

Álvaro García

# La vuelta a la poesía

Un experimento didáctico

This is an Author Accepted Manuscript that has been published in *La vuelta a la poesía. Un experimento didáctico* by Álvaro García in the series *Hispanic Studies: Culture and Ideas*.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek.

The German National Library lists this publication in the German National Bibliography; detailed bibliographic data is available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

A catalogue record for this book is available from the British Library.

Library of Congress Control Number: 2024028058

Cover image: *Composition with book covers* (2024) by Pedro Zamora.

Cover design by Peter Lang Group AG

ISSN 1661-4720

ISBN 978-1-80374-553-4 (print)

ISBN 978-1-80374-554-1 (ePDF)

ISBN 978-1-80374-555-8 (ePub)

DOI 10.3726/b21996

© 2024 Peter Lang Group AG, Lausanne

Published by Peter Lang Ltd, Oxford, United Kingdom

[info@peterlang.com](mailto:info@peterlang.com) - [www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

Álvaro García has asserted his right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as Author of this Work.

All rights reserved.

All parts of this publication are protected by copyright.

Any utilisation outside the strict limits of the copyright law, without the permission of the publisher, is forbidden and liable to prosecution.

This applies in particular to reproductions, translations, microfilming, and storage and processing in electronic retrieval systems.

This publication has been peer reviewed.

## *Índice*

1. La poesía como trabajo creativo
2. Ante la ciberpoesía
3. La vuelta al poema que no niega su ontología
4. La premisa metodológica de una poesía sin edad
5. Hipótesis de la superación del sentimentalismo. Poesía fantástica hable de lo que hable
6. El objetivo de la poesía como despegue
7. Una base conceptual tomada del deporte: cuerpo, espíritu y juego, o la poesía es como el tenis
8. Modos de entender la autonomía del texto
9. La primera persona. Una base teórica tomada de la psicología evolutiva: lo autobiográfico canalizado o configurado en poesía desde la infancia
10. Técnicas para conjurar el dolor
11. El espíritu del ojo de la cerradura
12. La poesía como ‘velocidad de acontecimiento mental’
13. La puerta del laboratorio. Poesía como creación frente a poesía como recreación
14. La imaginación como inteligencia
15. El prejuicio ante la rima. Juego técnico y sonoro: control, distancia, objetividad
16. La experiencia de Málaga, o cómo programar y evaluar en escritura creativa
17. La experiencia de Preston. Las tres proyecciones
18. Casi una conclusión. En favor del placer físico del poema
19. Reconsideración de la identidad, o una tensión creativa alivia de la tensión vital
20. Poesía atómica. Una conclusión didáctica

## Referencias

## *1. La poesía como trabajo creativo*

La investigación está a veces obligada a demostrar lo que a milenios de cultura les ha parecido incuestionable. La poesía es un trabajo creativo, no un mero desahogo psíquico. En un contexto como el universitario europeo, en el que, a diferencia del norteamericano, no son habituales los estudios de Escritura Creativa, pienso en la necesidad didáctica de la poesía como trabajo de creación en el aula. Necesidad que, por mi dedicación universitaria en Magisterio, enfoco a poetas en edad infantil a quienes jamás veré. Doy clases a sus futuros maestros y maestras, y con planteamientos conscientes de que en general llegan a la universidad sin haber leído nunca o casi nunca un poema por gusto. Si lo han leído, esto puede deberse a la hiperpresencia o ciberpresencia de la poesía como documento psicosocial. En el mejor de los casos, conocen una poesía realista, moralista o meramente figurativa. Las páginas que siguen son una defensa de la poesía como arte transfigurador, antidocumental -arte que, como el amor, el enigma, el humor o el deporte, no nos deja como estábamos: se potencia y nos potencia en su revisitación-, y de su didáctica activa en forma de laboratorio.

Todo arte se basa en cierta artesanía. El poema es o ha sido originado y destinado a una infrecuente magia de inspiración y efecto que, como invención del ingenio, requiere cierta inventiva y cierta ingeniería. Plantearé la posibilidad de abordar la comprensión del hecho poético desde la escritura de partículas elementales en fondo y forma: las tres líneas del haiku o de la soleá, la línea suelta del eslogan o la greguería, las pocas líneas del autorretrato en prosa. En estas formas está de entrada todo, como en la célula.

A modo de complemento al programa docente, durante años he tratado de proporcionar resortes de trabajo poético creador a estudiantes de literatura en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Málaga -universidad que, como la mayoría de las españolas, aún está muy lejos de adoptar de modo oficial el enfoque literario creativo- y en otras como la University of Central Lancashire en el Reino Unido. A partir de cierta experiencia subrepticia sobre la didáctica en el

ejercicio de una potencia lingüística puesta a detener lo que huye y a dar movimiento a lo quieto, parto de una premisa metodológica: el acuerdo sobre formas de poesía sin edad, o poesía sin más, que puedan gustar lo mismo en la edad infantil que en la juventud de mis estudiantes que en la madurez o la vejez. Haiku, soleá, greguería, eslogan y autorretrato, pero también microrrelato, junto a poemas ‘infantiles’ como algunos de Eliot, Stevenson o McGough, son un acuerdo poético intergeneracional de partida. Si en el aula universitaria llegamos a sentir y cifrar contraseñas creativas con los antepasados y por tanto con el futuro, es de esperar que la señal llegue (al menos, de algún modo) a colegios donde se enseñe a escribir poemas como algo más que desahogo sentimental, y con recursos que superen lo práctico del motivo tribal festivo o trágico.

El sentimentalismo, que entiendo como sentimiento autosuficiente, hipertrofiado en la vida de niños y de adultos, es insuficiente para escribir poesía. Nada me gustaría tanto como que estas páginas fuesen un ensayo sobre la poesía involuntaria del mundo y hasta sobre la poesía involuntaria de la poesía; pero son ante todo una indagación centrada en requerimientos: la poesía como hallazgo de fondo (o, por usar una palabra antigua, ‘trovo’, encuentro, visión) hecho objeto textual por una técnica. El texto como configuración de una ‘visión’ singular.

Al pensar en el aula como taller de escritura poética en la segunda infancia, edad que no tiene por qué reducir el ámbito de sus lecturas a la poesía oficialmente infantil, mi premisa de contraseñas entre edades incluye en efecto piezas en prosa como la greguería, el microrrelato o el eslogan, cercanas a un género tenido con demasiada frecuencia por simple vehículo de expresión, y tantas veces mermado el vehículo al llevar el adjetivo de ‘infantil’. Parto de que ningún género debiera saltarse lo que la literatura tiene de potencia a partir de posibilidades del lenguaje que va más allá de lo niño y más allá de lo práctico o lo normal.

La poesía, si es algo, es creativa. Esto está más vivamente aceptado en el ámbito universitario anglosajón que en el español. La cátedra de Poesía de la Universidad de Oxford está impartida por poetas desde 1708. En Estados Unidos la mayoría de las universidades cuentan con un poeta en el campus, si no con varios, desde que Amherst College contrató a Robert Frost en 1917. Ha pasado más de un siglo y los estudios oficiales de escritura creativa empiezan a surgir en universidades

españolas (Granada, Sevilla) aunque aún las agencias de evaluación de la calidad universitaria no consideran editoriales, revistas o premios literarios que pudieran ser indexados como algo más que méritos profesionales adicionales.

Sin descuidar el programa en un país tan teórico y lento, vengo haciendo lo posible –no sin éxito en la experimentación: mis estudiantes resultan invariablemente mejores poetas que teóricos- por convertir mis clases de literatura en laboratorio de creación. Tomo con cautela la buena intención de autores y planes de estudio y redes que convierten el arte en negociación formal o de sentido, o que unifican al público por lo bajo o excesivamente simplificado. Estructuralismo y generativismo flotaban en mi colegio. Como ambas corrientes descuidaban el uso, no escribíamos más que “redacciones”, excepto en las clases de don Miguel Ángel Delgado y don Jorge García-Herrera, que se saltaban el generativismo una tarde por semana y nos dejaban escribir poemas. Había en España un lingüista admirable, capaz de conectarnos con el mundo avanzado como lo había hecho el filósofo Ortega: Fernando Lázaro Carreter hablaba, en el manual de bachillerato, de la poesía como “código anómalo” que se servía del “artificio extrañador”. Me gustaba lo de “extrañador” y nos gustaba saber que Lázaro era instructor del Príncipe.

Manejo cierto mapa del futuro poético de mi país: la poesía en Magisterio valdrá para la idea que algunos niños se hagan de la literatura. Han progresado mucho la teoría y la didáctica literaria, superando también modelos historicistas y de comentario de textos y de estudio de géneros, épocas y vidas de autores. Antes de Wittgenstein, el sentido solía estar fuera del texto, aunque capturado por el texto (Pujals Gesalí 1992; Larrosa 1996). El sentido es materia de vértigo contemporáneo entre los años veinte y los años veinte de dos siglos consecutivos y veloces. Quizá ahora es más que nunca necesaria la interconexión teórico-práctica y la de campos como la didáctica de la literatura, la teoría literaria, la escritura creativa e, incluso la psicología evolutiva, la psicología social y la antropología cultural. Cuando yo aún no sabía que mi destino laboral era enseñar a enseñar a literatura, Núñez Ruiz (1998: 99) ya defendía esta interconexión, cada vez más necesaria ante el progreso de las ciencias educativas y la siempre cambiante definición de lo literario. No digamos hoy ante el avance ultratecnológico y ante la ciberpoesía. El habla y su potencia literaria son un hacer que incluye nuevas vertientes quizá no nuevas pero que se renuevan. La historia

cultural ha ido perfilando y desperfilando y reperfilando el hecho poético con completamientos (canto, danza, rapsoda o platónico “intérprete del intérprete”, escritura, imprenta, rima, poesía con protagonismo de la imagen del rapsoda -Gloria Fuertes-, imagen sexipublicitaria del rapsoda en Internet o en ciberpoesía o poesía en redes y plataformas en todos los sentidos de la palabra plataforma). Todos son observables, todos son interesantes para quien ama la poesía. Las lenguas son un ritual interpretable y más que nunca el significado está en el uso público, sin un espacio interior fijo. Me gustaba, ya en la carrera, que el New Criticism diera mayor autonomía al texto frente a psicologismos. Al tomarme la molestia (que es un gusto) de adaptarme a la pedagogía, una idea de la psicología evolutiva (Piaget, Vigotsky) me ayuda a entender que el aula literaria debe ser laboratorio desde la infancia: es en interacción con el medio como los niños aprenden las lenguas y construyen su inteligencia. Bloom (2001) dirige su libro a “niños extremadamente inteligentes”. Mi idea es otra: que la literatura contribuya a que sean inteligentes, sea lo que sea lo que llamamos inteligencia. Hoy los programas literarios inciden en lograr una infancia lectora y en replantear y abrir el canon. Falta seguramente relacionar más el conocimiento con la creatividad, impulsando el desarrollo del aula como taller de escritura más allá de textos celebratorio-regionales o con motivo de fechas señaladas, especialmente en educación primaria, cuando se pasa, vigotskianamente, a una práctica consciente del lenguaje. Veo desfase entre programas dominados por las descripciones sobre el sistema literario y la frecuente proclama ideal de nuevos enfoques teóricos, didácticos y creativos.

Por lo demás, ya hace mucho que de la autonomía textual se ha pasado al “contrato comunicativo” entre quien escribe y quien lee. Por todo esto, me anima un concepto de investigación cercano al de las ciencias (al fin y al cabo, me gano la vida en Ciencias de la Educación), con pistas objetivables, empíricas, o servidas, como es de ley, por investigadores más autorizados que yo, especialmente en aspectos relacionados con la psicología, la psicología evolutiva o la antropología cultural. Nada me impide recordar, con Auden (1963) –quien ahí más que nada se refería a los críticos-, que definir el placer estético propio, al margen de lo estadístico y aun de lo canónico, es seguramente una obligación de docentes y estudiantes. El carácter ideal de la indagación sobre escritura creativa, en la universidad o en el colegio –en la universidad

con destino al colegio-, puede abrir la puerta del laboratorio poético vivo, iluminar desde dentro el proceso a través del cual las cosas y el lenguaje trabajan poéticamente en la conciencia o a partir de la conciencia. Por mucho que creamos en la palabra colectiva o en el enfoque sociocultural de los estudios literarios, siempre habrá una conciencia individual a solas ante la palabra poética y ante el mundo. Se trata aquí de ejercer esa conciencia en la escritura; contribuir a abrirle la puerta del laboratorio.

La poesía nos lleva más allá de nosotros mismos y del lenguaje práctico. Manejando equiparaciones con otras artes e incluso con el deporte, abro el campo y me aclaro ideas no siempre básicas. El cine o el tenis me ayudan a entender la poesía: un inútil pero necesario esfuerzo por llevar el espíritu, lo mismo que el cuerpo y la mente en el deporte, a un más allá del desenvolvimiento cotidiano. En el tenis o en películas de Bresson como *Pickpocket*, lo que se ha llamado un “segundo yo” (Gallwey 2006) es un camino hacia decirse el ser como para sí mismo más que para un público cambiante, que siempre dependerá de circunstancias y condicionará demasiado el sentido. Los resultados docentes que he llegado a obtener con métodos como la combinación imprevista, la visión en lo pequeño, la concentración, la elipsis, la objetivación y un etcétera que expondré aquí y que no excluye técnicas clásicas, me estimulan -en igual medida que la constatación del resultado creativo *in situ*-, a justificarme: hayan tenido o no los alumnos contacto previo con una poesía de algo más que desahogo sentimental sin técnicas, de enunciado estrictamente realista o moral o lírica de autoayuda, es posible la enseñanza de cápsulas de escritura creativa universitaria con destino a la infantil.

Al ser la mía una indagación experimental, sé que, junto a capítulos sobre métodos de la investigación, técnicas de aplicación y conclusiones, el método se filtrará a cada paso del proceso y mis conclusiones no serán sólo *finales*. El proceso poético, en el aula, valida día a día la hipótesis y el progreso de la aventura. No pretendo más que la proyección a unas aulas concretas y el tratar de motivar a futuros motivadores. La poesía y las edades están aquí como objetivos, destino o referente, y no tan separadas entre sí las edades. La premisa intergeneracional deja de ser descabellada a la vista de poetas como Eliot o Juan Ramón Jiménez, premios Nobel a quienes debemos textos infantiles que se pueden disfrutar a cualquier edad “sin quitar o poner una coma”, como dijo el propio JRJ nada menos que en 1913.

No ignoro que el mercado editorial y la academia ponen énfasis en el acotamiento de la edad lectora, lo adjetivo biológico o sociocultural que puede llegar a eliminar lo sustantivo: la sustancia de la poesía. Poemas de Eliot, Jiménez, Stevenson, McGough o Alice Oswald permiten suponer que un mismo texto puede gustar a niños y a adultos si cumple con requisitos de emoción compartible gracias a lo esencial (el canto con destellos de enigma, visión y combinaciones imprevistas) y lo sustancial (técnicas que veremos).

## 2. *Ante la ciberpoesía*

Toda urgencia emocional comunitaria puede verse intensificada por la tecnología y llevada a un empalago de purpurina emocional ante catástrofes. Con el confinamiento por covid-19, la poesía se retrotrajo entre 2019 y 2021 a un sentimentalismo que había superado como mínimo un siglo antes con el triunfo del formalismo frente al psicologismo en bruto. Se ha hablado con insistencia (Valverde 2017; Rodríguez Gaona 2019; Sánchez García y Aparicio Durán 2020; Dera 2021; Giovanelli 2023) de una poesía al margen de la poesía y que, si algo tiene, es sentimiento y éxito: una poesía de jóvenes “que se han dado a conocer en las redes sociales, (...) que se ha convertido en un gran fenómeno de ventas” y a la que se exime de ser juzgada con parámetros del género, puesto que “querer analizar la poesía infantil o la poesía juvenil desde la perspectiva de la poesía es tan injusto como equivocado” (Valverde 2017, cit. en Sánchez García y Aparicio Durán 2020: 50). Más aún: que “no estamos hablando de calidad literaria” (Sánchez García y Aparicio Durán 2020: 47), que “el éxito personal y el de mercado superan nociones como el prestigio de la especialización y también el de la vanguardia como ruptura” (Rodríguez Gaona 2019: 43) y que “devaluando la calidad en favor de gustos homologados y masivos, (...) asistimos a la aparición de la subpoesía, que se apoya principalmente en el mercado y en la inexperta opinión de ese público devorador y consumidor de objetos” (Abril 2020: 19-24). Se ha llegado a saludar una “covidpoesía”, definida como “la escrita dentro del marco de la pandemia” o “específicamente escrita en reacción a la crisis del coronavirus” (Dera 2021: 90) y a refrendarla como “género literario emergente y con posibilidades de ser significativo” (Giovanelli 2023: 222). No será raro que la juventud y la infancia de un planeta con miles de millones de pantallas conectadas a Internet hayan participado de este clima lector. La aspiración a que la edad infantil, adolescente o adulta tengan la motivación y el fundamento teórico y práctico para aprender a escribir poesía exigirá la consideración de matices o novedades que la actualidad incorpora al presente eterno o “placer intemporal” (Bowra 1951: 37) que se le supone a lo poético.

Sin ser un lector exhaustivo de ciberpoesía, me pregunto, acudiendo a constataores autorizados, cuánto hay, en esos nuevos géneros, de vuelta o no a la rica complejidad de lo poético; o cuánto de vuelta contemporánea a la poesía por factores psicológicos, sociosanitarios o tecnológicos nunca ajenos a la evolución del arte. Quién puede obviar rupturas ampliamente asumidas.

Mi propuesta ante este marco conlleva una cláusula que cubre las eventualidades del naufragio exterior: hipótesis y verificación pueden deberse, atenerse y confiarse a los resultados de una experiencia investigadora personal. Mi perspectiva podría ser de hecho ajena a las certezas inapelables del periodismo cultural, la sociología literaria o el muestreo que siempre se topará con un muestreo mayor que lo refute, especialmente si hablamos de Internet, donde la verdad es estadística, arrolladora por naturaleza, masiva por definición.

La estadística, el algoritmo, los mercados y el periodismo cultural no es que sean inconscientes: tienen la conciencia repartida entre circunstancias cuya elusión requiere juicio y falta de prejuicio. Hace mucho tiempo que soy joven como fidelidad al muchacho que fui y que leía poesía para salvarse del mundo práctico. Todavía hoy pienso en la poesía para rescatar de todo simplismo rimado al niño que también fui. La estadística y el algoritmo se mueven, mientras, entre los extremos de la aritmética y el mercado. Cómo no prestar atención a una poesía consecuente y urgente, de éxito masivo y que responde a necesidades psicosociales unánimes y apremiantes.

La poesía y su enseñanza no tienen que temer pérdidas en lo intemporal, que por algo es intemporal. El concepto de literatura no es fijo y, en todo caso, su misma versatilidad conceptual justifica el diálogo entre la tarea didáctica y la reflexión teórica literaria. Precisamente por estar ante definiciones y panoramas cambiantes, “la didáctica de la literatura debe elaborar propuestas concretas para la aproximación de los más jóvenes a la misma, apoyadas no sólo en la psicopedagogía sino también en la teoría de la literatura” (Núñez Ruiz 1998: 99). Frente el fracaso –no siempre didáctico, pero en todo caso literario, lo cual mina la base del objeto en sí- de cbersimplismos poéticos -poesía de las redes, covidpoesía como “género”, “poesía juvenil” que no hay que analizar como poesía-, está la posibilidad de volver a la poesía como artefacto de creación universal necesitada, como todo arte, de requerimientos de fondo (visión, singularidad, capacidad de tramar microargumentos dentro del gran

argumento obvio) y de forma. Dijo alguien en 2017 (bueno, yo: al fin soy un verdadero académico que se cita a sí mismo) que la estrofa es una “cápsula memorable de sonido y sentido”. O debe serlo. Nunca una mera expresión o simple transmisión de valores éticos o sentimentales preaceptados, relativos a la salud individual o social. Entre ellos, por ejemplo, el de la inclusión: al hilo de una de mis experimentaciones, la de la Universidad de Málaga, vi que el desvelo social puede llegar a volverse contra sí mismo: muchos de los estudiantes que encuesté rechazaban la contemporaneidad del eslogan de Calvin Klein “Calvins or nothing” aduciendo extrañamente el requisito de inclusividad -como si una persona obesa no pudiera llevar ropa interior, lo cual es lo contrario de la inclusividad.

Busco dentro de un marco socioliterario algo en lo que poéticamente podamos coincidir de entrada niños y adultos, docentes y estudiantes. Año tras año mis estudiantes llegaron al aula no ya sin haber leído poesía no sentimentalista o de autoayuda, sino sin acertar a distinguir entre conceptos básicos como lenguaje y lengua. Sí, el placer, la emoción. Pero ¿qué placer y qué emoción, si los poemas mayoritariamente aceptados en la ciberpoesía y escritos por ellos mismos en una primera aproximación serán en el mejor de los casos prosas éticas, sentencias en líneas cortas de autoayuda? En la experimentación que hice en Preston, la mayoría de los alumnos universitarios participantes habló en principio de la necesidad de identificación etnográfica y de juegos de palabras. Pero incluso si hablamos de identidad frente a simple placer que en principio no hay quien defina, autores preocupados por esto de placer o tarea, como Kinginger *et al* (2016), se han resignado a la estadística enumerando la hiperpresencia de episodios poéticos relativos a la salud, en estadísticas de trabajo de campo que ni siquiera define el paisaje conceptual de ese campo en su vinculación a lo literario.

Investigaciones cualitativas más perspicaces alcanzan aspectos no ya etnográficos o socioculturales o sanitarios o estadísticos, sino, quizá enlazando el origen de la poesía con su dimensión en las redes sociales, aspectos escénicos (Mirhosseimi 2017) que debo considerar todo menos nuevos. La poesía nació con la música y la escena, y ya para Sócrates, según Platón, existía un “intérprete del intérprete”: el rapsoda. ¿Ha sido Instagram el resurgimiento del rapsoda? Cabe plantearse, en todo caso, con qué métodos se desenvuelve el oficio de una primera

interpretación o transfiguración lingüística de lo real en la escritura de poesía. La infancia, la adolescencia y la madurez tienen derecho a un arte que no renuncie a su esencia y su sustancia y que, por tanto, didácticamente abra una disposición futura a la grandeza y potencia contemporáneas de una creación sin merma. Merma será quizá que, para completarse, un arte verbal dependa excesiva o casi exclusivamente del aditamento escénico o visual. Kuppens (2010: 119) habla de una satisfacción del ego que se sirve de la historia de la publicidad acelerada por el acceso global a la autopropaganda. Rodríguez Gaona (2019) plantea un panorama general en que la calidad literaria no es lo más importante. ¿Hay algo más allá o más acá de la poesía como exhibición consabida de sentimientos?

