte la versión trágica del encuentro erótico expresada en «Qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos cuando se aman» (1993, 177) en la pondera-

13. Incluido en la segunda edición de *Ocnos*, de 1949.

ción, en «Sortilegio nocturno», de «cuán dulces suenan las voces de los amantes a la noche» (2020, 189).¹⁴ El sentido, en uno y otro caso, es distinto; la plantilla imaginativa, la misma, aunque con una inevitable pérdida de vigor y frescura. Quizás por eso, en «El miedo», a la hora de intentar recordar el terror infantil, Cernuda renuncie a la autoglosa y cite literalmente un verso antiguo: «Por miedo de irnos solos a la sombra del tiempo» que, en la colección *Un río, un amor* (1929), iba precedida de otro muy significativo: «Solo sabemos invocar como niños al frío» (1993, 163). El poema citado se titula «Drama o puerta cerrada», y podría sugerirnos que quizás la clausura de *Ocnos* es también una clausura intertextual, que la memoria poética es al cabo una memoria verbal.¹⁵ Y sirve, también, como reivindicación tácita de la fuerza poética de estos dos libros, a veces preteridos, pero dotados de una potencia imaginativa y verbal sobresaliente. En un artículo imprescindible, Julián Jiménez Heffernan (2004) explica que la exaltación del segundo Cernuda, tanto de su poesía supuestamente experiencial como de su vertiente meditativa por parte de avezados autores como Gil de Biedma o Valente, obedecía, en realidad, a una estrategia de silenciamiento del mejor Cernuda, el anterior a 1937, con el objeto de construir un precursor más accesible para sus respectivos programas líricos. No es casual, probablemente, que en el ensayo ya citado Biedma asegure que la devoción de su generación por la poesía de madurez del sevillano no era «totalmente desinteresada» ni se basaba en una «calidad estética superior» respecto a la temprana (1980, 389), y que incluso deslice las siguientes palabras, muy significativas en lo que tienen de matización explícita de la historia externa de la poesía española contemporánea que él mismo contribuyó a construir:

Al contrario, personas tan entendidas como Octavio Paz, Tomás Segovia y Joan Ferraté decididamente apuestan por *Un río, un amor* y

14. Se trata, de nuevo, de una pieza incluida en la segunda edición de 1949.

15. Daniel Aguirre-Oteiza apunta al funcionamiento de un mecanismo repetitivo y textual de la memoria poética en Cernuda, una especie que «ghostly interplay with Cernuda's earlier poems», que se da de modo privilegiado en «1936» (Aguirre-Oteiza, 2020, 117).

Los placeres prohibidos y *Donde habite el olvido*. Quizás a largo plazo acierten. Cernuda siempre fue un gran poeta, pero todo ese ciclo de su juventud es en nuestra literatura un monumento único, irrepetible, como lo son las *Coplas* de Manrique, la *Noche oscura* y el *Cántico* de san Juan, las *Rimas* de Bécquer. (1980, 389)

Y hay, para finalizar, otros poemas que reflexionan sobre el propio proceso de la memoria y delatan su funcionamiento defectivo: así pueden leerse, por motivos distintos, incluso opuestos, «El brezal» (2020, 212) y «Las campanas» (2020, 224-225).¹⁶

«El brezal» parece, en cierto sentido, un desarrollo de la sentencia contenida en los versos de Louise Glück citados al principio de este trabajo. En un complejo juego de perspectivas temporales, la pieza viene a explicar cómo el niño, después de haberse sentido poderosamente atraído por la sonoridad rotunda –de nuevo el poder de la sensación auditiva– de la palabra «brezal», leída en un libro, crea una imagen mental del árbol intensa, plena, una visión definida como «todo campo denso, profuso, misterioso», pero con una carencia: «en ella, como en un sueño, no había color alguno» (2020, 212). Explica después que el tiempo permitió que la contemplación empírica añadiese este color, enriqueciendo su mirada, haciéndole comprender «cómo es vívida la realidad creada por la imaginación, y cuánto puede añadir esta a lo leído, por tenue que sea la trama sobre la cual ella se aplica y opera» (2020, 212). Pero el tiempo, «aunque pusiese color», nos dice, «quitaba encanto» y acaba por desvirtuar por completo la experiencia y el sentido –por decirlo con Eliot– del brezal. La razón no es otra que la pérdida de la condición amorosa e irrepetible de la mirada infantil, como el fragmento muestra a la perfección:

El tiempo, aunque pusiese color, quitaba encanto, y mucho tiempo había pasado ya, al confrontar la realidad íntima tuya con la otra. Tantas cosas como el brezal pudo decirte antes, y ahora que lo tenías allí estaba inexpresivo y mudo, ¿o eras tú quien lo estaba?, porque el brezo es planta de parajes desolados y solitarios [...]