La poesía es un ritual, una contraseña con los antepasados y por tanto con el futuro. Sabemos que las interacciones comunicativas estructuradas son ritos y que todo rito humano es interpretable. Pero hay unos signos de partida. Mi pregunta es sobre esos signos; sobre el peso auroral, autoral, de un arte de combinar visiones y signos. La poesía es hoy materia de negociación tan abierta que casi, entre las teorías de la recepción, nuestras leyes de ordenación de estudios y la urgencia emocional de las redes, se ciñe sin más a documento expresivo que se elabora en la cabeza y aun en el alma de quien lee. Por interpretables que sean sus estructuras comunicativas, la humanidad tiende a ser conservadora. Tanteos educativos bien intencionados, las redes y el covid pueden terminar de suponer que el sentido poético del texto se reduce a lo sentimental y a lo social. Ya en la década de 1980 algunos críticos añorantes del libro que maravillosa e inapelablemente “era un vampiro” se daban cuenta –la frase de A. Jiménez, en 1989, es muy anterior al acceso masivo a Internet- de que “hoy escribimos todos”. Lo cual no debiera, tal vez, quitarle vaivenes a la ensoñación en que consiste la flexibilidad del texto literario frente a los mensajes rendidos a expresión más o menos práctica de sentimientos comunes, consensuados o prefijados o impuestos o excesivamente condicionados por la actualidad social, política, sanitaria, ecológica o tecnológica. Por lo demás, es reseñable de entrada, y de acuerdo a trabajos reveladores como los de Trigo Ibáñez y Santos Díaz (2023), el hecho de que Internet ha cambiado de manera tan rotunda los hábitos de búsqueda de información como de manera moderada los de lectura literaria, donde las nuevas tecnologías siguen sin reemplazar al libro. No tan paradójicamente, en los libros siguen latiendo el progreso

hacia lo vivo del pasado y la capacidad de innovación y adaptación a las necesidades que los cambios sociales exigen.

### *3. La vuelta al poema que no niega su ontología*

Toda actualidad es sentimental. Se observa a sí misma sentir. Documenta velozmente sus daños y sus sueños. Los publica con no menos inmediatez y los refrenda con gustos y odios. En momentos tan agitados como la Francia de Baudelaire, la búsqueda de un presente poético capaz de ser presente en el futuro, es un margen donde hacer sitio a los antepasados o a un ser despojado de circunstancias. La poesía, abierta a lo desconocido, resulta el espacio del porvenir. Todo espacio es mental y físico, sentimiento, materia y forma; en la poesía, esa forma es imagen. Cuando la voz poética de Baudelaire ve en verso el cielo como una tapadera u oye apilarse los troncos del patio invernal urbano como si fuesen las maderas de un patíbulo, en Francia (y en Europa y en el resto del mundo) había pena de muerte, había candente actualidad incluso en forma de moral jurídica que podía llevar a Baudelaire a la cárcel, para no hablar del caso de Wilde o de tantos otros. Lo menos evidente de todo esto es que el cielo fuese o sea una tapadera.

Lo coyuntural pasó y han quedado imágenes que lo ponen en duda o lo trascienden. Es curioso mirar, en introducciones didácticas, las habituales dos columnas paralelas de cronología: de la obra poética a un lado, de su tiempo histórico al otro. Con frecuencia se trata de columnas divergentes e incluso de realidades que tienen poco que ver entre sí. La poesía es una liberación que el lenguaje se permite con respecto a la reducción al mensaje. La poesía se adelanta a su tiempo histórico porque se aparta de su tiempo histórico. El sentimentalismo psicosocial consiste seguramente en lo contrario: en la incapacidad de mantener el lenguaje al margen del daño o del ensueño de estricta actualidad y, por tanto, hasta cierto punto, previsible.

El retroceso a lo sentimental que busca verdades no es nuevo. Es una y otra vez respuesta expresiva al daño histórico que somete al mundo. Se vuelve más difícil experimentar con la potencia de lenguajes exentos si tu ciudad o tu país o el mundo acaban de ser destruidos por las bombas o asolados por la pandemia. La poesía de Philip Larkin en 1955 es literariamente reaccionaria al tener delante algo que no le admite sino reaccionar con moralidad: la ciudad natal destruida por la guerra. La

respuesta práctica, incluso en forma de reticente ironía o de sentimentalismo sabiamente contenido -“Dije: ¡Coventry, vaya! Aquí nací” (Larkin 1991 [1955]: 71)- se limita a hilar un mínimo de construcción emocional frente a la destrucción absoluta. Ante un mundo aniquilado, hay tareas más urgentes que la de llevar, con Coseriu (1977), el lenguaje a sus máximas consecuencias. Predominará así la ironía sobre el humor, el sentimentalismo cerrado frente al sentimiento abierto, el resabio de la experiencia frente al experimento sabio. Surgirá, con acceso autoral masivo, sin necesidad de críticos ni editores, con urgencia emocional y mercantil, una ciberpoesía al margen de la poesía y hasta un género llamado covidpoesía.

Antes de Larkin, T.S. Eliot lo hizo a su modo y también con ayuda coyuntural (en su caso no la de un Smartphone, sino la de un Ezra Pound). *La tierra baldía* ejerce la reacción ante la quiebra de un mundo mediante la ruptura del propio lenguaje poético, en respuesta a la crisis global e íntima. Ese poema bombardea el texto y su armonía de origen, recuperable en manuscritos e incluso en traducción reciente al español (Eliot 2018), para, tras una segunda guerra, acudir de nuevo al cosmos meditativo y estrófico.

El cosmos de los ciberpoetas no ha sido, según vemos, ni meditativo ni estrófico, ni apenas, según los expertos, poético. La academia ha reconocido que analizarlo desde la perspectiva de la poesía es tan injusto como equivocado. La difusión del producto emotivo urgente es tal que me resuena la criatura trivial estandarizada, tipo “El mundo se acaba, / pero sé que tú me amas / y compro mazo en Amazon”. A punto de cruzar el límite de lo trivial o lo tópico (y creo con toda mi simpatía que lo poético no sólo puede, sino que *debe* estar en ese límite, y lo creo nada menos que a la luz de títulos de Verlaine, Baudelaire y Manuel Machado), está la insistencia veloz y quizá no tan necesaria en descubrirle al alma cicatrices, cadenas al tiempo, pasadizos a la memoria, lástimas al propio yo. El peligro se resume para mí en dos extremos: poesía insistida y poesía desistida; y lo uno por lo otro, muchas veces. Lo aparatoso del esfuerzo textual demasiado visible y demasiado visto se debe con frecuencia a una idea de lo poético que parte de conclusiones o se precipita hacia lo demasiado grande: el amor en general, la muerte en general, la eternidad directamente eterna, la felicidad o la soledad o la diferencia sin más y sin detalles, sin cosas, o no muy diferenciadoras sus cosas. En un nivel básico el anciano tendrá el pelo como la

nieve y unos ojos reflejarán el mar, la naturaleza estará siempre en juego con la naturaleza, el poema seguirá creyendo que todo es agro o fisonomía, pero en juego alejado de la vitalidad antitópica del soneto de Shakespeare en que los ojos de la amada no se parecen para nada al sol. El cruce de la frontera suele venir de un éxtasis, una revelación que permite no esforzarse en detallar o que obliga a esforzarse demasiado. En esto hay grados: desde el alma que ansía totalidad y cifra todo en miles (es curiosa la tendencia prepoética o sobrepoética al millar), hasta el visionarismo que es una taladradora incapaz de pararse a hacerle una pregunta a un tigre. No es tan necesario que el extranjero sea sólo extranjero, ni garantiza la visión poética una condición sexual desafiada o desafiante bajo palabra de honor sin datos, sin panorama, sin matices. Y todo esto es más disculpable que el poeta profesional que se debe a cada paso a palabras servidas y gastadas por el romanticismo sin que el verso se preocupe de darles vida real en cosas creíbles hoy. Quizá no haga falta que el poeta mismo afirme que su vida no es vida y que siempre la flor es bella y el fruto siempre amargo. Podría ser al revés en todo caso. Mucha culpa tienen en esto Petrarca y Garcilaso de la Vega, su lamento automatizado, su inauguración histórica de un *lo tomas o lo dejas* ante la declaración por receta lírica de que la persona amada (o la soledad, o el virus, o la muerte, o las tiranías, o las fronteras, o el capitalismo, o la sociedad sexista, es “más dura que el mármol a mis quejas”. Pound (1970 [1954]) explicó muy bien cómo el arte de la novela se apoderó de la sutileza, de los matices, de la ligera complicación que habían caracterizado a la poesía hasta que el Renacimiento lo volvió todo plano. Pero incluso el mirlo revive, por contrapunto cubista, en el poema de Stevens. No trato, sin embargo, de establecer por mi cuenta qué *no* es poesía: me limito de entrada a constatar un marco y los términos en que han sido descritos unos nuevos géneros literarios “de éxito personal y de mercado” cuyos autores son estrictamente coetáneos del noventa por ciento de estudiantes con cuya idea previa de la poesía cuento para una propuesta en positivo y con resultados, como veremos, positivos.

Asumo en todo caso lo de poesía que no quiere o no logra o no debe ser juzgada como poesía y considero estos nuevos géneros como hijos tecnologizados del sentimentalismo que se actualiza tras cada crisis global. Se tiende históricamente a hacer caja con él antes de que nos paremos a pensar, a sentir y componer con complejidad poesía no necesariamente con P mayúscula como boca de máscara con la

lengua metafísica fuera. “La metafísica tiende al *happy end*” (Insausti 2018: 19), pero W. C. Williams fue sencillo sin ser simple y Eliot supo ser humorístico y tierno en medio de todo y es el autor de *Cats*, cuyas letras siguen funcionando en escena musical para niños y adultos. Pound es autor de *Personae* y no sólo del ideograma inmenso de los *Cantos* con su intento de someter a simultaneidad la cultura entera y el rumor doloroso de la historia humana. Una de las condiciones de lo poético es la sencillez aliada a la combinación no previsible. Un lenguaje no abstruso puede ir lejos en su intuición y su capacidad de conexiones si, en plena juventud, no te han destruido tu ciudad y tu país o no te han dicho que no podrás obtener un trabajo y un sueldo, o que no puedes salir de casa, o no sin mascarilla, y que no puedes ver a tus abuelos, aislados en una sala de hospital. Serenidad, nos dicen, mientras, esos abuelos. Asumo enseñanzas implícitas o explícitas de mis abuelos poéticos y académicos. La poesía presta una vida potente de por vida, paralela a la existencia y que jamás ha fallado por más que puedan fallar la economía, la paz o la salud.

El sentimentalismo florece con más espacio en el solar arrasado: el hablante poético está inmerso en la reconstrucción de su propia ciudad o su propia casa y no está para demasiadas experimentaciones coseriuanas. La poesía, platónicamente, es expulsada de la ciudad normal por su capacidad de construir con palabras y con imágenes. Zarone (1993) descubre este matiz en Platón: hay frases que equivalen a avenidas, párrafos que son casas. Incluso las ciencias pueden contradecir el tópico de que, más que construir, las palabras deban sólo expresar y tener sin más un poder de curación: frente a experiencias consabidas desde Hipócrates a Freud o a Pennebaker (1997), y que en resumen apuntan a que expresar emociones es curativo, un psicólogo social como Haidt (2006) desmonta la superstición catártica. Por los mismos años de las teorías poéticas de Freud, Rilke (1908) había reprochado la inveterada condena de los poetas que se limitan a expresarse donde deberían *decir*, “que siempre emiten un juicio sobre su sentimiento / en lugar de configurarlo” y que, más aún al caso, “como los enfermos, / usan el lenguaje lleno de ayes, / para señalar dónde les duele, / en vez de transformarse, con esfuerzo, en palabras, / como el cantero de una catedral / se transmuda tenazmente en la impasibilidad de la piedra”. La catarsis freudiana está, para Rilke y para Haidt, superada: “las personas que expresan sus emociones, ‘se

desahogan' o 'se descargan' *no* son más saludables (...), desahogarse enoja a las personas, no las calma” (Haidt 2006: 181). Podría ser el lema de Facebook.

En lo cotidiano es observable que el sentimentalismo, esa criatura en vilo que protege literariamente su propia esencia, está a un paso de la desconfianza y del escepticismo metido en una cáscara de reticencia y sorna: nadie expresa tanta ira en emojis como quien descubre la obligación de amar colectivamente todo lo delimitado como bueno frente a todo lo delimitado como malo. Esto es también un problema de las grandezas servidas para llevar por lo excesivamente poético. Algo tan enorme como el sentimentalismo reticular tiene algo de religión. Casi cualquier hermandad cósmica nace dispuesta al sobrentendido emocional. Con singularidad, con visión particular, con saltos temáticos intuitivos o con “cortocircuitos” bretonianos, olvidando un poco al público, se puede enseñar y aprender a hacer poesía. Si es verdad que lo poético admite una y otra vez vertientes apresuradas y masivas, eso mismo puede significar que la poesía resiste en algún lugar y podemos volver a ella como a una vida infalible.

#### 4. *La premisa metodológica de una poesía sin edad*

Un pionero, un modelo retro-innovador, Carandell, razonó en 1976 (sesenta años después de la frase de Juan Ramón) de manera no aberrante que la literatura infantil “es una aberración”. Por contundente y memorable, la frase corría el riesgo de ir despojándose de matices y ser recordada suelta. La literatura infantil, venía decirse, es aberrante si es solamente infantil y no es ante todo literatura.

Ya que la definición de lo literario resulta tan difícil de dar como fácil de manejar a partir de cierto trato con la materia en sí, me gustaría convenir en que, además de eliminar o debilitar o trascender sus propios condicionantes históricos (sociedad, etnografía, migración, género, edades), la poesía alcanza en los mejores casos una magia intemporal, un efecto que no necesita acotar la edad, la circunstancia, la condición, el sexo, la nacionalidad, la raza o el siglo de los lectores.

La condición de lo compartible por las edades, o negación literaria de las edades, cuestionaría enormes cantidades de poemas que, según hemos empezado a ver, resultan un achicar la voz para achicar el mundo a la supuesta medida de lectores sin derecho a cosas potentes en un lenguaje potente. Lo hemos visto en cuanto a poesía juvenil. En cuanto a la infantil, el panorama no es muy distinto: lenguaje “estandarizado” (Colomer 2000: 7), “rebajarse hasta el nivel del niño [sin] ofrecerle una particular visión del mundo que pueda ser compartida entre autor y destinatario” ya que “ellos mismos como creadores deben ponerse de rodillas o hablarle con voz meliflua” (García Padrino, 1991: 83) o adoptar “voz de falsete” (Delibes 1994:16) o un enfoque “que, a veces, resulta insultante, porque son textos completamente triviales” (Cerrillo 2001: 82), o poemas que renuncian a ponerse en contacto con lo desconocido (Ferrán 1991: 61).

Esto de lenguaje potente y poesía debería ser una redundancia; pero, ante un panorama crítico que es internacional y reflejan desde la teoría literaria autores como Bloom (“casi todo lo que hoy se ofrece comercialmente como literatura infantil sería inadecuado para cualquier lector de cualquier edad en cualquier época” (2001: 16) y aun desde la didáctica específica sondeos como los que vamos a ver enseguida,

dudaremos que haya esa redundancia en punto a cantidades de literatura infantil actual, siempre con excepciones. Si hablamos –he citado ya a Coseriu- de lenguaje que potencia todas las posibilidades del lenguaje práctico o de uso y sus combinaciones imprevistas, a su vez potenciadoras, la poesía debería llevar más lejos que ningún otro género las posibilidades latentes en las palabras e imágenes.

El lenguaje de la poesía es menos útil que otros, pero es más necesario que otros para combinar ráfagas de conciencia y de realidad con su incertidumbre que crean, puestas así a convivir, una realidad exenta y con frecuencia más duradera que la realidad y la conciencia originarias que se prestaron a ser materia en bruto, condicionadas, ellas sí -realidad y conciencia-, por la edad y el resto de circunstancias existenciales acotadoras o acogedoras.

Fue -vagabundo estival en Málaga- el lingüista Coseriu quien, en al menos dos momentos de su obra (1977 y 2003), me enseñó que no es que el lenguaje de la poesía sea una derivación del lenguaje práctico, sino al contrario: que el lenguaje de uso es una derivación del lenguaje absoluto, del lenguaje que trato de definir aquí como potente; “del lenguaje como tal, que coincide con el lenguaje de la poesía” (Coseriu 1977: 203).

Llevar al aula esa totalidad, a cargo de autores para y de cualquier edad - literatura infantil es también la escrita en la infancia-, requiere que cada una de las posibilidades del hablar normalmente -verdad, mentira, exageración, precariedad, humor, juego sonoro, juego de concepto- pueda ser llevada a sus máximas consecuencias y puesta a convivir en el texto con la aceleración mental y física de todas las demás posibilidades. Así es como la poesía en el aula debe unir la teoría y la práctica y ser escritura creativa.

Mi premisa surge de la necesidad de motivar con la poesía a estudiantes de magisterio de Primaria que obviamente no están en su Primaria. Al test explícito o implícito que les paso en unas primeras sesiones, se une mi miedo a frustrar masivamente amantes de la poesía –yo mismo creo serlo no gracias, sino a pesar de lo visto en el colegio y en la tele- y la constatación indagadora de que el miedo no es solamente mío. Late lo mismo en sondeos a alumnado de magisterio en Castilla-La Mancha, Oviedo o Valencia –que en general “dice no haber tenido contacto con la poesía (...), se siente inseguro y poco formado en didáctica de la poesía” y opina que es “imposible (...), en los cuatro meses de media que los planes de estudio de los grados

de maestro reservan para la formación literaria, enseñar a enseñar poesía” (Martín-Macho y Neira-Piñeiro 2020: 95-96); o “se esfuerza por aplicar un molde que no entiende a un texto que tampoco entiende”, limitándose a “operaciones mecánicas de las que no saben extraer ningún sentido” (Morón Olivares 2016: 737)- que entre estudiantes de magisterio en Gotemburgo, quienes (con un matiz importante, creo), ante la idea de incorporar “la poesía en su futura tarea docente (...) no estaban seguros de tener conocimiento suficiente” y se movían entre “miedo, incomodidad e inseguridad”, pero también (aquí el matiz) “decisión, aprecio a la materia e inspiración si se hablaba de trabajar con expresiones estéticas en la escuela” (Dahlbäck, Lyngfelt y Bengtsdotter Katz 2018: 114). En España,

todos buscan el tema, la rima y las figuras retóricas, aunque muy pocos intentan una interpretación. (...) Quedan sumidos en el desconcierto y no son capaces de salir del atolladero. (...) Se dejan arrastrar por dos o tres términos poderosos en los que se detienen, cuando lo hacen, de forma apresurada y superficial (y) el léxico sólo les interesa en la medida en que refuerza el modo en que han entendido el poema: ‘El tema del poema es el amor’, ‘Se refleja la soledad que siente un hombre’. (...) Ningún estudiante menciona el ritmo, la voz, el tono, el punto de vista”. (Morón Olivares 2016: 738)

A esta realidad acude mi premisa: motivémonos todos: es imposible llegar a la motivación poética infantil si yo mismo y mi joven alumnado no hemos sido motivados en nuestra vida con la poesía. Quien ha intentado acercar a lo literario a alumnos universitarios, mediante algo más serio y durable que el habitual ‘acercar la literatura’ a ellos con rebaja de complejidad –otro modo de “falsete” o “voz meliflua” o “lenguaje estandarizado”-, intuye que lo ideal será cifrar y encontrar juntas las condiciones de lo literario en textos que puedan motivar y gustar a cualquier persona de cualquier edad.

Encuentro ese carácter universal entre edades en al menos mis favoritos *Nueve sonetos de Shakespeare* (2015) y no menos favoritas y antiedad *Las caídas de Ícaro* (1992) de Auden y de Williams; en algunas “canciones de cabaret” o nominalmente de blues en *Otro tiempo* del propio Auden (1993 [1940]), en los poemas “El recaudador de sonidos” de Roger McGough (2017 [2005]), “Poner nombre a los gatos” del ya reiterado Eliot (2014 [1939]), “A quien esto lea” de Stevenson (1885) y aun en alguno en

pareados de esplín supuestamente malditos de Baudelaire.<sup>1</sup> El placer lector, elector y traductor ha resultado siempre útil y bien recibido en mis clases y ojalá a alguien más le brinden inspiración o ayuda en el aula. Dar una lista de mis poemas sin edad favoritos en español sería interminable y quizá obvio para lectores de este ensayo: desde clásicos como Hurtado de Mendoza a Valle-Inclán y a Bergamín pasando por sonetos de amor de Lope, décimas y monólogos de Calderón o el muy visual soneto de Góngora “Cosas, Celalba mía, he visto extrañas”. Llegaríamos así poetas recientes cuyo referente en esto y dentro del ámbito hispánico también reciente puede estar en Ida Vitale, Álvaro Pombo, Antonio Cisneros, Miguel Romero Esteo, Eduardo Mitre, Leopoldo María Panero, Luis Alberto de Cuenca, Juan Malpartida, Eloy Sánchez Rosillo, María Elena Walsh, Santiago Auserón, Fernando Márquez o Justo Navarro y cuyos libros o letras de canciones, claro que a disposición del escrutinio docente, tienen la sensorialidad y la delicadeza que busco. Habría que incluir, en catalán, a Jaume Sisa. Delicadeza: no es sólo que nuestra infancia sea edades en potencia: es también que todas nuestras edades contienen nuestra infancia.

Ha habido o hay en español una Generación *Antiaging*. Por alguna razón, es en esa generación un poco secreta donde encuentro en mi idioma un encanto híbrido universal pendiente de que lo disfruten niños, adolescentes, adultos y ancianos. Quizá también por eso se trata de grandes poetas. Podría decirte las páginas, pero seguro que coincidimos al encontrarlas en como mínimo una entrega de Jesús Aguado (2000), Amalia Bautista (1999), José Manuel Benítez Ariza (2014), Juan Bonilla (1998), Antonio Cabrera (2001), María José Carrasco (2015), Rafael Courtoisie (2004), Alexis Díaz Pimienta (2020 y siempre como improvisador en público), Jordi Doce (2019), Jorge Gimeno (2003), Gabriel Insausti (2024), Ana Istarú (1991), Aurora Luque (2005), José Mateos (2024), Ana Merino (2023), Luis Muñoz (2006), Lorenzo Oliván (2017), Lorenzo Plana (2017), Ana María Prieto (2018), Miriam Reyes (2004), Alfredo Taján (1983), Álvaro Valverde (2023). Aun así, en el ámbito de mi propio idioma, puedo aportar únicamente un criterio lector o elector. Al traducir de otras lenguas, en

---

<sup>1</sup> Poemas ingleses o franceses que, al igual que otros citados en capítulos de este libro, he ido traduciendo por gusto a lo largo de mi vida. En el apartado de referencias va el enlace a alguna de estas traducciones. Otras, por ahora inéditas, de Blake, Byron, Baudelaire, Kipling, Gamel Woolsey, Ruth Padel o Alice Oswald han sido musicadas por Conde para nuestro proyecto, de próxima aparición en disco, titulado *Byron pop*.

cambio, me aseguro de afianzar mi hipótesis con algo de tarea estética; de insistir en un criterio formal implícito al abrir el campo a textos que circulan a veces en traducciones literales, lo que complica el propósito de corroborar lo universal en poesía, incluyendo lo sin edad o sin edades.

¿No está esa gran cualidad en óperas como *La flauta mágica* o en series como Los Simpson? La hay en narraciones como *Alicia en el país de las maravillas* y en casi todas las de Andersen, pero también en el noventa por ciento de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, soleares, haikus, relatos, limericks de Edward Lear (2012), microrrelatos, canciones de letra no linealmente sentimental u obvia, eslóganes, jingles, textos de videoclip y perfiles de red social o selfis literarios que no se conforman con ser el habitual documento práctico parecido a una ficha psicosocial.

La peor limitación puede ser la primacía de lo meramente sentimental o superficial. Hemos visto que, en poesía infantil, esto conduce con demasiada frecuencia a lo melifluo y, en la juvenil, a nada menos que tener que hablar de poesía que no es poesía.

Taxonómicamente, queda fijado que la “subpoesía” (Abril 2020) iguala públicos y edades mediante un nivel bajo. Mi premisa es la contraria. No se trata de convertir en difícil el lenguaje de uso; se trata de potenciarlo en todas sus funciones, no sólo la expresiva. Entra de nuevo nuestra experiencia de lectores en la máquina de la elucubración: “Estoy solo / como un bolo / y quiero tomarme un polo”. La simple pesadilla especulativa está muy lejos de poemas infantiles sencillos como los aludidos, o incluso los limericks de Lear, donde las cosas concretas, y no sólo su aspecto visual, también su sonido y su tacto, se abren humorísticamente a conjeturas inquietantes sobre la vejez, la insania y las culturas nacionales.

Por qué no considerar, en todo caso, algo ligero de forma pero no de fondo. En las fijaciones y oscilaciones de los versos del poema de McGough o del de Stevenson, lo cotidiano, sus sonidos, su jardín, su cristal de ventana, queda ante el vacío que nos amenaza y nos potencia. Es la clave de que estos poemas, recitados, nos abran a lo desconocido. La literatura, seamos niños o adultos, no debe dejarnos igual que estábamos.

Muy pocas veces –pero algunas, que refuerzan mi premisa contra todo supuesto melifluo- he dado directamente talleres o clases de escritura creativa a alumnos de

Primaria. Los de Magisterio de Primaria son adultos que quieren aprender a enseñar poesía. Su profesor universitario no puede a su vez motivarse para motivarlos si la materia es propia de un apartheid de lenguaje y de contenido que incluso a él lo deja fuera de la emoción lectora. En mi premisa, las formas elegidas para el cuaderno ampliable por escribir –haiku, soleá, autorretrato, greguería, microrrelato, caligrama, eslogan- reúnen condiciones específicas tan sencillas como la brevedad, la base en lo conocido de fondo y forma, el vuelo imaginativo, el rumor de la tragedia (volveré sobre estas ideas) y la ráfaga de conciencia en vez del enunciado ético o social explícito.

A partir de esta posible motivación literaria sin edades, nuestra sociedad y sus mercados seguirán teniendo, desde luego, a disposición de enseñantes y niños y padres las decenas de miles de libros de literatura infantil que se publican en cada país al año, si eso, además de estadístico y rentable, no fuese una aberración. “En España hay ya más libros infantiles que niños”, creí bromear en una presentación literaria. Un escritor presente, Antonio Gómez Yebra, me contestó que él había donado ejemplares de sus más de cien obras infantiles a un colegio cuya biblioteca llevaba su nombre, pero que ese colegio finalmente había cerrado “por falta de niños”.

##### 5. *Hipótesis de la superación del sentimentalismo. Poesía fantástica hable de lo que hable*

En mi madurez le veo mucho más sentido a la poesía que en mi infancia. Doy la asignatura de Literatura Infantil, pero no disfruté de la literatura infantil ni siquiera cuando era niño. Amé la poesía no gracias, sino a pesar de ripios vacuos y de argumentos triviales. La poesía iba a ser un proceso de resistencia contra el mundo, y eso no se improvisa. Seguramente el arte requiere haber vivido, para que seas el lector o espectador que ya ha comprobado, imaginado o intuido que la vida es extrañamente irreal, una mezcla sublime entre lo que vemos y cómo lo combinamos, o entre lo que hay y lo que también hay. Poemas que escuché en televisión a cargo de Gloria Fuertes (a diferencia de otros cantados en esa misma tele por Rosa León con letra de María Elena Walsh) me dejaron quizá la impresión, todo lo inconsciente que quiera verla ahora, de que había que elegir entre lo obvio y lo ligeramente fantástico. Había una poesía que no tenía nada que decir (“En mi cara redondita / tengo ojos y nariz / y también una boquita / para hablar y para reír” son versos de Gloria Fuertes) y que se camuflaba en la rima, el decorado televisivo y una puesta en escena basada en la ingenuidad profesional. Mucha impresión, se dirá, para un niño. Ese niño era yo, y lo que no podía saber era cómo aguardaban, tras las décadas invisibles, miles de gloriosos y glorias escénicamente amparados en uno de los completamientos griegos de la poesía rápida. De Sócrates a TikTok, se decoran las voces. Está todo culturalmente legitimado mientras que mi extrañeza infantil se apodera al fin del tiempo, o el tiempo se apodera de mi extrañeza de televidente infantil. Esto podría ser también lema, no el de ninguna red, pero sí el de mi ocupación; la idea de este libro es distinta a la de las antologías de poesía infantil perdurable en la madurez: no pienso, como admirablemente hace Bloom en un noventa por ciento de los casos, en poemas infantiles que pueden seguir gustándonos al crecer; pienso, en mi noventa por ciento de casos, en poemas directamente para adultos, poemas aun *malditos* que, por sencillez compatible con su energía visionaria, música arrolladora, fantasía, rima, humor, juego irónico con la tradición o contra el tópico, estoy convencido de que pueden gustar en la infancia, quizás a poco que se tenga o se trabaje en el aula una disposición a disfrutar

la falta de obviedad argumental y formal. (Es raro que Bloom no incluya el poema del tigre de Blake, que canta Conde, en español, pese a tantas interrogaciones. Quizá la poesía consista en que la interrogación, por vía definitiva, es interior o esencial y hasta sustancial. De este modo, “¿Te hizo a ti el que hizo al cordero?” sería casi equivalente a “Te hizo a ti el que hizo al cordero?”. Destilado gramatical, una vez más. En poesía, la pregunta (no ya la pregunta retórica, sino el temblor sin más de cualquier fijeza) afirma tanto como la afirmación duda.

Ninguna prisa debiera decepcionar este instante de transfiguración. La poesía en general o la pintura o el cine o el deporte están llenos de amateurs como yo lo soy ahora de la poesía infantil o el cine documental o el tenis. Estamos ahí por algo. En principio, por un sentimiento, que puede llegar a ser arte o seguir mostrándose en bruto. En el cine de un país realista, se han mostrado las heridas sociales con efecto y con combinaciones despiadadas en personajes que comen llorando en una escena que no puedo ver sin comprender demasiado de golpe en *Plácido*, de Berlanga, o en el olor a vino y a cadáver de *El extraño viaje*, de Fernán-Gómez, o en el esperpento doméstico, quizá más Jardiel que Valle, de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, de Almodóvar.

Curiosamente, con tanta cultura de la dureza, en España nunca se ha llegado a la dureza abierta y natural de *Freaks*. Siempre, a última hora, hay sentimentalismo: en los mejores casos, piedad inteligente como la del guionista Rafael Azcona. Para ir al fondo del realismo hasta desvelar su terror fantástico, en *Viridiana* el cine retoma el espíritu de *El Lazarillo*. No entiendo, declara Buñuel en sus memorias, por qué un ciego, por el hecho de ser ciego, va a tener que ser buena persona. ¿Por qué esas obras, presentes en la memoria de todos, son más que documento? No pocos poemas o novelas o películas fantásticas –pienso en el poema “El cuervo” de Poe- parten de una apariencia cruda de realismo: soledades o relaciones que se agrietan y dejan ver la fantasmagoría de visiones cuya realidad es difícil de discernir, pero que tienen lugar - ¿lo tienen?- en la casa propia o en la casa de al lado. El arte de la fantasía, que es casi como decir el arte en general, descubre la fisura entre la apariencia de las cosas y su potencial de despliegue imparable. Cómo desconocemos lo conocido y cómo sólo el arte, un desvelador en todos los sentidos de la palabra desvelo, nos permite ver dimensiones de lo concreto que se resiste a ser concreto, es algo que podemos empezar a verificar en una cápsula de poesía como la soleá o el haiku, no más de tres líneas que

se desdoblán entre lo que hay –pero tiene que existir esa pista objetiva de despegue- y el despegue de la imaginación o del sentimiento que se libra de su hipertrofia y vuela gracias a que hay esa base nítida. Fue lo primero que, tras breves explicaciones que retomaré aquí, pedí a mis estudiantes de 4º de Magisterio de la Universidad de Málaga: que escribieran un haiku y una soleá. Dos cápsulas de emoción desplegada por una circunstancia. Qué menos que motivar no con la teoría o la historiografía o la gramática, o la estilística o la métrica (de entrada, me limité a sugerir que las líneas se aproximaran *auditivamente* a la medida de cinco y siete sílabas del haiku o de ocho de la soleá, sin exigir demasiado, al principio, en algo que podía distraer, saciar o hacer olvidar por vía de números el sentido musical intuitivo del artefacto: busqué una motivación que alejara pronto la tentación de contar sílabas con los dedos), lo que podía acarrear un riesgo de abandono en masa de la poesía. La exigencia métrica se verificaría poco a poco hasta llegar a ser uno de los puntos de evaluación del haiku y la soleá. De momento, rondábamos el contacto directo y desde dentro con el gusto y la aproximación al poema. La técnica es una suma de dentro y fuera. ¿Las sílabas son dentro o son fuera? Para vencer mi propio miedo, me aseguré en mi conciencia de ida y de vuelta entre experiencias e investigaciones nórdicas y sureñas, siempre reticentes ante el abuso historicista o teórico o numérico. Hubo un éxito textual masivo. El borrador poético previo y libre había sido un fracaso –lírica sentimental o de autoayuda que nos llevaría de vuelta al alma errante, los ojos que reflejan mar, la sed de amor en bruto y el listado de enseñanzas sobre quién te ama y quién no.

Seguramente la edad es lo de menos. ¿Alguien más fantástico y joven que Rimbaud? Es posible una adivinación del hecho estético, y por tanto vital, previa a la experiencia de la vida entendida como lastre teórico y como sistema de alertas prácticas. En la oscuridad de la sala de cine, se oyen risas jóvenes en el instante en que la escena a mí me aterra. Cada cual reconoce de un modo la frontera indecisa entre lo aparente y lo latente. El arte nos desvela: todo ocurre mientras no pasa nada. Lo irreal juega con la realidad. Ese juego es el que puso en práctica el movimiento surrealista. El creador no juega con las imágenes o las palabras: a través de ellas, juega consigo mismo (Alexandrian 1974 acerca de Breton). Los extremos a que se pueda llegar delimitan géneros como el fantástico. Todo arte hace su medición de lo real mediante la fantasía –mediante la conjetura-, de modo que la relación entre lo vivido y lo creado

es de doble dirección; viene de la vida (la base objetiva o vivencial del haiku, igualmente oxigenada de realidad en la soleá) y vuelve a ella, invadiéndola, revelándola. La mera expresión de un sentimiento sin apoyo nítido es, en cambio, unidireccional, no hay vuelta. La poesía debe ser más detective que juez. Más que tu soledad o tu amor, deberíamos ver las cosas que hay en tu cuarto.

El arte es dejarse engañar por la verdad. Uno de los placeres, en la tarea de autolaboratorio de la poesía, está en la exageración de ver en el simple cielo una tapadera o en los troncos del patio el sonido de tablas de un patíbulo. Hay que partir de algo. Aspiro a la poesía de un modo en que nadie sufra lo que sufrí como niño, como estudiante, como lector de poesía infantil calificable ahora de “meliflua”. Un hábitat no propicio a la dedicación a la poesía, incluida la comunidad familiar o social en contra, tiene su ritual y tal vez su secreto. Seré efectivo, con Widdowson (1992), en esto: lo que no puedes decir en sociedad opresiva, entre inercias de actualidad, en un ambiente familiar o escolar pasiva o activamente agresivo, lo podrás decir en tu poema.

Se trata de llegar a ser interior, quizá para defenderte del mundo de una manera más eficaz que con la mera expresión. El miedo familiar a la vida, el miedo vital a la sociedad, me aplazaron y ya es tarde para que me guste más el mundo práctico que la poesía. Fortalecido por ella, al fin no me resfrío con la intemperie, reinventada con runrún de vida llevada en su lenguaje o sus lenguajes a máxima potencia. Mi hipótesis es que, hayan tenido o no mis estudiantes contacto previo con una poesía algo más que de desahogo sentimental o de enunciado estrictamente moral, es posible la enseñanza de la escritura poética en el aula universitaria como motivación a la poesía que está por escribir en la de Primaria.

En las *Notas sobre el cinematógrafo* de Bresson (2007), hay una poética del cine aplicable a la de la escritura creativa. Al decir “poesía” decimos lenguaje desligado, por una parte, de la pesantez realista y, por otra, que es la misma, desligado del expediente teatral de arte que no habla para sí mismo, que no se conforma con hablar en la lógica interna de su propio sonambulismo creador. Dice en esas páginas Bresson que llegar a ser interior es la única manera de llegar a ser único e inimitable. Antes, Cernuda (1975 [1957]) había distinguido entre poetas hipertróficos que hablan para el público y poetas que hablan como para sí mismos. La confusión de términos en esto es más que posible: lo frecuente es la creación que habla con un lenguaje casi exclusivo

para sí misma y convirtiéndose no ya en público de sí misma, sino en su propio público incondicional. Pero eso no tiene nada que ver con Bresson ni con Cernuda ni con mi hipótesis. No escribas poesía para los demás, pero tómate la molestia de cifrarla en contraseñas verificables en fondo y en forma con tu propia vivencia y a la vez con los antepasados y por tanto con el futuro. Nunca serán suficientemente encomiables el recurso al aroma de circunstancias realmente vivas –tu cuarto: algo más concreto que el mundo; las brujerías del médico en ciclomotor de María Elena Walsh- y el uso de estrofas vigentes y olvidadas, formalidades que hacen que tu poema, en un primer momento, aspire como mínimo a ser objeto por encima de las sociomedidas.

Ya que hablamos de infancia, quizá baste con jugar tomándose el juego en serio: con ser serios sin olvidar que la seriedad, en arte, es el procedimiento del juego, sea o no el argumento del juego. ¿Explica algo de esto la minuciosidad de “El cuervo”? La fantasía elemental de cómic logra en ese poema una incuestionabilidad que debemos quizá a la seriedad con que Poe se toma la broma macabra de los muertos que reviven, como pasa en *Casablanca* o en *Don Giovanni* o en *La noche de los muertos vivientes* o en el clip subsidiario de Michael Jackson o en la noche viva de Halloween. Y quizá también en nuestra íntima convicción, cultural o natural, de que la completa muerte es, siempre, de algún modo, incompleta. Tal vez esto nos ocurra por reflejo o proyección del sentimiento perpetuo de que también la vida es incompleta, de que la vida no basta. Desde ese sentimiento puede ocurrir, en el aula, el despliegue detectivesco del poema y de los objetos y los sonidos domésticos que hay en tu habitación o en tu vida. Más que decir directamente lo que sentimos acerca de ellos o de nosotros mismos, los podríamos observar, como náufragos, y hacer algo con ellos, no limitarnos a decir que nos sentimos náufragos. Chesterton (1952 [1908]) demostró que una enumeración o lista de cosas empieza a ser poema. Lo comprobaremos, como en el poema de Stevenson o en el de McGough, en la letra de “Yellow Submarine” o de “In My Life” o de “Space Oddity”, o en la “Oración de las aves del mar” de Alice Oswald (“Somos bandadas sobre el mar, / hacedoras de perspectiva, / destejedoras del telar / de hilos y nudos aire arriba”, etc), si tenemos algo más que prisa emocional.

No hará falta que nos apesuremos, dada la carencia natural de sentido de la vida. El de la vida humana es un argumento fantástico, además de apócrifo y anónimo: nacemos en un astro sin luz propia que flota dando vueltas en el espacio; sabemos que

nuestra existencia estará marcada por la lucha, la búsqueda del amor y de la subsistencia; muchos de los nacidos no conseguirán ni una cosa ni otra, mientras se engendran cuerpos de otros cuerpos que los alimentan por glándulas succionadas y luego los instruyen, incluso en poesía, llevándolos a la Universidad, para que sigan subsistiendo y amando y creando nuevas vidas y respondiendo a encuestas de investigadores; se fracasa en varios momentos, con momentos de luz, y al final todos mueren. Ningún tosco o excelso poema será más tosco y excelso que el argumento que necesita, día tras día, elevación, esfuerzo, precisión que se complique en subprecisiones; los argumentos de la poesía requieren complicaciones en otros argumentos. Si no, volvemos al básico. Todo poema, todo cine, toda novela, todo arte tendrá que ser esencialmente fantástico, saltarse de algún modo lo evidente. Por qué conformarse con redactar en líneas cortadas documentos psicosociales, aunque eso tenga un público. Lo tuvieron poetas como Dryden o Núñez de Arce, pero hoy a quien seguimos leyendo es a retraídos capaces de elaborar paso a paso una especie de épica interior. Hoy no leemos a poetas con pedestal de sentimiento público en público. Hoy leemos a Wordsworth, hoy leemos a Bécquer.

## *6. El objetivo de la poesía como despegue*

La poesía se define frente a la coyuntura social o global, incluso partiendo de ella: lo normal, la respuesta práctica o sentimental se transforma, mediante resortes lingüísticos y combinaciones imprevistas, en una cápsula de placer que es resultado de una tarea de lenguaje. El objetivo general de mi indagación es dejar atrás, en el aula, un aprendizaje de la escritura poética que no supera la opinión general de que la poesía es un medio de expresión casi salvaje y una liberación psicológica argumental (Freud 1908). La finalidad es saltarse un poco la contundencia con que las palabras ordenadas traen consigo una rémora esencial y peligrosa: las palabras con que se escriben poemas son las mismas de las gramáticas y los diccionarios. La herramienta es la misma que usamos para manejarnos y entendernos en la vida práctica. Mi objetivo es la liberación.

La rémora no se da tanto en otros lenguajes. No se da en la música: no compramos el pan pidiéndolo a toques de trompeta, por más que congregaciones se ayuden de la música para su funcionamiento o su disciplina; por más que nos despierte una música desde la mesilla de noche o un sonido anuncie el momento de la función religiosa o del comienzo del programa televisivo. El ritual práctico comunitario se maneja con palabras y con imágenes. Que son, transfiguradas, los ingredientes de la poesía; y cuyo mayor grado de transfiguración como tales palabras o como tales imágenes derivará en mayor radicalidad capaz de someter a duda la ya siempre dudosa realidad. El extremo perfecto será el de la “poesía visual”, artefacto demoledor instantáneo todavía hoy o sobre todo hoy y que, precisamente por lo arrollador, al otro lado, del uso práctico comunitario del lenguaje verbal, goza de una perpetua frescura heterodoxa (Bianchi 2014). Mis objetivos se van definiendo a estímulo de una realidad derivadamente comunitaria. Antes de debutar con su instruido haiku y su soleá templada por un vídeo de Camarón en YouTube, mis estudiantes de Málaga fueron implícitamente encuestados con mi ruego de que escribieran un poema de amor. Usaron directamente expresiones conclusivas como “eres mi inspiración” o “no puedo imaginar mi vida sin ti”, inercia de veredicto, lenguaje de autoayuda (“no te quiere

más quien esto o lo otro”, ya digo), búsqueda sentenciosa de la verdad abstracta a la que no son ajenos poetas profesionales y de influencia gracias a que taimadamente olvidan que la poesía no es un lenguaje práctico.

La creatividad no es la expresión práctica de un problema. Ni siquiera se trata de que, como defienden con frecuencia la Didáctica de la Literatura y sus planes oficiales, “la imaginación en su actividad sea capaz de generar ideas (Gremiger 2004: 133). La imaginación no produce ideas: la imaginación produce imágenes. Las imágenes permiten “construir problemas nuevos, desplazar puntos de vista, encontrar soluciones originales” (Reuter 1996: 138-139). Entendemos de golpe el peligro y la grandeza transfiguradora si volvemos a extrapolar a un instrumento musical: la corneta, con su código de signos útiles para el funcionamiento de la vida militar, pasa en algún momento a ser redimensionada por soldados que en su tiempo libre se liberan de ese orden, convirtiendo la corneta en instrumento creativo. De un metal castrense y castrante nace la libertad suprema del jazz.

Es posible el despegue. En la materialidad y en el sentido mostrenco de las palabras late su propia liberación, desligada de la simple eficacia comunicativa de los mensajes normales. En los signos de todo rito hay una potencia comunicativa a la vez que una potencialidad creativa. Nadie que esté de acuerdo con esto tomará a broma la comparación de las palabras con la corneta o con el color que sirve lo mismo para rotular una carretera que para un autorretrato de Van Gogh. Las palabras no dejan de ser un ritual potente y potenciabile. No dejan de tener una base física y de sentido elemental del que despega el objetivo, el viaje hacia el arte. Como tantos viajes humanos y no humanos, es una belleza y un trabajo. Belleza y trabajo que, digan lo que digan las redes y escriban lo que escriban mis estudiantes unos minutos antes de empezar con su haiku, constituyen aquí la base de un despegue.

En los instantes de la encuesta implícita o explícita, comprobaré que, por supuesto, para los estudiantes todo se encuentra en la red. Lo estará para sustituir en un clic lo dicho y explicado y comprendido y comentado durante meses en esa misma aula. Hagan como hagan el examen, quedarán los poemas que con calma han escrito semana tras semana en el aula. Creo en mi objetivo y no debo preocuparme tanto de decirles que no todo está en la red como de dedicar esa energía a propiciar algo duradero. Un objetivo dentro del objetivo es el de mantener mi propia confianza en la

universidad con objetivo final en la escuela y en la vuelta a la poesía necesariamente desde dentro, sin por ello tener que atacar –quizá con acatar, en lo que tiene de sotobosque- el producto psicosocial candente.

Es posible superar una poesía plana y de contenido directo, lineal. Mejor que decir “estoy triste”, se puede transmitir una sensación de absoluta melancolía por el paso del tiempo verificable en las cosas. Célula de todo esto son la soleá o el haiku: objetos y sensación. Que “este camino / ya nadie lo recorre” lo puede decir un notario. “Salvo el crepúsculo” lo puede añadir Basho, porque confía en el despegue. En la literatura infantil y no infantil, acecha siempre la desgracia de estar los autores o autoras más pendientes de las instituciones y de la corrección y el mercado que de sí mismos y su propuesta de renovación del mundo, de mirada nueva, como lo estaban Barrie, Carroll, Andersen, Lear, Eliot, Juan Ramón Jiménez, para no hablar de la voz pulida a que se prestan las partículas de sonido y sentido con que hemos empezado a investigar. Vuelvo a voces académicas para constatar “la frecuencia con que 'se encargan' obras que traten un asunto desde determinado punto de vista que se considera 'adecuado' para el destinatario al que se dirige, y que lo expresen -además- con una sencillez que, a veces, resulta insultante, porque son textos completamente triviales” (Cerrillo 2001: 82).