16. Ambas piezas fueron añadidas a la edición de 1949.

Y te decías que cuando la realidad visible parece más bella que la imaginada es porque la miran ojos enamorados, y los tuyos no lo eran ya, o al menos no en aquel momento. La creación imaginaria vencía a la real, aunque de ello nada significara respecto a la hermosura del brezal mismo, sino solo que en la visión infantil hubo más amor que en la contemplación razonable del hombre, y el goce de aquella, por entero y bello, había agotado las posibilidades futuras de esta, por muy reales que fuesen o pareciesen. (2020, 212)

De modo inversamente relacionado podemos leer el poema «Las campanas» (2020, 224-225), que también contiene una teoría sobre la condición defectiva y engañosa del recuerdo, y en un sentido muy específico. Cernuda reflexiona sobre el sonido de las campanas de la catedral, a las que el tiempo añade un matiz de significación afectiva que en su origen no tuvieron:

El oírlas, tiempo atrás, no te producía emoción, al menos ninguna entonces consciente; mas la magia con que resuenan hoy en tu espíritu, libre y distinta de toda motivación, parece revivir un júbilo de festividad solemne y familiar, insignificante para todos excepto para ti. (2020, 224)

La conclusión a la que llega –«hay emociones, entonces, cuyo efecto no es simultáneo con la causa» (2020, 224)– tiene que ver con el hecho de que quedan relegadas a un sustrato subterráneo e inconsciente de la mente y necesitan de la maduración y de un acicate propicio para surgir. Pero el carácter remoto, casi perdido, de ese origen parece proponer la existencia de una memoria emancipada del hecho que la funda, como un efecto liberado de su causa.

En ese sentido me gustaría terminar reflexionando sobre el propio título de la colección. La cita que abre el libro reproduce un fragmento del texto de Goethe *Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi*, en el que describe al personaje de Ocnos tal y como aparece en el fresco del Polignoto de Tasos, trenzando la paja que da de comer a su asno. En una nota tardía, el propio Cernuda aludió a este personaje como «símbolo del tiempo que todo

lo consume»¹⁷ y las connotaciones absurdas de esta tarea inútil han sido subrayadas, hermanando a Ocnos con Sísifo, en lo que puede verse como una confesión de la impotencia de la empresa repetida e infructuosa que el poemario propone. A diferencia de lo que pensaba Baudelaire, la poesía no es la infancia reencontrada a voluntad.

Pero vale la pena fijarse en otro detalle sobre la procedencia del título de *Ocnos*, y es que las pinturas de Polignoto a las que Goethe se refiere no son sino una reconstrucción esquemática realizada en el siglo XVIII por los hermanos Riepenhausen, a partir de la explicación que de ellas realiza Pausanias en su *Descripción de Grecia*;¹⁸ hoy contamos con la recreación que Carl Robert realizó a finales del XIX [figura 1]. Son, por tanto, una reproducción de un original perdido y, en este sentido, iluminan la condición de simulacro entendida en el sentido casi posmoderno, à la Baudrillard, del poemario de Cernuda. La memoria es también una representación *a posteriori*, una construcción impostada, que genera una proliferación de ramaje verbal procedente, casi al modo rizomático, de ninguna raíz. Si el deseo es una pregunta cuya respuesta nadie sabe y un mundo cuyo cielo no existe, el recuerdo se constituye, también, como una copia precaria cuyo molde está irremisiblemente vacío.

Figura 1. Reconstrucción de la *Nekyia* de Polignoto, de Carl Robert, incluido en el libro *Die Nekyia des Polygnot* (1892).



17. Así lo hace en las líneas que escribió para la tercera edición de *Ocnos*, y que se hallan recogidas en el volumen *Prosa completa* del sevillano editado por Derek Harris y Luis Maristany (Cernuda, 1975, 1464).

18. Puede verse, al respecto, el reciente trabajo de Montes Cala, Vázquez Recio y Fernández Montañez (2023).

Referencias bibliográficas

- Aguirre-Oteiza, D. (2020). *This Ghostly Poetry: History and Memory of Exiled Spanish Republican Poets*. University of Toronto Press.
- Cabo Aseguinolaza, F. (2001). *Infancia y modernidad literaria*. Biblioteca Nueva.
- Cernuda, L. (1975). *Prosa completa* (D. Harris y L. Maristany, Eds.). Barrial.
- Cernuda, L. (1993). *Poesía completa. Volumen I* (D. Harris y L. Maristany, Eds.). Siruela.
- Cernuda, L. (2020). *Ocnos. Variaciones sobre tema mexicano* (J. Talens, Ed.). Cátedra.
- Eliot, T. S. (1944). *Los Poetas Metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Emecé.
- Gil de Biedma, J. (1980). *El pie de la letra. Ensayos completos*. Crítica.
- Glück, L. (1996). *Meadowlands*. Ecco Press.
- Harris, D. (1992). *La poesía de Luis Cernuda*. Universidad de Granada.
- Jiménez Heffernan, J. (2004). Ni experiencia ni meditación: Cernuda por razones equivocadas. En *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea* (pp. 79-117). Abada.
- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. Seuil.
- Montes Cala, J. G., Vázquez Recio, N., y Paz Fernández Montañez, M. de la (2023). Un dato esclarecedor del hallazgo del título *Ocnos* por Luis Cernuda. *Revista de Literatura* LXXXV, 169, 297-310.
- Rivero Taravillo, A. (2006). *Con otro acento: divagaciones sobre el Cernuda «inglés»*. Diputación de Sevilla.
- Robert, C. (1892). *Die Nekyia des Polygnot*. Niemeyer.
- Silver, P. (1995). *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*. Edición revisada. Castalia. Publicado originalmente en inglés en 1965.
- Talens, J. (2020). Introducción. En Luis Cernuda, *Ocnos. Variaciones sobre tema mexicano* (pp. 11-47). Cátedra.
- Vega, G. de la (2017). *Poesía castellana*. (J. Jiménez Heffernan e I. García Aguilar, Eds.). Estudio preliminar de Pedro Ruiz Pérez. Akal.
- Williams, R. (2001). *El campo y la ciudad*. Prólogo a la edición española de Beatriz Sarlo. Paidós. Publicado originalmente en inglés en 1973.

Índice

Introducción	9
1. Luz en la mirada: la obra de Rubén Martín Díaz como una poética de la contemplación	15
1. Introducción	15
2. La poesía de Rubén Martín Díaz: sus obras	16
2.1. Primeras obras: <i>Contemplación, El minuto interior y El mirador de piedra</i>	16
2.2. Crecimiento poético: <i>Arquitectura o sueño y Fracturas</i> ..	19
2.3. Consolidación: <i>Un tigre se aleja y Lírica industrial</i>	21
3. La poética de Rubén Martín Díaz	23
3.1. La mirada contemplativa y el instante	23
3.1.1. La necesidad del silencio	24
3.1.2. La mirada, centro de la contemplación	25
3.1.3. El símbolo de la luz	27
3.1.4. Amor, entrega y hermanamiento con el mundo ..	29
3.1.5. Búsqueda introspectiva y autorreconocimiento ..	31
3.1.6. Trascender el instante	34
3.1.7. El gozo y optimismo vitales	34
3.2. Escritura y metapoesía	35
3.2.1. La inefabilidad de la poesía	36
3.2.2. La poesía como medio de (auto)conocimiento ..	38
3.2.3. La poesía como despojamiento	41
3.2.4. El lenguaje poético como disociación	44

3.3. La memoria y la nostalgia	45
3.3.1. El regreso	45
3.3.2. La memoria y el (no) olvido	46
3.3.3. La nostalgia	47
4. Conclusión	49
Referencias bibliográficas	50
 2. Poesía y paisaje en cinco poetas actuales	53
1. Introducción	53
2. Diego Jesús Jiménez: paisaje y memoria	56
3. José Corredor-Matheos: el paisaje y el vacío	60
4. Javier Lorenzo Candel: el paisaje como presagio	65
5. Arturo Tendero: la naturaleza como refugio	71
6. Miguel Ángel Curiel: el paisaje paradójico	74
7. Conclusiones	79
Referencias bibliográficas	80
 3. Contingencia, compromiso y solidaridad: hacia una modesta utopía en la obra de Luis García Montero	83
Referencias bibliográficas	97
 4. Poesía joven y redes sociales: estado de la cuestión	99
1. Introducción	99
2. Método	100
2.1. <i>Search</i> = Búsqueda	100
2.2. <i>Appraisal</i> = Evaluación	101
2.3. <i>Synthesis</i> y <i>Analysis</i>	103
3. Revisión narrativa	107
3.1. Temática y características	108
3.2. Crítica literaria e impacto en el canon	108
3.3. Perspectiva de género	110
4. Resultados	110
5. Conclusiones	112
Referencias bibliográficas	113
 5. Poesía joven en Castilla-La Mancha	115
1. Introducción	115
2. Estado de la cuestión	115
3. Cartografía lírica: análisis del perfil de los autores	116