Van a escribir un haiku que les mantiene dentro de unas líneas ancestrales, como artesanos o como tenistas. Más acá de historicismos e hipertrofia teórica y más allá de ciberexpresión juvenil sentimental o extraliterariamente social, van a empezar a trabajar con la poesía como poesía. La infancia o la adolescencia o la juventud tienen derecho a un arte que didácticamente abre una disposición futura a la grandeza y potencia de la creación sin merma.

El real decreto que regula las enseñanzas de la educación primaria en el país en que inicio mi experimento propone como uno de sus objetivos esenciales “la creación de textos con intención lúdica, artística y creativa” (Ministerio de Educación, Formación Profesional y Deportes 2022). Sucesivas ordenaciones recientes han ido llegando a esta sencilla propuesta desde la idea de que la reflexión literaria favorece el conocimiento de las posibilidades expresivas de la lengua, desarrolla la capacidad crítica y creativa del alumnado y lo enfrenta a situaciones que enriquecen su experiencia del mundo y favorecen el conocimiento de uno mismo. La adquisición de

destrezas comunicativas, según estas ordenaciones, no debe organizarse en torno a saberes disciplinares estancos y descontextualizados que prolongan la separación entre la reflexión lingüística y el uso de la lengua, sino “conectando la reflexión literaria y el placer de leer a partir de las producciones de los propios alumnos y alumnas, ya que la toma de conciencia del mundo y de uno mismo se ve favorecida por la producción de textos personales de intención literaria”.

El decreto no dice nada de renunciar a la poesía, ni establece un parámetro alternativo o rebajado para enjuiciarla por el hecho de que sea para una edad. Objetivo específico dentro del despegue será aprender a abrir la mente, considerar una mayor distancia entre los problemas de la vida y un hecho lingüístico, y servirse de resortes verificados durante milenios, tales como la música en cuanto artefacto distanciador y compatible, la elipsis, el contrapunto y la concisión como primer paso hacia la abstracción. Para todo ello me marco el objetivo previo de definir y establecer unas bases conceptuales que, incluso a ejemplo de otras disciplinas como la psicología, el cine o el deporte, propicien y estimulen el inicio de esa apertura mental, y desarrollar en el plano teórico cómo actúan los resortes. La persecución de estos objetivos coincide por suerte con lo decretado. Como alguien que no ha estudiado Didáctica, sino Filología y Teoría de la Literatura, y que para colmo amó la poesía no gracias, sino a pesar de la poesía infantil que le ofrecían, me considero en el deber de entender el aula como una pista de despegue hacia los objetivos ministeriales, me tranquiliza saber que mi hipótesis coincide con la estatal e incluyo por eso una reflexión sobre la tarea lingüística activa en que consiste la poesía sin más; una indagación y un reflejo de método orientados finalmente al disfrute de un género que mis estudiantes, como agentes involuntarios del proyecto, deben conocer. Si el investigador y docente agradece a la poesía, por seguir con el decreto, lo más pleno de su propia experiencia del mundo y de sí mismo, tampoco la pasión por la materia será nunca un mal inicio. El propio Juan Ramón Jiménez, autor de un clásico para niños y adultos como *Platero y yo*, nos avisa en unas notas póstumas (1982) de que “lo que hay que hacer es cultivar a los no preparados para que lleguen por su cuenta a sentir. Y detenerse a tiempo”.

## 7. Una base conceptual tomada del deporte: cuerpo, espíritu y juego, o la poesía es como el tenis

En la poesía y en todo arte y en toda artesanía y en el deporte, el control técnico actúa sobre el espacio, para crear un espacio. La poesía, como la actividad deportiva, se caracteriza por una exactitud aplicada u orientada a la “velocidad” (Valéry 1990: 75), a la “flexibilidad” (Bowra 1951: 33), quizá a la ligereza de forma. No sé si esto explica que poetas de todos los géneros, poetas del poema como Jorge Guillén, pero también poetas del cine como Chaplin y poetas de la novela como Nabokov, hayan sido jugadores de tenis. O que tenistas que alcanzaron los primeros puestos de la clasificación mundial, como Guillermo Vilas, hayan escrito poemas. En *París era una fiesta*, Hemingway cuenta cómo jugaba al tenis nada menos que con Ezra Pound.

Todos los deportistas y todos los poetas reconocen que no se ha llegado a la plenitud del ejercicio o del oficio si no se tiene una relación física con los materiales, relación física –en nuestro caso con las palabras- que, después de haberlas buscado más que a nosotros mismos y nuestro amor o nuestro dolor, ya casi no habrá que buscar, sino que empezarán a obedecer a un “segundo yo” (Gallwey 2006), a un estado poético como a una relación física con la raqueta como prolongación casi natural del brazo, mientras que la bola es una continuidad de todo eso y de la presencia del adversario. Las palabras serán una continuidad y una liberación de ti mismo. La base no será la inspiración. La base será la concentración.

En tenis y en poesía, importa el sonido, el sonido como materialidad del sentido. El yo número dos se libera del ser tan grave que somos fuera del poema o fuera de la pista. Ese yo número dos, libre de la inercia de la vida práctica, del peso de la experiencia y de las manías y vanidades del ego oficial, podrá al fin disfrutar del tacto seco del golpe o de la carnalidad sin vuelta de la palabra.

Todo comienza con la imitación. El reiterado aquí Auden reconoce que al comenzar a escribir no imitamos a tal cual poeta, sino a la poesía en general. Con el deporte ocurre lo mismo. Las sobredosis de deporte en televisión, como las sobredosis de lectura que a don Quijote le hacen confundir la realidad y la ficción, nos llevan a

confundir como mínimo el objeto del deporte, que al principio creemos más que nada ornamental y lucido, lejos todavía del sentido de construcción de un espacio. Tanto en tenis como en poesía el objetivo no es jugar sólo con la palabra o con la bola, sino jugar con uno mismo para alcanzar la totalidad. Buscamos una mayor posibilidad de nosotros mismos. En la poesía, el lenguaje busca su mayor potencia, que es como decir una mayor potencia de la vida. Una salud verbal.

Es curioso que a esa salud o potencialidad se llegue no mediante la gravedad, sino mediante la levedad; no mediante la oscuridad aburrida y a propósito, sino mediante el juego. El juego consiste en crearse una dificultad que no había y que hay que resolver con el ingenio: una perspectiva nueva. El poeta y matemático y lingüista y traductor Gabriel Ferrater decía que todo poema debería ser, a fin de cuentas, divertido. No pretender serlo, sino resultar serlo, por cómo coinciden en el poema la intensidad, la precisión y la ráfaga de lucidez. (La búsqueda de la verdad o las verdades no es que quede fuera: esa búsqueda en el poema es un eco, una ráfaga, un elemento más de la dicción o la contradicción. En una obra maestra como *Diario de una camarera*, de Buñuel, el bien o la justicia no triunfan en el argumento; la película es el triunfo de una justicia estética que nos permite ver y juzgar nosotros, si queremos - que claro que queremos.) Imagino un aula de Primaria en que la escritura de poemas pueda entretener a uno o a muchos; y que la lectura en voz alta del resultado pueda ser divertida a causa de una maravillosa salud textual, una inventiva ceñida a límites que son un desafío como los postes de la portería, las líneas de la pista, la altura de la red o la altura imposible de la canasta.

Nada más divertido, incluso si el fondo es trágico, que escuchar la historia de un amor. La elocuencia imparable del amor, el amor como aspiración involuntaria a fundirse con su objeto es un poco lo que en sus poemas hacía Pound con la historia, la unión de contrarios, el poner en relación un juego con otro. En inglés, “love all” significa 'amar todo', pero también 'empate a cero'. Quizá todos tengan razón, los amantes y el idioma, y el amor, como el tenis y la poesía, sea un empate a cero que nos deja dispuestos a que comience todo. Ese empate entre ser y no ser, entre lo que vives y lo que escribes, es la condición inicial de la poesía. Tienes muchos problemas, pero ahora quieres hacer, con ellos o a pesar de ellos, un poema.

En la poesía, el “grado cero” de Barthes (1974), el “punto cero” de Valente

(1972) son una reducción que el ser se impone para alejarse de su lado práctico y entrar en una nueva relación con el tiempo y el espacio. ¿No consiste en eso el deporte? Una sincronización nueva, una lucha contra el tiempo y el espacio, un nuevo “ritmo que sacude la medida de la existencia” (Zukofsky 1989). El deporte y la literatura resultan más felices cuanto más autónomos, cuanto más evadidos de los problemas normales que se nos vuelven pesados y nos vuelven pesados. El deporte y la poesía nos quitan peso.

Dejar de escribir o de hacer deporte es directamente trágico: es dejar de jugar y de llevar el cuerpo a una mayor posibilidad de nosotros mismos. Todo eso puede hacerse relativizando un ritmo (el del mundo) con otro ritmo (el del deporte, el de la poesía). El tenis y la poesía son flexión (entre los dos primeros, objetivos, y el tercer verso, subjetivo, del haiku) y reflexión (estrategia). El verso blanco y el juego en blanco corren con vida propia, con “soltura” (Zukofsky 1989). La fuerza destructora y constructora del deporte y la poesía consiste en “la velocidad de nuestro paso sobre las palabras” (Valéry 1990: 75) y por la pista, la fugacidad del ser humano en su juego. “El aire que exigimos trece veces por minuto” (Celaya o cualquier médico) se convierte en aire que exigimos muchas veces más, con un ritmo distinto, que no es tranquilamente práctico o sencillamente vital y que puede llegar a ser extremo.

Respiración o intercambio de aire con el mundo. En el tenis y en la poesía, la respiración no es ni aeróbica ni anaeróbica, ni yámbica ni trocaica. Ya que vivimos una sola vez, lo queremos todo y todo al mismo tiempo (Zambrano 2001): que dure nuestra resistencia vital y no renunciar a esa cosa viva que es vivir contra natura en el folio o en la pista. Leyendo las memorias de Simenon, sorprendemos al autor de veinticinco novelas anuales sentado, antes de empezar cada una de ellas, junto a su médico que le toma la tensión y le dice si puede empezar o no. En la casa de Hemingway cerca de La Habana, he visto, abigarradas en el marco de una puerta, las anotaciones de la presión arterial del escritor y tenista Hemingway. Esas anotaciones le han sobrevivido. Del tenista ha quedado algún vídeo, la alusión a esa partida con Pound. El novelista nos ha legado su pulso.

Lo poético del deporte, lo deportivo de la poesía es que se someten a condiciones, las condiciones físicas y mentales de uno, la intemperie del mundo, incluido el público, *the crowd*, la relectura, el anticipo del Tiempo, el sol, el viento, el

viento tan del tenis y de la poesía y que los griegos llamaron a la vez viento y espíritu: lo que no se ve pero se siente (*anemós*: ánima, alma, ánimo, y de ahí ‘dinamo’ y ‘anemómetro’). Rafael Nadal alineaba minucioso sus botellas de agua. Me acuerdo de haber visto a Lew Hoad en su club de Mijas; después de haber ganado Wimbledon dos veces, las lesiones en la espalda que no se iban, como una adicción del cuerpo a su propio dolor, lo habían hecho adicto al alcohol y veía desmoronarse su vida deportiva, la vida que se salva de la vida.

Tanto en tenis como en poesía asoma, desde luego, la crítica. La crítica que quiere frenar al poeta que a lo mejor no pretende ser llamado poeta y que le exige que no se salga del concepto milenario y no se cuele en el siguiente. Pero hay algo más que voluntad. Hay métodos. La técnica he empezado a aconsejar conocerla, incorporarla, disfrutarla. El yo número dos estará capacitado un día (aquí ha ocurrido en un día) para saber olvidarse de ella. A veces el golpe inadecuado será el adecuado, la volea baja liftada de Murray o la palabrería inexplicable y memorable de algún pasaje de Shakespeare. Poesía y tenis y vida consisten, diga lo que diga Ricks (2013), en hacer más que en decir. Decir ya dicen la pandemia o la guerra o la filosofía. Hacer algo, pues. Quizá sea porque la misión de lo poético no es explicar, sino aplicar, aplicar cosas y tiempos y movimiento; rehacernos o deshacernos antes de que nos deshaga el Tiempo.

Algo ocurre con las preciosas tonterías de un malabarista del tenis, Mansur Bahrami, que se complica la vida devolviendo los golpes tumbado y girando sobre su propio cuerpo. También García Lorca parece aferrarse no tanto a un significado como a una significación, a un ‘sentido’. Lorca es como Bahrami revolcándose sin necesidad, pero sin fallar una volea desde el suelo, en el verso que se revuelve sobre sí mismo: “noche que noche nochera”, “verde que te quiero verde”, etcétera. ¿Significa eso algo útil? Claro que no. Bastaría con decir “te quiero verde”, si eso significara a su vez algo. Pero la idea de llevar el lenguaje de todos a un mayor grado de significación cuenta en el juego con la posibilidad momentánea de no significar nada, simplemente demorarse (incluidos algunos ripios infantiles que quizá ahora veo más inteligentes que en mi infancia), darle vuelta a una obsesión para que exprese su realidad desde distintos modos de sonar o en distintas duraciones, como si se ampliara el campo de la visión. En el ritornelo o en el melisma que no esperan sino ensanchar un campo de acción

imaginativa o sonora, es decir, vital, puede haber algo más que enunciación de comunicados, verdades o sentimientos. Puede llegar a haber una gratuita iluminación del ser.

Ni en deporte ni en literatura puede fallar el equilibrio ecológico entre la inspiración y el trabajo. Igual que quien corrige una palabra, el tenista corrige su primer servicio con el segundo. El milagro controlado por el entrenamiento permite que ese segundo saque no necesite un tercero. La escritura permite la triple y la cuádruple falta hasta que al fin tienes tu acuñación imprevista. En esto interviene a veces otro milagro, la suerte. Pero incluso ahí tiene mucho que ver el trabajo previo. En *Matchpoint* y antes en *Pickpocket* se especula certeramente sobre el grado de azar que favorece unas vidas; se ampara este sentimiento en una imagen: la de la cartera que está siendo robada en una fila ante una ventanilla; la de la bola que roza la cinta de la red, la supera y entra del mismo modo que podía haberse quedado. Hay una explicación técnica, que el mago amigo de Bresson aporta y que el tenista conoce: la bola supera la red que roza o golpea en su borde superior gracias al efecto ascendente que le ha dado el jugador con su golpe liftado. En la poesía, en el carterismo, en el tenis, en todo, se produce controladamente un efecto que parece casi magia, o es uno un aficionado que acabará creyendo que el mundo editorial o el viento se le conjuran. Por cierto, estoy seguro de que cientos de poetas tradicionales creen que los ciberpoetas les están quitando la merienda. No es así. Les están quitando el público que de todas maneras –por suerte o por desgracia- no tenían. Pero no nos desviemos.

Lo que llamo la acuñación verbal suele ser la que ha llegado a un extremo en que ya no puede hacerse mejor, al menos de momento. Esto tiene un fundamento estético, si entendemos la estética como un modo de relacionarnos con el mundo a salvo de él. En tenis y en poesía hay algo de danza, de swing, y de lo contrario: el ripio, el soniquete, el molinete, el tic del miedo patético, teórico, enquistado, la simple purpurina emocional. El estilo es siempre una guarida del hacer, un abrigo apresurado de la expresión que con el tiempo se vuelve hábito. Nadie se imagina a McEnroe sacando de otro modo que con su “saque egipcio” (Deleuze 1995).

Tenga éxito o no, lectores o no, teatros llenos o no, gane Roland Garros o no, siempre recordaremos la gracia, lo alado, lo que a diferencia de nosotros parece hermano del aire, lo que nos hace olvidarnos de nosotros; la metamorfosis de Canetti

(1992) y lo contrario, el “ganar feo” de Brad Gilbert. ¿Quién se acuerda de Brad Gilbert, quién escucha hoy a Salieri? El abuelo diría: tranquilidad. El “placer intemporal” tiene toda la eternidad por delante y por detrás. Me acuerdo del “humor como velocidad de acontecimiento” (Deleuze 1980) en Bahrami. Recordaremos, en poesía y en tenis, el sexto sentido en medio de la tensión de los otros cinco. Reorganización de la existencia entre las líneas. Recordaremos la belleza. La poesía y el tenis como música –ritmo y melodía, armonía y contrapunto- en la que late la euforia de la materia viva y nos ayuda a identificarnos como materia viva. Ya acogerse a la materialidad del sonido de la bola o el idioma que rima una y otra vez con su propia fatalidad material es ponerse en disposición de que algo descubra el mundo, se meta en otro ritmo pisando el suelo, la múltiple piel del mundo: las superficies, la tierra batida que permite algo más que un calambur con *La tierra baldía*: tradición, cultura, reescritura o juego a partir del sustrato elemental, la tierra roja y viva pero muerta, batida, baldía, que mezcla memoria y deseo mientras tiñe de rojo tierra o ladrillo pulverizado sus propias líneas, que hay que limpiar un poco.

Es poético el diálogo con los antepasados, Wimbledon con su memorial de cuando el tenis se llamaba *lawn tennis*, del francés *tennez*, tenga usted, ten con ten en la hierba mentolada bajo los cielos rápidos de Londres. Es poética la reincorporación de la poesía a lo urbano en el cemento entre mallas metálicas de la barriada. Es poética siempre la reinsertión del juego en la vida, una vez que se ha hecho el camino contrario. Ocurre en la poesía de la canción, en la poesía hecha canción, en la poesía del cine, la de la publicidad, la de la traducción. Si estamos de acuerdo en que traducir o reducir poesía, esa cosa que no dice sino que hace, es tratar de lograr el mismo efecto en otro idioma, ¿a qué se traduce un idioma universal ágil, intemporal, clásico? Se traduce a redes sociales o al pádel de las clases medias vagas que ya han trabajado y corrido lo bastante en sus trabajos para además correr en una pista o en un poema. Si el ping-pong fuese el haiku del tenis, el bádminton sería una traducción. Las paletas serían la versión playera de todo esto, una esperanza de eternidad para los ciberpoetas. El pádel, el ping-pong, el bádminton, las paletas, la ciberpoesía resultan emanaciones que no dejan de ser válidas y asequibles. Pero Wimbledon es Wimbledon.

Ocupados en que la bola o el mundo no se caigan, propongo una saludable distracción de nosotros mismos, puestos a luchar de paso contra los límites del propio

cuerpo y de la propia mente (y contra el dichoso médico, que suele recomendar no practicar deportes violentos y “no escribir más” (Manuel Machado), pero, sobre todo, hasta donde se nos permite, luchar contra el destino. No hay poeta o deportista o ser humano que merezca tal nombre, sobre todo el de ser humano, que no se comprometa un poco en la lucha contra el destino. McEnroe luchó contra la injusticia *en* la pista, ejerció su rebeldía en la pista y no en declaraciones o manifiestos como hacen los poetas que por añoranza de su propio papel social se comprometen en declaraciones y manifiestos en lugar de aplicar la lente a la carne podrida como Eisenstein en *El acorazado Potemkin*.

En todo juego es posible una retórica hacia fuera, una teatralidad, y una retórica hacia dentro, la del ser hablando consigo mismo y como sin testigos, que es la del cine de Bresson. Igual que hay normas, tradición, reglamento, hay trampas, y las trampas no son sólo las de quien hace una trampa, sino la del tramposo general, que olvida el principio universal de todo lo que hablamos: jugamos o cantamos a falta de saber muy bien por qué o para qué. Estafar o estafarse también en eso con la vanidad o la búsqueda del éxito únicamente, quizá sea volver a algo menos que el empate inicial y universal a cero. Siempre ha habido poetas y tenistas jóvenes que trabajan sin equipo, contra la pared de su soledad, como el joven científico que busca una vacuna de la que tal vez se beneficiará tarde o temprano el resto de la gente. Ya se sabrá. O habrá habido el intento, en soledad centrada en una precisión aplicada a la incertidumbre. Veinticinco años después de sus victorias en Wimbledon, McEnroe ha jugado en una pista bajo el sol alto del Mediterráneo y con el pelo corto y blanco. Incluso después de cumplir los cincuenta se puede seguir siendo un investigador que se aferra a la poesía para huir del mundo.

Los poemas son inmortales, los deportistas son sólo longevos. Pero cómo no ver algo de reparto de un poco de inmortalidad entre todos nosotros cada vez que nos asombra una velocidad o una destreza inmejorables. Quizá no sea en vano que lo poético y lo deportivo deban tanto a la memoria involuntaria: la memoria involuntaria como fundamento, como argumento y como procedimiento.

Si uno cede a la impaciencia del club social, del tenis social o de la poesía social, se volverá a tratar de eso, de impaciencia, inercia hacia la vida práctica, readaptación al sistema. Frente a eso, la potencia del tenis o de la poesía que habilitan una vida y

un ritmo inútiles, desafiando al destino con un juego. Y ese juego tiene unas reglas.

## 8. *Modos de entender la autonomía del texto*

Un poco antes de Internet y del acceso masivo a la autopublicación sin necesidad de editor o de filtro profesional, hubo una recuperación de lo artesano desde diversos campos, propiciada por las características de un mundo en que la vinculación entre el lenguaje verbal e icónico definía lo contemporáneo, si bien todavía aún con editores y expertos. Contra lo que podía creerse, lo audiovisual y lo pop propiciaron cierta recuperación de los valores que encarnaba tradicionalmente la poesía: manejo muy vivo de recursos verbales, luminosidad expositiva, integración y articulación efectiva y aun efectista de lenguaje y emoción. Un poeta renovador del lenguaje poético en español por contacto con poéticas extranjeras, como lo habían sido (hablo de lenguaje) Garcilaso, Bécquer, Rubén Darío, el Herrera y Reissig final, el Vallejo de *Trilce*, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Octavio Paz, Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente, daba, mientras yo miraba recitar o cantar en la tele, por hecho que, en un primer nivel, “se trata de poseer conocimientos de métrica, dominar la lengua, saber estructurar –del modo que sea- un poema y no incurrir en ninguna forma de estupidez en los conceptos expresados”; y, en un segundo nivel, evitar “el sistema de expresiones viciadas puesto en circulación por el academicismo del signo que sea que en aquellos momentos domine el panorama poético, del código de expresiones fijas donde se paraliza cualquier posibilidad creadora” (Gimferrer 1971: 91).

Una nueva retórica cumplía con las bases de un hecho lingüístico al que la enseñanza de la poesía, tantas décadas después, no puede permanecer ajena. Esa renovación venía del viejo formalismo británico, venía de las artes plásticas contemporáneas (cubismo, collage, arte pop) y de la adaptación del simultaneísmo ideogramático oriental a la poesía occidental por un Pound y un Eliot. Nuestra poesía escolar o juvenil o adulta sigue ahora condenada, según vemos, a la linealidad emocional y argumental: nos conocemos, nos queremos, nos extrañamos, sufrimos, nos reencontramos, nos queremos, nos extrañamos, sufrimos; o bien, en poesía infantil: a mi pueblo ha llegado la feria, qué guay.

La cuestión de en qué medida asume la poesía la necesidad de dar al receptor siquiera una caricia de vitalidad complementaria de la función comunicativa elemental -científica y filosófica hasta el siglo XVII, cuando la poesía empezó a independizarse del saber explícito o a ser abandonada por un saber que adoptaba cauces propios como el ensayo- ha sido siempre apuntada y alguna vez llevada académicamente a la práctica, en lo que destaca la experiencia del Black Mountain College (Power 1992). La poesía antigua (incluso si escrita hoy, es decir, incluso si nace anticuada) es relato moral ejemplarizante; pero los antiguos se apoyaban en algo que halagara textualmente los sentidos. Milenios después, y con la poesía no ya independizada de la ciencia o la historiografía, sino sencillamente marginada de la vida excepto en fechas señaladas y sobrevenidas como nacimiento, cumpleaños, boda, muerte, feria del pueblo- esto del acuerdo sensual con las cosas concretas podría seguir siendo un resorte de placer. Los sobrentendidos emocionales, las conclusiones directas sobre lo que sentimos, el verso-juez frente al verso-detective, obvian lo concreto y merman el placer de la contraseña sensorial.

La poesía de Homero alude lo divino pero también al sexo en los tenderetes de las islas o a la madeja de hilo de una “última sirena”. La poesía ha basado desde su origen –curiosamente ha dejado de hacerlo ahora que todo el mundo es poeta o ciberpoeta de las verdades sin datos- la aspiración a la trascendencia en la microminucia, en el tejido o entretejido o textura de la vivencia singular. En una antigüedad que alcanza al mundo rural y no solo rural de mi propia vida, la feria del pueblo –desde Leopardi a un encargo que haré de haikus infantiles en Fuengirola- ha requerido canciones con base en imágenes y sugerencia detectivesca de pistas que aluden al sentimiento sin nombrarlo ni acogotarlo en interjección abstracta. Quizá Internet nos haya retrotraído a un mundo cultural previo a la imprenta, cuando el arte, como explica Shiner (2004), era útil y colectivo. Desde Homero a las odas al ferrocarril, la poesía (“raspó queso de cabra con un cuchillo de metal y le mezcló cebolla para excitar la sed”), era algo cuya interpretación podía corresponder a un gastrónomo, a un psicólogo o a un médico. Ante la cibernsimplificidad, de nuevo y con demasiada frecuencia los psicólogos o sociólogos estarían en disposición de sustituir a la crítica literaria. Casi cualquier poema que tenga muchos *likes* habrá vuelto a lo práctico, sin hexámetros ni queso. Seguimos siendo antiguos y la poesía sigue

fuertemente nutrida de y dirigida al sentimiento social unánime. Lo había dicho san Agustín antes que Rilke: “no aciertan a ver ningún orden [...] y recurren a la poesía para cantar sus lamentos y errores. [...] Pero yo, si algo valen mis amonestaciones, creo que deben educarse antes” (san Agustín, ed. de 1995: 287-288). Las redes acatan la idea de la poesía como ejemplaridad sentimental. Instagram es medieval. Si de algo libraron a la Península Ibérica ocho siglos de cultura árabe y lo que eso significa de puerta a Oriente, fue de la negación de la expresión singularizada en sensualidad formal. En Roma, la huida del saber explícito en verso tiene alguna excepción (Catulo, Ovidio). El primero en mirar por el ojo de la cerradura es el ciego Homero, y el segundo es Dante. Su maravilloso ir poniendo en acuñaciones versales de imágenes y palabras a cada conocido en su sitio, se fue perdiendo luego para la poesía por culpa de un primer *influencer* llamado Petrarca, nefasto para el curso del insustituible trovar, ver algo, encontrar algo, que podría ser motivador y liberador hoy en las redes, las aulas y los libros (la poesía no se ha ido de donde siempre estuvo).

El mundo, desde que sabe que no es plano, se aburre con lo plano, y por eso (ante la poesía lineal pretarquista y su *imitatio* más plana aún durante siglos hasta llegar a hoy) quienes buscan algo que se parezca a la poesía se pasan a la novela y luego al cine. El poeta de libro con editor, como buen marginado, se automargina y se refugia cada vez más en su propio placer, al separarse o ser separado de los nuevos monasterios y las nuevas escuelas. Quizá con el ejemplo de Leopardi (Sánchez Rosillo 2023) y desde luego con Baudelaire, será como la poesía extreme lo sensorial y sea no tanto memoria de la vivencia como una vivencia en sí, imaginativa frente al realismo de un tiempo en que incluso la invención primero y la hiperpresencia luego de la fotografía incide en que el selfi de lo real clausura las posibilidades de la evocación. La mayor potencia de la imaginación frente al simple sentimiento venía siendo la norma de la poesía contemporánea desde Rimbaud, Mallarmé, Verlaine o el simbolismo. He mencionado a Leopardi y podría haber insistido en Bécquer o Wordsworth o Heine: los románticos, atentos al canto popular en que no sobra ni falta nada en términos de sensorialidad inmediata cuya configuración parece inevitable, buscan la belleza y el placer o terror autónomos, como hará el Surrealismo. Contra esto, hay regresos a la necesidad de completar el texto con la foto, el vídeo, el gesto. La perfopoesía o la poesía en Instagram constituyen una culminación arcaica, gestual, de la poesía; una vuelta al

rapsoda. Y aquí es donde entra el estudiante contemporáneo con el que habrá no ya que “negociar” el sentido y acordar el placer, sino incluso, al empezar a utilizar el texto poético como pretexto didáctico de lenguas modernas, a “co-construir” el destilado gramatical (en literatura el sustantivo adjetivea y el adjetivo se sustancia, etc) cuyo arranque puede verificarse en la potencia del mayor número posible de funciones del lenguaje de uso: si en el lenguaje práctico hay denotación, en la poesía habrá más o con más fuerza; si hay verdad, habrá más; si hay mentira, la poesía será la más delicadamente mentirosa de las artes, ya que la maravilla de su trampa consiste en que usa un lenguaje y un idioma que son en principio los mismos que usamos al informar, al expresarnos en lo básico, al decir mostrencamente un sentimiento.

Hoy se da por hecho, en la educación, en las redes y en no pocas editoriales que fueron grandes, que la poesía debe ser útil para la colectividad: no se indaga, en todo caso, en su sentido integrador de lo formal, lo enigmático, lo esencial, lo exclusivamente individual, lo consciente y lo no del todo consciente y esa síntesis de la “visión”, tampoco nueva, puesto que ya los trovadores provenzales se definían como quienes trovaban o descubrían algo. Incluso en una muy avanzada especie de post-dadaísmo o “lengua radical”, Pujals Gesalí (1992) ha hablado acerca de la colectividad, dando por sentado que el arte es un préstamo de lo social en fondo o sobre todo en forma. Un matiz interesante, adelantado por Cernuda (1975 [1957]), es el de la voz que habla como para sí misma, voz más radical que la que vocea en el ágora: es más difícil ser sincero con uno mismo y convencerse a uno mismo que a los demás. Sea lo difícil que sea explicar científicamente la diferencia, la notará cualquiera que compare los mejores poemas de Manuel Machado con los mejores de su hermano Antonio. Uno habla para un público y otro habla (no siempre) como para sí mismo. Ambos modos, alrededor de 1900, resultan hoy vivos. Había unas formas, que el trabajo creador logra que sean flexibles. Incluso el receptor de la propia obra en que se convierte quien la escribe necesita hacérsela memorable con un juego entre sentido y sonido que puede tener comienzo en la elasticidad de la tercera persona gramatical del no tan autohablante Antonio Machado: “Quiso el poeta recordar a solas” etc.

Desde Sócrates hasta Gadamer y TikTok, ha sido siempre posible que admitamos, con normalidad incluso escolar, que es el receptor quien completa el sentido de la poesía y su síntesis de utilidad, inutilidad, interpretación de la

experiencia concreta, trascendencia, subjetividad y hasta mundo subconsciente o pre-consciente. La radicalidad de esa síntesis, en poesía, no es un fenómeno sólo contemporáneo como ocurre en la pintura o la música (si es que el proceso no es radical en el bisonte de Altamira o el melisma tribal sin letra). Valga como siempre para explicar esto el caso de la poesía de san Juan de la Cruz como religiosa o como erótica (“Gocémonos, Amado”, “Rompe la tela de este dulce encuentro”). Pero esa indeterminación o doble determinación es obra de su autor.

El estructuralismo y la teoría de la deconstrucción, creyendo quitar autoridad unívoca al texto literario, refuerzan la idea de que el texto es texto y que su potencia no es histórica o religiosa, sino textual. El texto lo escribe alguien. Pound aprende del ideograma chino a romper el discurso lineal y a hacer convivir las cosas: no una relatada detrás de otra, sino en convivencia simultánea. El simultaneísmo es de temer que no haya sido en general entendido por poetas, críticos y docentes. No pocos poetas contemporáneo siguen hablando del poema como vehículo “para decir unas verdades”. Si creemos a Prokosch (1984), Hannah Arendt habló alguna vez de la verdad de quien no sabe que tiene una verdad. Si la vida y la muerte son difíciles de entender, la poesía tiene el derecho de destilarlas en imágenes y ráfagas de conciencia e inconsciencia. En el Cernuda de *Poemas para un cuerpo* hay canción cuyas notas musicales o verbales parecen acordadas por el hecho estético inapelable y casi por la necesidad de una realidad nueva y exenta.

Al recorrido de la materia se solapa el recorrido de la enseñanza de la materia. Los historiadores de la didáctica literaria (Colomer 1996; Núñez Ruiz 2001) distinguen etapas. Tras el aprendizaje del discurso oral y escrito y de los valores morales y tras el conocimiento de la historia de la literatura nacional -modelo que sigue vigente en no pocos ámbitos-, vino la idea de orientar la educación literaria hacia la adquisición de hábitos lectores y hacia la formación de lectores competentes. En mi colegio, la literatura era uno más de los usos lingüísticos a la vez que el placer del texto y la comprensión de la lectura aparecieron como objetivos. Algunas estrategias didácticas, como la de don Jorge y don Miguel Ángel (Vázquez 2022), contribuían a la adquisición de hábitos de lectura y empezó a considerarse que la educación literaria debía animar a escribir textos literarios.

No siempre hubo progreso dentro de cada avance. Es la poesía la que evoluciona en nosotros gracias al hecho mismo de recorrer la vida con canciones de los Beatles o de Roberto Carlos que nada difuminó categorizándolas por edades. Un niño puede entender o no las palabras ceremoniales repetidas por adultos que a su vez pueden no saber bien o del todo lo que están diciendo. Generalmente, las religiones, por milenarias, no habilitan una liturgia sólo infantil. En los rituales sagrados la infancia participa de un runrún metafísico y de la modulación de un misterio y un ritmo que es correlato del latido inmemorial adulto ante lo que no puede conocerse del todo. La infancia participa de rituales en los que quizá no capte todo, pero se integra como humanidad sin más, como humanidad sin edades. Debo una primera alimentación poética a presencias verbales arrolladoras e incomprensibles (“Dios de Dios, luz de luz”), a salmodias apenas captadas más que por sus reiteraciones, sus rimas, su modulación a un tiempo amenazante y vivificante.

No se puede crear didácticamente la magia a todas horas, pero si hay un expediente seguro en este sentido es el recurso a páginas y canciones que el tiempo ha ido seleccionando. La ansiedad de crear constantemente libros infantiles, justificada desde el punto de vista del negocio editorial, ya que no hay padre ni madre ni profesor ni profesora que se niegue a que los niños tengan siempre algo nuevo, algo caro, algo específico, es a veces eso, ansiedad parental y profesoral. En este sentido, puede que sea una suerte aplicar un proyecto de investigación didáctica y literaria en un lugar como Andalucía, donde aún se cuenta con el lujo de repetir y hacer sitio a las voces de los antepasados en forma de cante, en forma de leyenda, en forma de nana o en forma de canción de corro en la que aún, contra todos los programas correctos, se filtra la presencia del diablo. O en forma de villancicos realmente imperdonables desde el punto de vista de la corrección didáctica contemporánea, pero que no por eso van a dejar de ser cantados, al menos por el momento, como el que Baroja cuenta que tanto afectaba a Maeztu y que dice “La Nochebuena se viene, / la Nochebuena se va, / y nosotros nos iremos / y no volveremos más”. Ahí queda eso.

No existen muchos poemas infantiles en los que, como en esta copla terrible y a la vez festiva, las cosas concretas se abran a lo inconcreto. En las fijaciones y oscilaciones de “El recaudador de sonidos” y en el de Stevenson “A quien esto lea” y en la “Oración” de Alice Oswald lo cotidiano queda ante el vacío que nos amenaza y

nos potencia. Lo desconocido es una de las claves de que un canto, sonoramente feliz, pueda ser inquietante. La literatura, seamos niños o adultos, para descolocarnos debe ser, como todo hecho artístico, algo insondablemente arcaico y terriblemente vivo. Enseñar a escribir poesía es alentar a que cada quien haga sitio a espectros vivos que surgen de la tiniebla de los siglos y que amigablemente coincidan con nosotros, sorprenden nuestro día y nuestra petulancia de vivientes.

9. *La primera persona. Una base teórica tomada de la psicología evolutiva: lo autobiográfico canalizado o configurado en poesía desde la infancia*

Lo de menos es el certificado que en tantas ocasiones sólo puede otorgar al lector la solapa editorial del libro, que a su vez necesitaría otra que la certificase a ella; y ésta nueva, otra, y así hasta un infinito que abrumase de solapas el texto y su credibilidad social, ya que nunca o casi nunca su verdad. En el haiku, como célula de la poesía, les he propuesto que haya datos físicos. Los sentidos son antes que el sentido. La conclusión autobiográfica apresurada, más o menos solapada, tiene menos posibilidades de encontrarse con la vida del lector que los datos debidos a la vista, al olfato, al tacto, etcétera. Lo sensorial puede producir la chispa de la reflexión universal cuanto menor sea su grado de fijación pegajosa a la reflexión moral o intelectual explícita. Hay un *yo* transferible por nítido, por asentado y cierto; un *yo* no diluido entre una muchedumbre de contemporáneos, sino afirmado frente a ella; que encuentra su realidad en el espejo del porvenir que es ya el poema por el hecho de ser poema y no acta. “Este camino / ya nadie lo recorre”.

Tener en cuenta la propia vida suele prestarse a una intensificación, una destilación del sentido de todo lo que se escribe: potenciar la vida (esto incluye sus lenguajes). Los dos versos iniciales del haiku (a mis estudiantes no los mato a trabajar) exigen cierta destilación objetiva como puente hacia la sensorialidad compartible. Gracias a los sentidos como contraseñas, podemos incluir en el género poético una breve novela como *Helena o el mar del verano*, de Julián Ayesta. Publicada por primera vez en 1952, en *Ínsula*, y luego rescatada en los años setenta por Seix Barral y en los ochenta por Sirmio y más tarde por Acantilado, en ninguna de estas ediciones ha sido etiquetada en su portada, ni en ningún otro sitio del libro, como autobiografía o como memorias o como novela o como poema en prosa. La edición de Seix Barral, curiosamente, recorre en su contracubierta todos los géneros: habla de deliciosa pieza literaria y la adjetiva de lírica; después, de narrativa; y finalmente, de obra de recuerdos juveniles. Esta indecisión editorial se verá ratificada a cada paso por la naturaleza del propio texto. Pienso en libros fronterizos o en deportes o en cine al pensar una imagen poética del mundo desde la infancia.

Ante algunos libros cuya sustancia es la memoria hay que usar un instrumental tan escasamente científico a priori, tan poco legislado por los esquemas, que es precisamente su indeterminación, su vagabundaje entre los anaqueles de la autobiografía, la memoria, la novela y la poesía, lo que me interesa. “La filología conduce a lo peor”, dice un personaje de Ionesco (2010 [1951]). *Lo peor* es la obsesión por el territorio de los límites o los límites del territorio. En *Helena o el mar del verano* habría tantos datos a favor de su adscripción novelística como muestras de lo contrario. No aparece, en sus ochenta y tantas páginas, ni una sola vez el nombre del narrador. Casi está a punto de ocurrir lo mismo en *En busca del tiempo perdido*, sólo que en los tomos de Proust termina por aparecer un coqueteo del nombre “Marcel” con el autor y con el narrador.

Un signo que hay que tomar siempre con calma: el recurso al yo. El poema es rotundo al pronunciarlo y su definición del mundo es una proyección de la interioridad más subjetiva. Hay momentos en que la novela o el poema o el ensayo nos sorprenden con titubeos ajenos a la determinación de una voz. “Pero no, no es así, no puedo explicarlo...”, escribe el propio Ayesta. ¿Quién se atreve a reconocer una imposibilidad? Siempre puede, en arte, abordarse lo que sí tiene concreta descripción física. La imposibilidad es también, o sobre todo, la sustancia del arte. Ayesta escribe “no puedo explicarlo”, nunca “no se podría explicar”. El arte tiene derecho -el arte tiene obligación- de hiatos de experiencia inalcanzable en los que, sin embargo, no deja de estar la voz. El no saber del poeta es transferible como configuración o construcción en el sentido rilkeano que hemos visto, y así los prosaicos “no puedo explicarlo” o “pero no es así” o “¿cómo era?” se transforman y acuñan en el verso, y cobran tanta vida. La ignorancia pasa a ser un modo de armonía, *un no sé qué que quedan balbuciendo*. El poema (despojado de la superstición de la sabiduría) es otra cosa, una supervivencia de la persona gramatical, firme, terca, entre la imposibilidad de saber: un yo o un nosotros que flota “y se funde en la luz del día común” (Wordsworth).

Con ser el poema un texto liberado, no faltan persistencias de orden argumental donde ver al protagonista de trozos de vida en busca de una cohesión. Una de esas insistencias es la de la nebulosa de un *dramatis personae* puramente nominal. Casi todos los personajes que hacen de puntos de referencia al yo tienen la fuerza fría del espejo. La transmisión se cumple en virtud de una atmósfera reconocible, que es consciente de

contar con la necesaria colaboración del lector, pero sin expropiar al autor.

El poema que se basa en una vida no es, desde luego, una autobiografía ni un diario ni una confesión ni una declaración ante el notario que vio que ya nadie recorre el camino. Sería engañarnos el no reconocer que tampoco es simple memoria. En el poema penetra el halago de una significación que, pese a estar prendida a la mitología casual de una vivencia que lleva tatuados nombres de seres y de cosas y de lugares, busca una respiración en la que suspendemos el juicio y cedemos a la determinación del yo como a la indeterminación de la propia vida. Es poético que el yo diga mentiras sin dejar de ser yo. “Yo es otro”, desde luego.

La cuestión, en las redes o en el aula, es: qué grado de persona asume esa persona gramatical. Puede que cibernsimplismo poético no sea más que prolongación de la infancia. Me gusta la consideración vigotskiana de que la falta de calidad literaria en como mínimo una de las vertientes de la literatura infantil (literatura escrita en la infancia) responde con frecuencia a que el niño “no tiene de qué escribir” (Vigotsky 1986 [1930]: 57). Vigotsky o san Agustín o Rilke dirían que nadie los preparó para expresarse a tiempo.

Es al conocer las tesis de Vigotsky sobre la verdadera necesidad de “infundir en el niño el deseo de escribir y ayudarle a dominar los medios de hacerlo” (1986: 58), despertar y estimular lo que ya tiene en sí y proporcionarle técnicas que son el rumbo objetivo de un juego (1986: 79) (y al conocer también los ejemplos que da de poemas escritos por niños que han sufrido desamparo, cárcel, orfandad, frío siberiano) cuando doy un paso más en mi método. Método de investigador sobre Primaria que no verá nunca a un niño. Le pido entonces a una de mis estudiantes de la Universidad de Málaga que aproveche una de sus prácticas en colegio y pruebe a ver qué haikus, previas instrucciones de ella acerca del despliegue en instante concreto y sentimiento o vuelo, escriben en su clase. Mi alumna, pese a su capacidad de enseñar, vuelve con unos folios textualmente desoladores.

Ante aquellos manuscritos infantiles, ella y no nos preguntábamos qué habían leído, qué habían vivido aquellos niños cuyos haikus, en un noventa y nueve por ciento, giraban en torno al hecho de que llegaba la feria a Fuengirola y cuyo verso tercero o de vuelo interior era por lo general: “¡Qué guay!”, o bien “¡Qué chupi!”. Algo se había hecho mal –no por parte de mi alumna, que se demoró en explicaciones y ejemplos sobre el despliegue de lo concreto a lo secreto- si los lectores y posibles autores de poesía en edad

de segunda infancia tenían ese horizonte poético. Lo grave no es, quizá, la infantilización de la poesía juvenil o de redes. Lo grave es, seguramente, la infantilización de la infancia.

## 10. Técnicas para conjurar el dolor

Lo que llamaré –con Octavio Paz (1994) y amparado en el lenguaje contradictorio de los dramas de Shakespeare- “rumor de la tragedia” no consiste en amargar la vida a niños o adultos con un texto trágico, pero sí que se deje ver que no todo es felicidad o alegría. Que haya juego en todos los sentidos no implica que olvidemos que la literatura nos toca también en la intensidad del misterio de vivir, el dolor, el olvido, el enigma. La literatura anima a tratar todo eso como transfiguración en ritmo, en música, en imagen, y así hacerlo, quizá, más soportable, más ‘convivable’.

Hablo de rumor de la tragedia en cuanto que la existencia tiene problemas, entre ellos el sentimiento de que nacemos para morir, hay muchas injusticias, gente que lo pasa mal cuando nosotros estamos bien o que lo pasa bien cuando nosotros estamos mal. La vida corre en todas direcciones. Los niños deben ser conscientes de la realidad de su entorno. Una manera de salud vital y artística es ser conscientes del rumor trágico de la existencia. No será un mensaje explícito. El carácter de juez del arte puede ser una cuestión obviada con decir, como viene a hacer Wilde en toda su obra, que la literatura está por encima del bien y del mal.

Contra lo que cree nuestro tiempo, podemos disfrutar en gran medida con textos basados en el mal. La Literatura va más allá de la moral, porque esta pertenece al mundo práctico. El niño en el mundo concreto debe saber distinguir entre el bien y el mal, pero, en literatura, nos encontramos en otra dimensión (“no existen libros morales o inmorales; los libros están bien o mal escritos”, dice Wilde en *El retrato de Dorian Gray*). Quizá el mal más asequible, más compartible por niños y adultos, sea sencillamente el enigma. Nada de esto quita que en nuestro intento de definición de lo poético para niños y adultos dejemos que entre la posibilidad de visualizar éticamente las cosas y los seres y los hechos. Pienso en la ráfaga ética, no en el poema ético o misionero cuya misión es mejorar el mundo desde el teclado del teléfono móvil.