4. Estudios de caso	118
4.1. Javier Temprado Blanquer	118
4.2. César Brandon	119
4.3. Cristian Lázaro	120
4.4. Alba Magdalena González Raimbault	121
4.5. Raquel Aranda García	122
4.6. Sacramento Espinosa Calero	123
5. Otros autores	124
5.1. Paula Rues	124
5.2. Irene Domínguez	125
5.3. Francisco Javier Navarro Prieto	127
6. Conclusiones	129
Referencias bibliográficas	129
 6. Elementos recurrentes en la poesía de Manolita Espinosa	131
1. Las nubes y la luna, dos elementos constantes en la poesía de Espinosa	132
2. Espinosa, pionera de la poesía visual	148
Referencias bibliográficas	151
 7. Raíces líricas: cancionero popular infantil en los exilios y emigraciones	153
1. La memoria del cancionero infantil	155
2. Memoria, infancia y migración	158
3. Cancioneros de otras latitudes: raíces de allá florecidas acá	160
4. Duérmete niño: las nanas o canciones de cuna	161
5. El cancionero infantil en el aula multicultural	169
Referencias bibliográficas	172
 8. Poética de la infancia en Luis Cernuda. Memoria y elegía en <i>Ocnos</i>	173
1. Una fenomenología de la memoria: la sensualidad pastoral	176
2. Clausura y borrosidad: hacia una memoria textual	181
Referencias bibliográficas	188

Cartografía lírica

Modalidades y territorios de la poesía
española contemporánea

En un tiempo marcado por nuevas formas de creación, difusión y lectura, *Cartografía lírica* se propone trazar un mapa de algunos de los aspectos centrales de la poesía española contemporánea atendiendo tanto a sus transformaciones formales como a sus arraigos territoriales. Este volumen reúne ocho voces críticas que exploran la pluralidad del panorama lírico actual desde enfoques diversos y complementarios.

El libro es fruto de un proyecto de investigación centrado en la lírica de Castilla-La Mancha, pero su mirada se proyecta más allá del ámbito regional para dialogar con tendencias, tensiones y retos del género en todo el país. Desde la poética de la contemplación en Rubén Martín Díaz hasta la dimensión ética en la obra de Luis García Montero pasando por la reverberación de la infancia en *Ocnos* de Luis Cernuda; desde la lírica infantil de Manolita Espinosa y el cancionero popular de la emigración hasta la efervescencia de la poesía joven en redes sociales, el conjunto de ensayos aquí reunidos ilumina territorios aún poco transitados por la crítica académica.

Cartografía lírica es también un gesto de reconocimiento hacia formas de poesía que habitan lo cotidiano, lo afectivo, lo marginal o lo emergente, sin renunciar por ello a la exigencia estética. Con un lenguaje claro y una mirada exigente, esta obra se convierte en una herramienta imprescindible para quienes deseen comprender cómo se escribe, se vive y se transmite la poesía en el presente.

Ángel Luis Luján Atienza (Cuenca 1970) es doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid y Profesor Titular de Literatura Española en la Universidad de Castilla-La Mancha.

Cuenta con las monografías: *Retóricas españolas del siglo XVI. El foco de Valencia*, (1999), *Cómo se comenta un poema* (1999), *Pragmática del discurso lírico* (2005), *Desde las márgenes de un río. La poesía coral de Diego Jesús Jiménez* (2006), *Las voces de Proteo. Teoría de la lírica y práctica poética en el Siglo de Oro* (2008), y *Una fuga raudal: capítulos de la modernidad poética en España* (2024). Ha editado *La Moschea*, de José de Villaviciosa (2002) y *Zoomaquias. Épica burlesca del siglo XVIII* (junto con Rafael Bonilla, 2014).