Un texto poético contemporáneo, en la amplitud en que abordamos esto, no será explícitamente sapiencial, pero de su materia se pueden desprender estímulos éticos, aunque sólo sea el de que merece la pena renovar las cosas y las palabras para

nombrarlas y combinarlas en vida autónoma de canción o de cuento. Puede tratarse de lo implícito de un camino de vuelta de lo imaginario a lo vital. La poesía, aunque sólo por su euforia formal (por eso Shakespeare), hable de lo que hable, nos enseña algo sobre nosotros mismos y el mundo. El proceso es, pues, bidireccional: del mundo práctico o verificable al mundo literario y viceversa. La poesía es didáctica en sí, aunque no trate de enseñar nada, y ojalá no lo trate. Aquí quedaría más o menos fuera lo más o menos explícito argumental del refrán o máxima o perfil sabio o del eslogan (etimológicamente, “grito de guerra”), pero no siempre su forma. Hay refranes y eslóganes que casi escapan por su belleza a lo explícito de su consejo, como el refrán alemán que es endecasílabo español que dice que “Los árboles impiden ver el bosque”.

También en esto hay niveles y ha habido etapas: en lo formal, etapas de rima mnemotécnica para afianzar el consejo o conseja familiar, social, etcétera; en lo argumental, etapas en que el texto da respuestas, ayuda a saber lo que tienes que pensar con mayor extensión frente a la sutileza del texto que, incluso en forma de eslogan, se formula como pregunta (“¿Te gusta conducir?”) o como consejo indefinido que apunta al ánimo (“Just do it”), todo ello como signo de un avance en la confianza -literaria- en la inteligencia del espectador. Del espectador sin edades salvo para obtener el permiso de conducir; lo que demuestra que la poesía es mucho más avanzada que la organización normal de la vida.

Nada de esto será efectivo si no hay una motivación previa al texto, un camino de mediación entre la vida práctica y la literatura. Hay que conectar el mundo con lo que vamos a escribir. Lo que no hay que hacer es fijar -horror- las intenciones del texto, o hacerle al texto el encargo de que diga lo que tenemos que decir. Eso se dice en prosa. Hay que ceder a la aparición de esa pieza que, a poco que entra en ella un “segundo yo”, gracias a la concentración que abre al primero a confiar como sonámbulo en las palabras, en las visiones, las huellas y las conexiones, se establece por sí sola.

Podemos predisponer a la producción de la magia literaria. Conectar la realidad del alumno con la irrealidad o inutilidad gustosa, por potente, por liberadora. Si pensamos en el recaudador de sonidos de McGough, dejamos ya atrás el hecho de que normalmente los robos son de cosas, no del sonido o ruido o chirrido que hacen esas cosas. El texto literario se presta a que una sola pregunta anime y justifique la

escritura más que todas las respuestas: la vida da pistas, averigua en nosotros la necesidad de escribir. A veces basta con despojar la visión del enfermo que visitamos o que somos y quedarnos con huellas de olor o de color, como cuando Baudelaire, una vez más (no es el mejor poeta, pero sí el más importante en esto de permitir a cualquiera ser poeta) capta murmullos de hospital o ve la vida nocturna de París.

La poesía es curativa, pero por efecto placebo. En todas las culturas, hay un modo de evasión espiritual, casi de éxtasis, que se logra por repetición musical. Existe un modo de salvación que sólo conoce el adicto y consiste en la inmersión, la reiteración, la obsesión verbal, el eco, la insistencia sonora o visual de la memoria. Si ya es táctil u olfativa, el poema encontrará una contraseña que muy probablemente asuma el ritornelo de Poe. La repetición del “nunca más”, a diferencia de su efecto en el significado informativo, tiene efecto en el sentido, en el rumbo espectral del poema. El texto sólo informativo, una vez aclarado, tendría entre sus condiciones la de cansar por repetición. El ritmo -incluido o sobre todo el de la prosa- permite la posibilidad del retorno renovador, saciada la memoria práctica. La memoria no muere por dejar de ser práctica. Algo dice la memoria en la vejez sin memoria, y eso que dice es generalmente un canto, una canción, un estribillo con el que auparnos definitivamente al misterio.

Niños y adolescentes y adultos conocemos “toda ciencia trascendiendo” el recorrido inconsciente o pre-consciente o eco de lo consciente. Podemos disfrutar del canto como de un licor que nos libera hacia lo inútil. La música es sustancia. Las palabras, indultadas de lo útil, traman música. Es una de las virtudes del arte: puede ahondar en sí mismo. La memoria tiene una doble vertiente: una mnemotécnica, que le permite a una religión medieval inventar la rima para que las palabras se queden en la cabeza y en el corazón; y otra meramente musical que tal vez es su excusa y sin embargo se apodera de todo como en las misas de mi niñez. Es esa gratuidad la que permite incorporar al texto lo que ocurre solamente en el texto.

Desde pequeños el lenguaje tiene para nosotros algo de sustancia pura, como en el diálogo imposible pero siempre verificado con el bebé. Igual que transformamos elementos del mundo práctico en lenguaje inútil, con el lenguaje (no sólo con las palabras) se puede alcanzar un plano superior o inferior al de la estricta realidad y enfrentarle esa otra realidad. Cuando Chiquito de la Calzá convierte -quizá- el

Flintstons cantado en los dibujos de Los Picapiedra en “fistro” omnipresente y polivalente, hay texto, pero no basta con su añoranza semántica: hay texto no significante pero significativo, hay innovación ante la que la tribu ve la posibilidad de sentirse más creativa y divertida. También aquí el humor es poesía en cuanto machadiana “palabra en el tiempo”: palabra que no termina cuando termina el texto; sigue en el tiempo, sigue significando en nosotros, aunque no signifique nada en el diccionario. Esto vale para el scat, para el flamenco, para la ópera, para modos de poesía en que la palabra es una forma no terminada, que se busca a sí misma. Creo que, cuando el texto se busca a sí mismo con nuestra ayuda, ya estamos conjurando nuestro posible dolor, por amor a algo externo a ese dolor y a nosotros. Los asistentes clínicos hacen una pregunta sobre cualquier otra cosa en el momento de clavarte una aguja en una vena. Podemos llegar a ser faquires. No otra es la función de la memoria transformada (la fantasía): convertir sensaciones y cosas en imágenes únicas; trasladarnos a una nueva obsesión exenta y que necesita insistencia, como todo placer, o como todo atenuante del dolor.

## *11. El espíritu del ojo de la cerradura*

La destilación poética y el movimiento físico y el distanciamiento inapelable frente al dolor, sin negar el dolor, consisten en ir a algo anterior y posterior a la vivencia: casi la conciencia a lo Schopenhauer de que no importa tanto el individuo como la especie. Pero sin individuo no hay voz ni especie ni continuidad concreta; hay que partir de algo. Fue en efecto Pound (1970 [1954]) quien descubrió que la poesía había dejado en manos de la novela los matices de la pequeña o gran complejidad de la vida de un personaje o la de muchos, los matices, la riqueza frente a lo plano de la poesía renacentista, en la que todo es más duro que el mármol ante la queja automatizada de los poetas.

Cierta ebriedad. Recuperar esa potencia incluso sin comprensión total del significado, ante alumnos de cualquier lengua de origen, requiere que de entre las posibilidades del hablar normalmente -verdad, mentira, exageración, precariedad, humor, juego sonoro, juego de concepto- cada una -especialmente el juego sonoro- sea capaz de contagiar a las demás, animar a que las demás puedan ser llevadas a sus máximas consecuencias. Lo primero que hace cierta ebriedad es ponernos a cantar: poner a actuar lo más físico de un texto recordado. La música ayuda de pronto a la aceleración apabullante de todas las demás posibilidades de la vida, incluso o sobre todo sin saber o comprender o poder razonar por qué.

Si hablamos de placer, no siempre hablamos -incluso en la vida- de comprensión de un significado. A veces hay más placer cuando hay menos significado. Por una poesía que Delibes (1994:16) llama literatura con “voz de falsete”, el alumno no volverá a amar la poesía o no estará en condiciones de saber lo que es la literatura salvo que se cruce en su vida la corriente arrolladora e iluminadora en la que ver algo más que lo útil o lo divertido: poemas que tiemblan de terribilidad y de belleza, la potencia de la imagen sostenida como viaje. Viaje de cosas a cosas y de tiempos a tiempos. En los poemas que he citado y voy a citar (una muestra mayor o exhaustiva, que no descarto como proyecto que surge de mi proyecto, aniquilaría felizmente las teorías) el lenguaje alcanza a embriagarse de su propio despegue de lo lineal para que

ocurra la magia: poesía como combinación imprevista de espacios, vidas y memoria; libertad de convivencia entre fragmentos del recuerdo y proyecciones deliciosamente delirantes hacia dentro de la voz y hacia el futuro personal o colectivo. El juego se asoma a panoramas de ser y de no ser. Amor y humor fundantes hacen que el poema quiera ser releído una y otra vez, hasta que nos captura definitivamente en su aparente inocencia, en su música de conciencia que no es ni intelectual, ni sentimental, ni resultado de sociologías poéticas al uso.

En el lenguaje total, hay texto, pero no basta con su añoranza semántica: hay texto no normal pero sí significativo. El secreto contado o averiguado, la revelación, lo entrevisto, la averiguación progresiva (el ojo de la cerradura), la aparición progresiva de la imagen que habla de nosotros mejor que nosotros mismos.

En un poema, como en un cuadro, hay poco espacio. Sus metros o su métrica son correlato material de un espacio mental siempre ampliable, flexible. En la memoria no puede caber todo; menos aún, en la del espectador. Los pocos elementos sensoriales que pueden compartirse en un impacto deben parecer impuestos por la fatalidad, como en un balbuceo sonámbulo. Lo demás sería resabio, acumulación. No hay impacto sin síntesis, ni quizá nos mueve de verdad lo que no vemos parcialmente, sugerido no ya por el ojo, sino por el más limitado aún ojo de la cerradura. En el Garcilaso de “oh más dura que el mármol a mis quejas” no vemos nada. En el Shakespeare de “Corro a mi cama, exhausto de labores, / mis miembros desean paz tras su jornada, / pero en mi mente empieza un viaje entonces”, etcétera, vemos vida transfigurada en música y en sentido. Lo físico compartido, a la vez que la negación del sobrentendido. La poesía ha superado la cara oscura del pliegue maniqueo del mundo, el terror separable, distinguible, que en operación moral justifica al bien. La libertad creadora de nuestro taller no nace de un pliegue en dos del mundo, sino del mundo y nuestro mundo en sí, con la revelación de lo inconfesable, lo que no podemos verificar, como un centro que ayuda a hacer nacer y vivir la vida biológica y la emuladora de sus movimientos, la literatura como un maravilloso error, un terror dulce. Belleza sin piedad.

Aquí volvemos a la cuestión de fondo: si la poesía puede estar activa en el aula sin rebajar el nivel de intensidad que todo arte tiene en su decir mal y hasta en su dejar ver el mal. Si en la cocina poética hay un fuego que el mercado ha rebajado por

acomodar a lo cotidiano los aspectos más superficiales del arte: la inercia de lo práctico, confortable o decorativo, los comentarios morales o sentimentales o políticos sobre la vida, lo cotidianamente encantador y hasta divertido, lo que acompaña la vida de los burgueses cultos que históricamente han tenido el buen gusto y el bien decir, la admiración al arte, el coleccionismo atónito y sin llegar a comprender que el arte puede ser no un acompañamiento de la vida, sino un equivalente, un sustituto de la vida, no digamos en el caso de niños y niñas que sufren acoso en el aula o terror familiar en casa.

La didáctica de la poesía, si fuese de verdad poética y de verdad didáctica, no tendría hoy más remedio que acudir al laboratorio de palabras que habilita nuestra sospecha no tan contrastable sobre las cosas, nuestro maliciarlas a través de un lenguaje menos práctico que el que nos ha conducido a la mentira de un bienestar general en el que todo el mundo sufre por un mal de orden psicológico o colectivo o por varios. Pienso en pareados que abren un pasadizo hacia nuestra infancia no como aislamiento de la vida sino como verdadero poner un pie en la vida; me acuerdo de uno cantado en el círculo infinito en que giramos dándonos la mano hasta crearle un centro de mal decir para que se adentre en el corro incluso el mal que en tiempos de Baudelaire y casi en mi infancia era aún enemigo explícito de la humanidad: “Estirad, estirad, / que el demonio va a pasar”. Esta filtración del demonio en la infancia no era explícita, ni siquiera era religiosa como en otras horas del horario lectivo. En la literatura la filtración de lo oculto, de lo terrible, es o era musical, festiva, un horizonte que al juego le creaba la enunciación inconexa. El demonio, todo lo que el demonio significa, acecha la danza que el arte es en inicio: puesta en movimiento de elementos aparentemente prácticos, pacíficos, apacentados en lo cotidiano. Pero esa agitación de las partículas que es el arte no puede escamotearnos la realidad de la materia, y en la materia está el latido de la desaparición, de la extrañeza, de la inquietud en que la apariencia tranquila de la realidad no basta.

Si pensamos en el aula como taller de poesía que no excluya los componentes esenciales de la literatura, quizá quepa reprochar a buena parte de la poesía infantil y sus juegos de palabras y rimas bobas un lenguaje aislante, reducido: una especie de esterilización equivalente del acolchamiento de los parques infantiles con suelo indoloro, o de la presencia de los niños en las reuniones familiares convertida en

ausencia mediante auriculares que los conectan a un videojuego que a los adultos les permite no reunirse también y a la vez con los niños, como ocurrió durante milenios. El asomo al misterio que tuvimos en el momento de aprender a hablar no vino de la acomodación, no vino de la adaptación “para niños”, sino más bien de la pervivencia terca de la palabra original u originaria en la casa, en el aula, en el mundo con sus peligros en la calle y en las películas o los tebeos donde moría la madre de Bambi o Carpanta pasaba hambre. Ver lo que hoy no se debe ver agrandaba el ojo de la cerradura. Podría bastar con el asomo a la vida secreta de los seres y las cosas, a lo que ocultan, como ocurre en el inocente poema de Eliot (que en el flamenco y en el haiku y en algún poema castellano del siglo XIV es, más que vida secreta del animal, vida secreta de los seres vivos, la hoja de un árbol, el pimiento rojo de Basho o el caballo al que en el cante “le eché / hojitas de ramas verdes / y no las quiso comer”. El mal que tuviera el caballo, o el mal que tuviera Basho ante la maduración natural, abren en todo caso caminos a lo incierto, nos ponen literariamente “en contacto con lo desconocido” más incluso que lo oficialmente extraño del elfo o el superhéroe, cuya ciudadanía en lo extraño es, de tan evidente, previsible.

Incorporarse a lo literario mediante sólo el juego con la excusa profesoral o familiar de que un poema que integre la extrañeza como algo más que adivinanza “no es para niños” (como he oído decir a maestros de Primaria acerca de los poemas infantiles de Eliot) es incorporarse a medias a algo que, como el arte en general, en la edad adulta podría llegar a ser una justificación y un consuelo, precisamente por tratarse de algo completo. Ninguna información sobre la vida o la muerte será jamás completa. Un poema de Basho de tres líneas será siempre completo.

## 12. La poesía como ‘velocidad de acontecimiento mental’

Hemos visto que el poema que nos presta un segundo yo, una segunda o tercera inteligencia, se debe a lo apenas revelado, lo entrevisto, la averiguación progresiva, lo nombrado de un modo que no es el oficial. Esto nos lleva a la premisa formal, pero no sólo formal, del mal decir, un modo de liberación que fue precisamente Baudelaire quien rotuló con su juego contra los florilegios en el título de *Las flores del mal*. La poesía es velocidad quieta, acuñación por velocidad deleuziana de acontecimiento mental (en la poesía como en el humor y en el amor, no ya argumentalmente evocados, sino formalmente emulados).

La peor limitación, en la poesía y en la vida, quizá sea la de conformarse con lo superficial, el placer entendido como simple negación del riesgo: creer que hay que limitar el campo de acción a una merma inicial de forma o de fondo. Hemos visto cómo están las cosas en este sentido, hoy en día. Mucho de lo que podemos leer es correcto, social, lineal, sentimental. Si hablamos de lenguaje que potencia todas las posibilidades del lenguaje práctico o de uso y sus combinaciones imprevistas, a su vez potenciadoras, y de que la poesía debería llevar más lejos que ningún otro género las posibilidades de los lenguajes que sirven a la vida y en sus palabras e imágenes, y hemos repetido que el lenguaje de la poesía es inútil pero necesario para combinar imprevistamente ráfagas de conciencia y de realidad que crean, puestas así a convivir, una especie de realidad exenta y con frecuencia más duradera que la realidad y la conciencia originarias, me gusta aquí acordarme de que Miguel Romero Esteo –primer taller al que fui- nos animaba, relajantemente, a escribir mal. En la liberación con respecto a lo solemne late un decir las cosas como aparentemente no son, como oficialmente están cansadas de venir siendo. El objetivo es un ‘mal’ no sustantivo, un ‘mal’ no como adverbio adherido a la existencia y sus dolores y sus diagnósticos, sino un ‘mal’ inherente a la poesía contemporánea por el hecho ser poesía y ser contemporánea.

Alguna de las teorías psicopoéticas que las palabras de Rilke (1908) seguramente reflejan y lamentan en Freud (1908, a partir de una conferencia

pronunciada un año antes) atendía sobre todo al agente mental, a las hipertrofias psicologistas. Freud resultó criticado pronto por los propios agentes, los artistas, y no en razón de que Freud los considerara, que los consideraba, a todos neuróticos, diagnóstico que en general a los artistas les gusta y les gustó (véase Fry 2010 [1924]: 11). Algunas de las reacciones antifreudianas más interesantes desde dentro del oficio surgieron en Londres, en el Grupo de Bloomsbury, destacadamente a cargo del propio Roger Fry, pintor, escritor y profesor, y de Clive Bell, en textos tan fundacionales como *Art* (1914), “refrendados por la historiografía como pioneros de una idea formalista del arte contemporáneo” (Berkowitz 2018). Bell fue de los primeros en contestar a Freud desde el lado de la creación: más que en la expresión de un simple psicobiografismo, el arte tendría su naturaleza en lo que Bell llama “forma significativa”. Bell se preguntó -sin mucha fortuna teórica, cabe decir pese a todo- si era posible delimitar algunas características en común a la emoción estética de las distintas artes.

Será Fry (2010 [1924]) quien sí aporte un lúcido opúsculo formalista y antisimbolista (que él mismo se disculpa llamando “especulación de aficionado”) sobre emociones tales como el “reconocimiento de secuencias inevitables”. La idea de que el arte es arte porque entre sus signos e ingredientes se producen conexiones insólitas que se nos aparecen como ‘inevitables’, es sugerente. El poema o el cuadro o la película nos resultan inmejorables porque sus tensiones y conexiones técnico-argumentales pasan a nosotros como una nueva naturaleza o una nueva realidad inapelable. Pero ¿cómo definir ese carácter arrollador de la pieza poética o artística? Freud jugaba con ventaja médica experimental sobre la materia cerebral, le importase o no la materia artística de las formas. La idea de lo ‘inevitable’ no es en cambio tan inevitable desde la perspectiva de las ciencias, al menos las de la Educación. La percepción de inevitabilidad poética es un sentimiento, con lo cual, por sugerente que sea la idea, estaríamos en peligro de volver al punto de partida. Pero llega enseguida un apunte iluminador del propio Fry, quien de un trazo supera el enfoque freudiano tras preguntarse por qué -si todo es pulsión del deseo inconsciente- se produce la emoción estética (el impacto de “secuencias inevitables”) cuando Rembrandt pinta, sí, a una mujer, pero también a un buey colgado del techo de una carnicería. O cuando Cézanne pinta una manzana. En apoyo de su apetecible teoría de las secuencias inevitables,

Fry habla de cómo integran (o se integran en) la obra de creación, no la memoria lineal de sentimientos o vivencias que quizá necesita el psiquiatra para seguir huellas, sino simplemente las huellas: ecos sueltos de la vivencia que ni siquiera aluden directamente a la experiencia. El arte, la poesía, combinan

las huellas residuales que han dejado en el espíritu las diferentes emociones de la vida, sin invocar en todo caso la experiencia en sí, de modo que tenemos un eco de la emoción, sin la limitación y el sentido particular que tuvo en la experiencia. (Fry 2010 [1924]: 22)

Esto no quiere decir que el poema no cuente con un apoyo en tu vivencia. Podemos resumirlo en que no la cuentas, pero cuentas con ella, la tienes en cuenta como de hecho hace la poesía infantil popular o anónima, que resulta ser la mejor gracias a que dice peor, es la peor decidora, la que mejor mira por el ojo de la cerradura y la que más velozmente se salta, como en general la lírica popular salvaje, las conexiones lógicas. Dice Romero Esteo (1994), y valga la cita como homenaje no tan obvio y como recuerdo a un pionero de los talleres de poesía en la incluso hoy (cuarenta años después) todavía demasiado teórica universidad española, que el canto se hace

de invisibles antenas con las que micro-minucias de detalle, micro-minucias de ocultas relaciones o insospechadas conexiones mínimas entre esto y lo de más allá y lo otro. (...) El canto impersonal es siempre una chapuza. (Romero Esteo 1994: 13)

En este aspecto de conexión de huellas más que de pasos obvios que tiene la tarea de la poesía, lo que vale para los seres humanos vale para los seres vivos en general, empezando desde luego por el gato. El poema infantil y no solamente infantil genera el libro eliotiano generador del célebre musical de Lloyd Webber *Cats*, que por algo lleva décadas en cartel. Porque el público no es siempre literaria y socialmente lineal; a veces se decanta por lo imprevisto de la poesía realmente viva y vivible, más allá de la tiranía sociopoética de la “candente actualidad”. Malamente actuales serán los versos que no se atrevan a reinventar un poco la naturaleza, la de los gatos y la nuestra. Las cosas no como son: las cosas como las sientes para el orden sonámbulo del texto. Un primer obstáculo será el exceso de realismo, la acumulación de lo evidente. Eliot ha visto a un gato pensativo. No hace falta más. Por eso mi propuesta de escribir, en principio, poemas breves. La brevedad es una primera abstracción hacia lo literario,

hacia la velocidad mental de acontecimiento que es la poesía. No es por lo general breve el tiempo de la vida, no digamos el de la Historia. Sintetizarlo en imágenes que ocupan pocas líneas es un atajo esencial hacia el sentimiento de arte, de artificio, de cápsula memorable de sonido y sentido.

Si el mundo es pesado lo será por su falta de inmediatez en la conexión con las cosas, por su exceso de demora acerca de la vida y por su falta de imagen gratuita, tan contemporánea (del imaginismo al spot publicitario) como arrolladoramente rupestre y no digamos medieval en momentos rap de la liturgia (“Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado, no creado”). O sencillamente ahistórica como en el humor y en el baile, combinaciones de lo práctico en forma no práctica, poética. El videoclip musical sería una síntesis de todo esto: abstracción narrativa, sugerencia, contrapunto, fognazo argumental-musical. En su velocidad de acontecimiento mental, resultan insuperables las tres líneas de un haiku o de una soleá, o las veinte del poema de McGough. O las dieciséis de este que Stevenson escribe a manera de aviso en su libro de poemas para niños (1885):

Igual que desde casa ve tu madre  
tu juego en el jardín entre los árboles,  
si lo deseas puedes ver tú mismo  
por las ventanas de este libro  
cómo muy lejos de ti  
juega un niño en otro jardín.  
Pero no creas que va a prestar oído  
si das en el cristal con los nudillos  
intentando que te oiga. Está de lleno  
concentrado en su juego.  
No oye, no va a mirar,  
ni de este libro va a salirse ya.  
Porque hace mucho, si te digo,  
que ha crecido y se ha ido,  
y ahora es solamente un niño de aire  
que del jardín no sale.

No necesariamente ha de haber versos para que hablemos de poesía, pero en la misma renovación secular de la medida poética hay una querencia hacia la contención de lo revelado, lo revelado incluso en sentido antaño-fotográfico: aparición progresivamente rápida de la imagen que habla de nosotros mismos. Las antologías de

fragmentos inciden en el hecho de que niños o adultos recordamos una página de relato, unos versos, un eslogan., un diálogo de novela o de cine. Todos tenemos una corta atención práctica, pero somos capaces de jugar largamente con algo breve. Se ha hecho alguna vez la equiparación pueblo-niño en cuanto a preferencia espectadora por los conflictos primarios. Esto puede ser discutible, como demuestra la distinta apreciación formal que el tiempo ha dado a las obras para títeres y no sólo para títeres de García Lorca. En todo caso, la prueba de fuego de lo literario será la repetición que lo breve permite. ¿Frasas de twitter, posters, leyendas de camiseta? Si en efecto lo literario se potencia (y más en la sociedad que vive a la velocidad de la luz) con la repetición, habrá que ver qué cualidades formales permiten esa potenciación de lenguaje y por tanto de sentido. Ocurre como en la música y sus cuatro elementos. Lo popular -el pop- se basa en el ritmo y la melodía. Lo ‘culto’ se basa en la armonía y el contrapunto; contrapunto técnico y moral: desde el gregoriano a la novela de complejidad moral del XIX pasando por toda liturgia y toda salmodia. ¿Hay híbrido entre edades también en música? Más que en ningún lenguaje: desde la ópera que he mencionado de Mozart hasta el pop explícitamente pop que tanto atrapa a la infancia y que tanto olvidan las aulas universitarias.

Son breves y memorables y repetibles y se saltan el aislamiento de las edades el autorretrato de Cervantes (hagamos un haiku en prosa: datos físicos que conducen a algún dato moral) y el perfil de red social, la greguería (cifremos en una frase la vida secreta de algo o alguien, lo invisible que tiene lo visible), el diálogo escénico, el texto de celebración (anécdotas, hechos que sustenten la emoción; es verdad que el haiku es célula de todo este proyecto), el chiste (combinación imprevista: poesía), el microrrelato (dos huellas en vez de cien, pero si sigues tienes una novela). Es clave la importancia del yo como paso primero que enseguida debe ser huella segunda, como en Kafka. Tal como apuntó Borges (1986), el yo abre casi mágicamente las posibilidades de lo popular; desde el *Lazarillo* al monólogo de humor con su también desdoblamiento de la captación del instante objetivo-subjetivo (“iba yo esta mañana por la calle y...”) pasando por el limerick, que a tantas generaciones inglesas ha liberado de la solemnidad y del rigor de la educación no sólo victoriana; en el limerick hay un inicio de sentimiento complejo que, en el impacto de su brevedad, desdice un poco el tópico de lo poético y lo infantil y lo popular como disposición a lo primario.

Hay fermentación humorística que no es otra cosa que conexión imprevista de ingredientes:

Hubo un viejo de Chile  
con un tonto vacile;  
sentado en la escalera  
comía pero y pera  
el viejo temerario aquel de Chile.

Breves y veloces son el ritornelo dentro de la tirada larga, el estribillo, el caligrama (dibuja con las palabras, traza la aparición de lo que dices): la visión de todo en algo, la síntesis significativa concentrada en imagen (lo que llamamos inspiración es sólo concentración). Desde la poesía oriental milenaria y la arábigoandaluza hasta hoy, lucidez de la visión de los objetos que hay en tu soledad,

### 13. *La puerta del laboratorio. Poesía como creación frente a poesía como recreación*

He dicho que me tomo con cautela las buenas intenciones de leyes y teorías que proponen “negociar el sentido” entre autoría y lectura. La exclusión del autor por los formalistas eslavos y por el New Criticism (la “muerte del autor” por Barthes) fueron “una excelente medida sanitaria frente a las exageraciones psicologistas de la crítica” (Lázaro Carreter 1990: 17); pero “la entrada de la semiótica en el escenario de nuestros estudios, reforzó el interés por el receptor hasta el punto de producir otra peligrosa polarización: la de convertir al lector en responsable casi exclusivo de la comunicación poética” (Lázaro Carreter 1990: 18). Por los mismos años en que un lingüista español se queja de esto, algunos críticos añorantes del libro que maravillosa e inapelablemente “era un vampiro” se daban cuenta -y la frase es muy anterior a Instagram- de que “hoy escribimos todos” (Jiménez 1989: 16). Ya en esos años podía haber un hartazgo o recelo del New Criticism y del excesivo protagonismo del receptor convertido, más que en lector, en trabajador. Y trabajador no ya inducido y guiado por dos caminos en vez de por uno (¿de verdad enriquece a *Rayuela* el leerla de dos maneras secuenciales distintas?), sino impelido a crear él mismo el sentido del texto.

Ya antes de Internet, hubo quienes sentían “nostalgia de un libro sin cuya lectura no sea posible vivir, que sea un mensaje imperativo en los vaivenes del sueño” (Jiménez 1989: 16). Nostalgia que, si recupera la ‘autoridad’ de la autoría clamorosa y formal, no le quita en ningún caso vaivenes a la ensoñación en que consiste, en definitiva, el texto literario. Como todos los relacionados con la creación, el laboratorio poético debe tener la finalidad del placer estético gracias al oficio de alguien.

Para el autor del manual de lengua y literatura de mis años de bachillerato, Lázaro Carreter -suyo era lo del “código anómalo”-, conviene afrontar la poesía con un punto de racionalidad, “con la simple actitud con que se afronta cualquier otra actividad humana” (Lázaro Carreter 1976: 23-24). Conviene observar, pues, qué es eso del placer en poesía, suponiendo a estas alturas que la poesía no se limita a la expresión psicoelemental que bloquearían Rilke y san Agustín y Fry, ni al éxtasis ferial en verso de los niños de Fuengirola, y cuál es la tarea. En la encuesta que haré en Preston, nadie

hablará de otra cosa que de identidad y juegos de palabras. Nadie hablará del placer que es el eje de mi propuesta: el placer de salir uno, siquiera sea un poco, literariamente, de sí mismo.

La mecánica de incorporación de huellas resulta, quizá, válida a medio camino entre el psicologismo en bruto (la freudiana y por lo demás clásica identificación de sentimientos del poema, casi sea cual sea la forma siempre correcta y aun perfecta en que esa heroicidad psicomoral se poetice) y el formalismo absolutamente abstracto, que puede darse en poesía como se ha defendido desde el dadaísmo al movimiento Language (Pujals Gesalí 1992).

Ha pasado un siglo desde la hermosa respuesta de Fry y el problema es la conformidad con el surgimiento de géneros poéticos que no hay que considerar poesía, o con la idea de que unos niños de diez años tengan como horizonte poético mayoritario, textual y mentalmente autosuficiente, la celebración de los festejos municipales. Puede que la poesía de las redes no sea sino una simplificación, con pérdida de matices e ingredientes, de lo poético, “todo directo y muy simplificado, (...) exactamente las características de los escritores surgidos de las redes” (Sánchez García y Aparicio Durán 2020: 44), y que al final resulte que “no estamos hablando de calidad literaria” (Sánchez García y Aparicio Durán 2020: 47). Al hablar de poesía infantil o juvenil, numerosos autores, según vimos, opinan que no debemos hablar exactamente de poesía. Al hablar de poesía infantil, según vimos con García Padrino (1991), Delibes (1994) y otros, podemos estar ante un lenguaje estandarizado y melifluido. Hasta aquí, mi método de captación de datos puede llevarme a la desolación o animarme a seguir indagando desde dentro del inaplazable laboratorio.

Al modo de los auto-laboratorios que hemos visto en las novelas y en el cine, puedes crear un vampiro que muerda al mundo. La violencia late por frustración y represión. La literatura nos reconcilia con nosotros mismos y eso se proyecta. Una frustración humana en común es la falta de libertad (“la vida cuándo fue de veras nuestra”, Octavio Paz, “Piedra de sol”). Lo que niños o adultos no podemos hacer en la vida práctica, en la familia, en el colegio, en el trabajo, lo podemos hacer en el texto. Esto vale para el niño que sigue sin resolver en la edad adulta. La poesía, pues, como infancia absoluta. La poesía como edad en sí, como tiempo al margen. Sin partir de nuestra vida, difícilmente podremos buscar lo que buscamos al escribir: una salud

verbal (como seguramente ha dicho Stevens), lo que, si volvemos a Widdowson - pionero en promover para enseñar literatura una relación entre la teoría y la práctica, entre ideas y aplicación-, consigue la reconciliación del yo consigo mismo y estaría ahí nada menos que como atenuante de la violencia escolar (Widdowson 1992).

Para nuestro cuaderno de ocho piezas, un aspecto de lo literario sin edad es la necesidad infantil y adolescente y adulta de una base argumental y formal en lo que clama arrolladoramente –vigotskianamente- en ti. Sé que te diré que escribas a partir de algo que de verdad te obsesione, y que perderemos días o semanas de los escasos cuatro meses en no apuntar del todo a esa obsesión. Escribirás al principio sobre lo que crees que es correcto o poético. Al final tu obsesión -sea la feria de Fuengirola o el divorcio de tus padres- te permitirá ver huellas tan luminosas como las de un astronauta. El arranque de nuestra liberación de lo conocido será lo conocido. Sólo lo físico puede llevar a lo metafísico. La presión de lo real nos abre a la expresión de lo irreal. La base del poema será conocida: tanto de fondo -cosas, mundo físico; no sólo sentimientos- como de forma -palabras cotidianas-. Así la expresión será de uno o de muchos, generalmente expresión de uno a partir de la cual nos enriquecemos los demás. Por eso la famosa y recurrente importancia de la ilustración del libro infantil, pero también y ante todo de la imagen verbal. La poesía ha de estimular los sentidos, no sólo sentimientos o ideas o abstracciones como ocurre cada vez más en canciones que hablan de amor, de eternidad, de nostalgia, de presupuestos que no podemos percibir o cifrar en imágenes como punto de partida. El apoyo en lo concreto y creíble te permitirá el viaje a lo inverosímil, al artificio del vuelo, al texto abierto; no sólo, como suele decirse, al ‘final abierto’, que también (y muy especialmente en el microrrelato: “Era un hombre invisible, pero nadie se dio cuenta”, Monterroso), sino al texto abierto: texto cuyo lenguaje y cuyas figuraciones son un vampiro al revés: desafían y vampirizan la luz del día común. Si el mundo te hace daño, muérdele. Ser el pequeño dios de tu texto te permite (y esto no es negociable en su sentido y menos aún en su forma “inevitable” si de verdad cultivas poéticamente tus obsesiones) será lo que llamamos creación. Para qué conformarnos con una recreación realista de los hechos. El monstruo que eres capaz de componer con retales y huellas está pidiendo vivir, burlar lo conocido, con base en lo conocido.

#### *14. La imaginación como inteligencia*

Niños y adultos tenemos interés por conocer el mundo sensible (y cómo mejora la cosa entre el insecto cristalizado o dibujado o fotografiado y el insecto visto, oído, tocado o masticado). La base de la proyección imaginativa es lo concreto. Pero a veces no sabes qué es lo concreto. Nos hemos creído demasiados cuentos abstractos, sobre el bien y el mal, sobre lo correcto y lo incorrecto, sobre hombres y mujeres, sobre niños y adultos. El problema es el exceso cultural de ideas, propio de una cultura de esclavos: platonismo, cristianismo, saturación de sentimentalismo, idealización, rechazo de las cosas, condena a las cosas. Esto en poesía infantil o adulta equivale a la negación de la infancia y de su conexión directa con las cosas. La poesía es la recuperación literaria de las cosas.

El libro de Bloom (2001) habla, desde su título, de poesía “para niños extremadamente inteligentes”. Yo pienso en una infancia normal a la que la poesía puede hacer más inteligente. La vieja separación Oriente-Occidente remite a formas distintas de acceso final a lo invisible. La elección de las ocho piezas que hemos iniciado en la Universidad de Málaga se debe a su base en lo visible y a su despegue en palabras de uso, en su disposición a un lenguaje total a partir de ellas: potenciación de todo lo que hay en el habla, como en el romanticismo del que surge el noventa por ciento de gran la poesía contemporánea. A partir del mundo concreto, conocido, físico, se llega a lo que sólo es posible en nuestra mente o en nuestro sentimiento gracias a combinaciones imprevistas, imágenes, exageraciones, humor.

La imaginación es capacidad de reordenación. A partir de cosas y palabras usuales la poesía hace ver que no todo es usual o previsible. Es muy importante transmitir libertad. Lo imprevisto de la poesía (como del humor y del amor) es el fin sin final de la reorganización imaginativa. En el camino está la magia. Con lo que hay, llegar a lo que no hay, en un viaje de lo práctico a lo inútil pero quizá necesario: ‘eterna freschezza’, humor, lenguaje no estandarizado. Lenguaje que no se seca en expresiones poéticas fijas (“no puedo vivir sin ti”, que se salva en Los Ronaldos añadiendo un concreto “no hay manera”), ideas tópicas, sentimientos o rimas en gerundio o diminutivo. Sabemos por Piaget (2019 [1947]) que existe una etapa en los niños (hasta

los siete u ocho años) en la que dotan a todo de espíritu. Esto se denomina animismo y consiste en definitiva en añadir vida a cosas y seres. Si en poesía queremos tanto apelar a ese animismo infantil como recuperar después esa capacidad, va a ocurrir en tu cuaderno de ocho piezas como en toda gran literatura y su portentosa capacidad de reordenación: a partir de lo que existe, el texto reorganiza, descubre posibilidades nuevas. En una greguería de Ramón Gómez de la Serna, los calcetines desparejados son semillas de calcetines.

Algo nos lleva a lo imprevisto. En esto la poesía es como el humor. Puede estar presente en obras trágicas (por ejemplo, en Shakespeare: “extraño, como una nariz en la cara de un hombre”) que gracias a eso no se limitan a su argumento más o menos previsto. Todo puede empezar por la operación minuciosa de nombrar: poner nombre a los gatos y conjeturar ante su silencio. Este movimiento a partir de lo visible y dentro de lo visible es mejor que saltarse directamente la realidad y tener que asumir, por narices, que un niño es un mago o un elfo. Sin que nadie sea extremadamente inteligente de entrada, la operación de ponerle nombre a un gato no dejará nunca de ser inquietante si hemos leído el poema de Eliot (1990 [1939]) que nos presta, paso a paso, una segunda y una tercera y una cuarta inteligencia acerca de lo visible de un gato y de la cultura doméstica y la cultura en general.

Tu fantasía no va a consistir en saltarte la realidad. Va a consistir sobre todo en combinar de manera nueva los elementos de lo real. La poesía se parece en esto al amor, al humor y a la ebriedad: logra la fusión con lo otro y aspira a la totalidad de la vivencia, a la potencialidad de la conciencia; nos deja seguir siendo habitantes de nuestra propia vida y a la vez nos permite salir de ella mediante signos. Porque eso sí: el poema no contará tu vida (tarea no literaria, tarea documental en todo caso), sino que emulará los procedimientos de lo vivo, y de ahí vendrá el primer placer garantizado: de la emulación del movimiento, sin movernos del texto: por ejemplo, el dolor será aislado y combinado sin dolor, con felicidad material, con huellas de luz, si es que, como parece innegable, la poesía es una felicidad material, lingüística, una fortuna lingüística concreta, un lenguaje potente con el que te vas a comer el mundo.

La imaginación. Puede que la posibilidad lorquiana del duende esté latiendo en todo menos en el duende como personaje sólo desestandarizado en un memorable

capítulo de Chesterton (1908), quien supo traer de vuelta a una vida no fantástica la ética impecable de los cuentos de hadas.

Aunque (o porque) estamos hablando de poesía, el cuento, los títeres, los tebeos, el microrrelato, el texto publicitario y hasta la novela reincorporan el canto ('eslogan', en efecto, significa 'grito de guerra'), el mal decir el mal o la alegría, para ser algo más que peripecia. La gran narrativa infantil fue hecha por los románticos. Una de las maneras que tuvieron de rebelarse o auto-marginarse en la sociedad fue, más que escribir para niños, recuperar en sí mismos la infancia, negarse a pactar con la sociedad positivista de su tiempo. De esta negación a crecer surge Peter Pan, surgen los cuentos de Andersen, y así hasta llegar a *Alicia en el País de las Maravillas*, que es una supervivencia de lo romántico ante una sociedad no ya positivista como la del XVII y XVIII, sino impositivista como la victoriana, según se ve en la lógica de los horarios, la de las formas, incluso la lógica de las leyes físicas, lógicas todas ellas subvertidas por Carroll, tan cercano a Lear, el creador de los limericks.

### *15. El prejuicio ante la rima. Juego técnico y sonoro: control, distancia, objetividad*

En la infancia y no sólo en la infancia pedimos siempre el mismo cuento o el mismo sonido, desde el latido y el sonajero a la canción perfecta que persigue al cantante durante el resto de su carrera. Sea como sea la ideología del individuo, el cerebro es conservador (Eagleman 2017). Cuando algo nos gusta, mejor dos veces. En poesía, a diferencia del simple documento, de la simple información, el texto es potenciable por repetición. Resultan insuperables en esto las líneas de una canción que nos sabemos de memoria y ebrios recitamos o cantamos porque contiene a su vez ebriedad. ‘Sobrevivimos’ tanto en las lenguas como en los lenguajes que de este modo podemos llamar creadores, poéticos, arraigables en la necesidad de fijar o aceptar el misterio en contrapunto, en combinación de elementos potentes robados a la existencia, como al lenguaje práctico, en combinación necesaria –que por eso se potencia con la repetición, con la relectura frente a la pesadez reiterativa de los comunicados. Volvemos a lo ligero, que remite al absoluto desengaño sobre la poesía como medio natural de expresión personal, cultural, filosófica o política. La poesía se filtra con frecuencia de ese modo que exageradamente llamo natural en casi todo menos en la poesía de los escritores muy convencidos de tener cosas que decir y un modo seguro de decirlas. Le molestaba a Ortega un detonante precisamente cultural: el practicismo pedagógico de la estética inglesa que según él “envaina” la literatura acomodándola al confort vital, lo que Ortega llama beber agua en vasos bellos, decorativos, de ingleses “que no han sentido nunca sed, lo que se llama sed, verdadera sed”, sed como en la sequía española, quizá mística enjuta. Pero lo mismo podría haberse fijado Ortega en las canciones populares de casi cualquier pueblo del mundo: lo hondo, lo sediento no es siempre lo solemne; igual que lo ligero no es siempre lo insignificante y que lo de ocasión no es siempre ganga. Culturalmente, si es en efecto cultural inglés no acudir al verso con demasiada sed, exhaustos, Auden gana en intensidad –incluso de denuncia política o social- conforme se acerca a lo acotado como menor o circunstancial. Creo que algo parecido les ocurre a sedientos españoles, de Lope a Bergamín, cuando, saciados, ponen bombas de frescura versal jugosa en templos de su cultura. En el ámbito español

(lo hispanoamericano, desde Rubén, es diferente) no se ha entendido lo ligero sino como peor. Que yo sepa, no existen ni es, en cierto modo, posible hacer volúmenes de poesía castellana “ligera” al modo en el que el propio Auden hizo con la inglesa en su *Oxford Book of Light Verse* (1973). Ya el grueso de la poesía infantil española, con pocas excepciones, niega esta posibilidad al dejar de ser poesía con tal de achicar la voz y las cosas, todo lo contrario que Eliot en sus poemas infantiles, que son pura voz del misterio tras las cosas concretas. Un poema de principiante suele ser un documento sentimental o cultural. Un poeta que quiera hacer respirar de nuevo y de verdad a la poesía y a la cultura sabe que hay un trabajo lingüístico que hacer, de lenguaje entendido como algo amplio. Este acuerdo no puede sino ser asumido por la didáctica de la poesía. Quien estudia poesía sin haberla leído por gusto casi nunca, se expone a escasa capacidad de transfiguración poética e incluso de atención sin más; podría, en cambio, dejarse hipnotizar por la conjunción (que así empezará a ser ‘inevitable’) entre sentido y sonido. Y un primer estado de esa alianza será el fenómeno de memoria y control que despliega la rima. El ochenta por ciento de los estudiantes que escuchan una tirada poética han quedado a la espera de la rima, a pesar de que en Grecia y Roma los poemas no rimaran. El uso sistemático de la rima lo introduce la Iglesia católica medieval, que ya parece saber que lo reiterable no sólo no sacia, sino que potencia. El niño y el adulto conocen el recorrido. Suelen entonces disfrutar del modo: de lo inútil, de la sustancia musical. La fatalidad psicológica (la ansiedad) no sólo alimenta argumentalmente la poesía: también permite una de las grandes virtudes del arte: puede *superficialmente ahondar* en sí mismo. Lo hace el cante flamenco. La memoria musical menos profunda tiene una doble vertiente: las palabras se quedan en la cabeza y vuelven por tanto a la conciencia, quizá para airearla, para introducir distancia y juego entre los elementos de la ansiedad, volviéndola incluso amable, humorística o irónica.

He hablado de enfermedad, poesía y dolor. La poesía será la distancia justa entre el dolor y nosotros. Propone el juego como desafío intelectual, como resolución de problemas vitales y textuales, incluidos los técnicos. La rima, sin ir más lejos, será una tarea capaz de dar placer. No es tan complicado aprender a huir del ripio mediante la rima no categorial como ha hecho la poesía rimada del siglo XX, de Valéry a Guillén. Y lo deseable sería que los escritores de poemas con rima, niños o adultos, aprendieran

qué distancia mental no chirriante introduce en la repetición la rima no categorial, no de sustantivo con sustantivo, de verbo con verbo o de participio en *-ado* con participio en *-ado*. Esas rimas las usaba san Juan de la Cruz, lo que demuestra dos cosas: que ha habido épocas en que la rima no era un aún tan mental, y que el genio puede con todo. Lo importante será que, si la rima es categorial, alcance una supercategoría de sentido, de milagro de coherencia inapelable: la rima ‘Nilo/cocodrilo’, que seguramente ha usado algún modernista hispano, atmosféricamente escapa a la urgencia fónica de aparear. La rima contemporánea, y ayudará a pensar e introducir distancia entre el mundo y nosotros, es sobre todo entre finales de palabras de categorías gramaticales distintas como otro resorte hacia conexiones mentales limpias. La rima es un fenómeno de memoria dentro del texto y un fenómeno de control, una vigilancia mental entre lo argumental de Freud y lo formal de Fry. Entre Freud y Fry se habilita ese ritornelo acústico que asegura distancia entre la psique y la creación. Si acudimos a la canción, esta será un antídoto musical. Ricks (2013), al hablar de la base de dolor que puede haber en los poemas, habla también del control y el bálsamo que le puede aplicar la forma más explícitamente musical:

La canción desafía al dolor, simplemente (no fácilmente) por el hecho de ser canción, por existir no en un medio sino en tres –voz, música, letra- y por estar felizmente sujeta a tantas fuerzas de control. (...) A diferencia del modo en que el poema, por ser sólo letra, aplica como reto al dolor una manera muy distinta de ensayo único, no cantado una y otra vez con la letra secundada por la música y terciada por una voz inimitable. (Ricks 2013: 95)

Rima, control y tendencia a la objetividad (si el poema es ya un objeto, la canción le asegura la condición de artefacto compartible) son en efecto un juego de armonía física que sugiere consonancia o disonancia. La persistencia como consuelo sonoro. Siempre que esa rima no sea de primera instancia o ripio por vía de superficie gramatical, o, peor aún, completamiento no inevitable salvo por el hecho de ser rima. En el adjetivo clave a la hora de entender o sentir la combinación o arte de la secuencia que rige lo poético (“inevitable”), Auden (1964), conociera (muy probablemente) o no el texto de Fry, coincide con él en la necesidad poética de una sensación lectora de que las conexiones que se han hecho en el poema son las que tienen que ser, las inevitables. Se refiere en este caso a la rima. La rima condiciona la palabra elegida y esa palabra condiciona el sentido. Poetas que aseguran no tener que corregir podrían dejarnos la

impresión de que no hay proyecto, sino sólo inspiración y estado de gracia en masa, envidiablemente sostenido durante rimas y poemas y libros. No pienso en poetas así. Una de las tareas a que se aplica la poesía rimada es la de que la rima resulte estar en la palabra “única que podría expresar con exactitud el sentido que desea dar el poeta” mientras existe el riesgo de sentir “que está ahí por exigencias de la rima” (Auden 2003: 59).

El propio Auden experimentó incluso en exceso con el “doggerel”, que, por algunas razones de tipo cultural no es exactamente, aunque se le aproxime, el ripio vacuo. Determinar premisas que afectan a toda una cultura es tarea que escapa a los límites de esta indagación. En español (salvo en casos gloriosos como el de un Herrería y Reissig final), la rima categorial no tiene el estatus que en Inglaterra tiene el doggerel. Por eso, hace veinticinco años, al traducir el libro de Auden *Another Time* (1940), decidí que el rótulo de sección “Lighter Poems” debía ser, no sin cierta resignación, “Poemas menores”; y el de “Occasional Poems”, bajo el que por cierto hay un alto poema a Freud, “Poemas de homenaje”. Con un “Poemas más ligeros” o un “Poemas de circunstancias” el lector en español habría visto mermadas sus expectativas de encontrar lo mejor, como tal vez ocurre, al final del volumen. Si toda traducción es un viaje más que una importación, merece la pena hacer por encontrar aspectos precisamente extraños a la tradición poética propia, como este cuyo fundamento cultural se reparte entre el léxico, el tono, la métrica, la rima, para lograr la hondura de fondo y la ligereza coloquial de forma. (Esta dualidad legisla formalmente toda una tradición de *light verse* que no deja fuera a casi ningún poeta inglés. En William Blake, en Shakespeare, en John Donne, en T. S. Eliot, respira una cultura en la que lo ligero tiene prestigio y la trascendencia tiene flexión conversacional. La poesía ligera castellana, no digamos la oficialmente ‘infantil’, cae, con demasiada frecuencia, del lado de lo mordaz, lo zafío o lo ñoño, o todas esas fatalidades a la vez. “Estoy solo como un bolo y quiero tomarme un polo”.)

Es difícil hallar en español una poesía infantil o adulta que no tenga más pretensiones que una delicadeza a medias entre el pensamiento melancólico y la canción sin moralina, sin moraleja, sin chiste o sin vacuidad. Mi propuesta piensa en poemas que tuvieran –que tienen- la finura de un conocimiento sobre la condición humana que quisiera ponerle a ese conocimiento música y hasta letra de canción

despreocupada. Mucho ha costado entender la flexión del verso de Moreno Villa en *Jacinta la Pelirroja* (1929), con momentos como “Jacinta muerde la tostada / y me ofrece la parte mordisqueada”, anglicistas a su modo (Juan Ramón Jiménez elogiaba por coloquial la “lirica de los nortes”, pero a él en el fondo no le salía) frente a la operatividad de fondo de una cultura a la que le aterra aventurar distancia entre el arte y el lenguaje práctico, la pintura y lo decorativo, la literatura y la moral. En España se aprovecha editorialmente ese miedo para regresar al sustrato de los comunicados morales, sentimentales y aun políticos, como si la poesía no se hubiera independizado de la finalidad práctica, socio-nemotécnica o meramente expresiva del yo, hace siglos.

La poesía, más que decir algo, se propone hacer algo con lo que dice: hacer sonar de un modo, hacer bailar o bullir los signos, o hacer, con su presencia en la memoria, las veces de “marcapasos de la conciencia”, cualidad que Steiner (1991) atribuye a la poesía que nos trabaja en la memoria mientras nosotros de memoria –y a eso ayuda, medievalmente, la rima- la trabajamos a ella, la modificamos, la adaptamos, la interiorizamos, la exteriorizamos con los años y a base de acordarnos de ella. Los versos recordados de Moreno Villa son cantables, como lo son estos de Cernuda en *Poemas para un cuerpo* (1957), con una especie de cruce entre el flamenco y el Romanticismo (que por algo, en Inglaterra –Wordsworth, Coleridge- y en Alemania –Heine- atiende a cantos populares como una garantía de justeza en el juego entre complejidad de sentimiento y ligereza de forma):

Miro y busco por la tierra:  
nada hay en ella que valga  
lo que tu sola presencia.

Cuando le parezca a alguno  
que entre lo mucho divago,  
poco de cariño supo.

Lo raro es que al mismo tiempo  
conozco que tú no existes  
fuera de mi pensamiento.

La sencillez de una soleá centroeuropeizada, de unas asonancias supuestamente menores, está combinando lo que hay con lo que no hay. Si de verdad queremos

habitar nuestra vida desde su inicio y no tener que improvisar una cultura como hacen algunos políticos e incluso la gente honrada, debemos saber cuanto antes que la literatura estará ahí para darnos el territorio de una vida paralela cuando nos falle todo en la vida sin más, pero a condición de que no la hayamos rebajado de entrada, mutilado desde nuestras lecturas infantiles, conformándonos con unas rimas vacías que son un fin en sí mismas como si las palabras tuvieran que renunciar a su carga genética milenaria como signos combinatorios y posar sólo como encaje formal. La poesía ‘infantil’ tipo “en mi cara redondita / tengo ojos y nariz / y también una boquita”, frente a maravillas una y otra vez en estas páginas, suele consistir en meras acomodaciones de la corriente total del lenguaje a un voltaje de baja intensidad y de chisporroteo que no llega a iluminar la vida.

## 16. La experiencia de Málaga, o cómo programar y evaluar en escritura creativa

Mi proyecto de indagación para la escritura creativa infantil vía juvenil universitaria se completa con experimentaciones en Málaga y en Preston. En el aula de 4º de Magisterio en la Universidad de Málaga propongo la práctica de escritura de un cuaderno de ocho piezas que, de acuerdo a todo lo que hemos ido viendo y en resumidas cuentas expuse al alumnado, cumplen la premisa de lo válido como poesía sin edad. Las características del resumen que les expuse pueden constituir, unas con otras o unas sin otras, la rúbrica de evaluación que otros docentes o el sistema me pedirían sin devaluar el gran pacto literario entre docentes y estudiantes, infancia y edad adulta, creación y sistema (todos los sistemas, literarios, educativos, que queramos considerar aquí).

Con un hilo temático conductor (un tema que, según he dicho aquí, debe ser el que de verdad clame casi obsesivamente en quien escribe, ya que de otro modo la teoría o los métodos también apuntados no acompañarán con fuerza el proceso) y características en común también enunciadas -lenguaje potente no estandarizado, más detective que juez; fondo y forma no melifluas, no *faux naïf*, no lineales; programa de huellas sensoriales más que de pasos morales-, el alumnado, que un día podrá proponer algo parecido al suyo de primaria, escribirá, con pautas que voy a detallar en este mismo capítulo, un haiku, una soleá, un autorretrato, una greguería (que, mejor que con el simple “humor más metáfora” con que la definió su creador, Ramón Gómez de la Serna, valoraré como revelación imprevista de cierta vida secreta de cosas o seres en una sola frase), un caligrama, un microrrelato y un eslogan. Todo esto lo pueden hacer y disfrutar niños y adultos. En algunos de estos años, he pedido también un monólogo escénico de humor (con base en el ‘yo’, con liberación de lo inconfesable, con exageración y combinación imprevista de elementos cotidianos) o un texto de ceremonia (alegre o triste: cumpleaños, graduación, despedida; también con revelaciones, elogios, etcétera). En ninguna de esas piezas deja de estar el carácter híbrido, universal entre edades, como tampoco habría faltado en el encargo de una décima (al niño que fui le bastó, en recitado paterno, una de Calderón, “Cuentan de un

sabio que un día / tan pobre y mísero estaba” etcétera, para sustituir y redimir toda la poesía infantilmente forzada que sufría en recitado televisivo).

Las encuestas de inicio de experimento, o de aproximación estadística previa, son un método no desdeñable, dentro de un proceso indagador que se atenga al consejo del musicólogo Salazar (consejo que le gusta a mi editor Manuel Borrás) de que “para hablar de la música en Grecia hay que empezar por definir qué es una península”. Los asistentes a mis clases o seminarios contestaron, casi en un cien por cien, con apriorismos sobre poesía más bien sentimental. Qué habían leído o escrito previamente era algo que de hecho se podía colegir –por un primer borrador de poema- a la vez que preguntar. Algunos de los capítulos de este experimento han contemplado recursos técnicos y mentales que pueden dar placer y tarea en poesía. Al hacer encuesta previa sobre esos resortes, comprobé, por lo demás, que a mi joven alumnado le llegaba a resultar difícil entender la pregunta, lo que en Preston iba a ser más disculpable al tratarse de estudiantes de español como segunda lengua.

Lejos de desalentarme (al contrario: insisto en que mi satisfacción iba a ir siendo la calidad progresiva de las piezas entregadas), opté muy pronto por quitar a mis bases teóricas sobre placer y tarea poéticas algo de la importancia suprema que al sentimiento sin más de cada cual les han dado tanto la Teoría de la Recepción como planes oficiales de estudio bienintencionados y tal como ha terminado de adjudicar al género o subgéneros la facilidad e inmediatez de publicación en redes sociales. Una investigación sobre escritura creativa no puede ni debe limitarse a la observación – menos aún, a la observancia- de las operaciones (senti)mentales que ocurren en la corteza cerebral de humanos que necesitan, contra todo -incluso contra los requerimientos formales de un arte- escribir y publicar. Finalmente había que acordarse de que, siendo respetable como síntoma y como impulso, no todo lo que existe bajo la autoetiqueta de poesía es históricamente asumible como tal. Por eso a mis estudiantes les pedí, en la misma sesión que sus respuestas a una encuesta básica sobre idea previa de la poesía, lecturas y poco más, un primer poema. La expresión sentimental, generalizada gracias a Internet como antes lo fue gracias a la imprenta y antes al hecho mismo de la escritura y antes al de la música, revelaba haber acelerado la idea de que la poesía podía ser más que nada documento emocional directo, o enunciación de verdades morales prácticas.

Llega aquí el momento -la necesidad- de una estructura didáctica lo más incuestionable posible. ¿Cómo programar y evaluar la escritura creativa? ¿Se presta a formato de uso didáctico lo que otros llamarán tarea inspirada, reservada al don innato y hasta al soplo divino? Me inventé un esquema para la actividad en Málaga. Con la mayor concreción a que se puede y tal vez debe prestar materia tan impregnada, queramos o no, por la sombra de lo subjetivo, me adelanté a dudas que docentes y estudiantes pudieran tener de antemano: qué literatura se puede enseñar y aprender a escribir en cuatro meses; cómo, con qué parámetros; y, sobre todo, cómo evaluar en esto si *lo normal* es que surja del corazón. El experimento que subtitula este libro contempla y verifica una articulación necesaria, me aleja de confiar en bloque en la inspiración (en la que, por lo demás, creo: tanto como para ilusionarme con otra monografía, una posible experimentación. Tracé de momento sumarias unidades con objetivos formales y sin olvidar el espíritu con que cada pieza ha ido cruzando airoosamente siglos o milenios.

Se trata de escribir un cuaderno individual de ocho o incluso siete piezas, a lo largo de otras tantas sesiones semanales, con un hilo temático y un título general para el conjunto, como en cualquier libro. Podría, por qué no, llegar a ser un librito publicado, o el germen de uno mayor. En estas piezas breves encuentro el mecanismo de pista de despegue en lo concreto y vuelo imaginativo que caracteriza, en síntesis y en ese doble juego, a la literatura en general. Un haiku puede ser la semilla de una novela, un poema de largo aliento o el guion de un largometraje de ficción. Hemos hablado ya del título: para hacerlo sugerente y que se distinga de los miles que ofrece la actualidad literaria, el título deberá ser concreto, hablar de algo pequeño, algo abarcable con los sentidos, más que dar de entrada una conclusión o una abstracción o ser muy general. Mejor que en *Desvelo materno*, yo pensaría en *Mi madre está escribiéndome a las 3 a.m.* Mucho mejor que *Libertad* o *Luz real de la vida*, será *Chica descalza*, o *Los ojos de un pez muerto*, o cualquier otro título que, más que concluir antes del comienzo, lo que deseablemente haga sea acompañar al libro, crear con un toque su clima, dar su tono, habilitar con algo objetivo su horizonte. En cuanto al hilo común de las piezas, si escribes sobre algo que de verdad has conocido y te importa, esa concreción será tan útil como las indicaciones que conforman el baremo. Para sorpresa de escépticos o altamente subjetivistas, un título hecho de palabras concretas más que

abstractas ya vale un punto. ¿Y cómo no va a puntuar el que las piezas tengan cierto mundo en común, en un mundo en que casi nadie acertamos a decir cosas concretas, lugares, seres -no ideas, no extracto sentimental-, que permitan saber y compartir de qué va nuestra vida? Ya tendríamos ahí un segundo punto.

Al principio de cada sesión explicaré la pieza correspondiente a ese día y sus requisitos de escritura y por tanto de evaluación. Cada estudiante, allí y entonces, es decir, ese día en el aula, no después, tendrá derecho a que yo le revise esa pieza, escrita en clase en el día de su explicación, por más que, antes de entregar a final de curso, yo pueda aclarar dudas conceptuales o genéricas sobre el mecanismo de la pieza en cuestión. El taller, como el de los pintores antiguos, es el taller. Y es en vivo y en un día por pieza y para verificar in situ con el docente indicaciones no divinas, pero al menos intemporales.

Las indicaciones valen como base de escritura y como método de evaluación. Nada es tan subjetivo:

a) Haiku. Tres versos sobre un instante (si hay verbo, en presente, aunque se trate de un recuerdo: presente perpetuado en el tiempo). Un despliegue entre realidad comprobable y emoción explícita o pasión o fantasía individual se asegura de este modo: las dos primeras líneas serán objetivas; la tercera, subjetiva. 5/7/5 sílabas, recordando que a final de verso la palabra aguda añade una sílaba y la esdrújula quita una sílaba. Sin rima.

b) Soleá. Más apasionadamente subjetiva que el haiku (diferentes culturas, Japón-Andalucía: idealismo y pasión frente a la contención oriental) y con fuerte y hasta desgarrada base en la vivencia sentimental y sus datos, frente a la simple visión inicial del haiku. 8/8/8 sílabas. Rima asonante o consonante en primer y tercer verso.

c) Autorretrato. Breve selfi literario en prosa. Con datos concretos. Parcial, indirecto, es decir, sobre detalles más que sobre generalidades; porque los detalles concretos son más reveladores, son lo que te distingue de otras personas. Puntúan más las conclusiones mentales o emocionales o biográficas derivadas de datos físicos; menos, las opiniones directas acerca de tu manera de ser.

d) Greguería. Mientras la fórmula “humor + metáfora” que propone Gómez de la Serna es difícilmente pautable o evaluable, no lo es la comprobación de que – nuevamente como en el haiku- haya una revelación no habitual a partir de hechos o

cosas habituales, en una sola frase. La mecánica, y por tanto la evaluación, es muy parecida a la del haiku: la base en algo concreto permite una especulación emocional o fantástica. La greguería tiene algo de haiku en prosa.

e) Caligrama. Se trata, a lo Apollinaire, de dibujar con palabras y frases por la página (no de rellenar un dibujo con palabras). Las líneas de un texto de creación propia son a la vez las líneas de un dibujo relacionado con ese texto.

f) Eslogan. Será contemporáneo y sugerente, es decir, sin rima y brevísimo (no más de cuatro o cinco palabras). Nunca pesadamente informativo sobre las cualidades prácticas de un producto, sino sugerente: que confíe perversamente en la inteligencia de quien lo recibe, creándole, por simpatía estética, la necesidad o el gusto de incorporar a su vida algo (material o inmaterial) que no sabía que necesitaba. Ese algo, como todo en el cuaderno, estará relacionado con el argumento central y el título.

g) Microrrelato. Consiste en contar una historia igualmente con datos sensoriales, comunes, y final abierto o sorprendente, en tres o cuatro líneas de prosa. ¿Qué es un final abierto o sorprendente? ¿Y tú me lo preguntas?

La evaluación *–in dubio pro poeta–* deja por suerte, y dependiendo de si añadimos una octava y una novena pieza (monólogo escénico, texto de ceremonia, etcétera, con pautas parecidas a las del resto: anécdotas concretas que conducen a la emoción, al humor, sea por vía de exageración o de intensa combinación gratuita), deja por suerte puntos a criterio libre acerca de cuestiones menos textuales, como lo puedan ser la actitud (¿vale incluso o más que nada y de fondo una actitud poética ante el mundo?), la originalidad del enfoque y hasta el diseño del cuaderno, puesto que todo cuenta en literatura. O algo que al final el/la docente no tendrá más remedio que llamar su propia emoción lectora o el descubrimiento de un autor o autora lleno de ingenio o genio.

Al final de la experimentación *–al final de estos cursos en Málaga–* no hice encuesta a modo de autoevaluación sobre estas unidades de enseñanza y aprendizaje. Me alegraron mucho los comentarios que recibí por mail y en el campus virtual: había distancia algo más que temporal entre el inicio del experimento y sus resultados. Y me alegra también mostrar aquí algunas de aquellas piezas en verso o en prosa. Frente a la queja nórdica o multiespañola sobre la brevedad de los “cuatro meses” que supuestamente no dan “para enseñar a enseñar poesía”, vi que un cuatrimestre bien

servido da para comprender que la poesía no es sólo un desahogo y se hace con resortes que la convierten en arte, y no abstruso o inalcanzable o nato el arte.

La observación de la realidad textual se erige elocuentemente en modo de encuesta implícita. Ante la explícita, quienes al cabo de cuatro meses iban a firmar buenos poemas reconocían no entender preguntas como: ¿Qué posibilidades poéticas, después de tantos siglos, tiene hoy la palabra ‘amor’? Cinco de cada cien entendieron la pregunta. Sólo un estudiante -una estudiante- entendió lo que yo mismo acababa de comentar en los minutos de presentación: hay palabras extenuadas por la tradición, y el poema de hoy debe hacerlas actuales, concretándolas, haciéndolas convivir con cosas creíbles o con otras palabras que pongan a prueba la capacidad de reanimación de las gastadas. A la pregunta de qué posibilidades poéticas, después de tantos siglos, tiene hoy la palabra amor, aquella única respuesta (“Pocas posibilidades, pues la palabra amor es abstracta y habría que partir de algo concreto, como es por ejemplo una imagen o un objeto: no partir de un concepto”) quedaba inicialmente sumergida en cantidades de apriorismos sentimentales (“el amor siempre es posible”) o incluso técnicos (“‘amor’ sigue rimando con ‘flor’”).

En la mayoría de estudiantes de nivel universitario que en la Universidad de Málaga tuve la suerte de encuestar implícita o explícitamente, la capacidad de comprensión no ya literaria, sino de aspectos básicamente comunicativos del idioma, no era amplia. Ese hándicap previo no impidió que escribieran luego poemas de calidad y aun de mayor calidad que no pocos debidos a poetas ‘profesionales’. Hice preguntas previas más sencillas que la del amor en poesía, del tipo: “¿Lees habitualmente poesía?”. Contestaron que sí o que no sin que la ciberactualidad nos permitiera decidir qué es poesía. Algo había que hacer. Existía la necesidad de que nos motiváramos todos, yo como profesor, ellos y ellas como alumnado capaz de motivar finalmente la escritura creativa en el aula de Primaria.

Casi nadie en este mundo ha leído en su vida un poema por gusto. Y resulta imposible llegar a la motivación poética si antes no hemos sido motivados con la complejidad y la enormidad de posibilidades lingüísticas de esa misma vida.

Pensé que se trataba de algo más serio y durable que el habitual ‘acercar la literatura’ a niños y jóvenes con rebaja de los elementos que la hacen grande. Esa rebaja sería parecida a la del “lenguaje estandarizado” de la peor literatura infantil o

juvenil que hemos constatado. En el menos exigente de los casos, lo ideal seguiría siendo cifrar y encontrar juntas todas las condiciones de lo poético para cualquier nacionalidad o cultura (y nivel formativo dentro de esa cultura) o edad. Si aceptar y elogiar sin más unas limitaciones poéticas generacionales podía convertirse en una especie de obscenidad industrial, entre el algoritmo y la receta del *best-seller*, aproximarse siquiera a una fijación académica definitiva de en qué debía quedar la poesía de tal generación de niños o jóvenes podía conducir a algo prepotente y mecánico. La indagación ponía al servicio de los indagados y capaces de ser poetas unas bases teóricas no obligatorias (el programa docente y sus exámenes podían ser y eran otra cosa). Si la poesía es, insisto, un ritual, una contraseña con los antepasados y, por tanto, con el futuro, ese rito tiene un orden flexible, interpretable, que no deja de ser un orden. Los interlocutores, en el marco de una generación, podrán negociar entre sí lo intacto o lo cambiante de signos de partida. Pero deben conocerlos. Si, hablemos de la edad que hablemos, debe haber unos signos de partida, un escenario compartible por una generación y deseablemente por otras, había llegado el momento de experimentar con el peso autoral. El interaccionismo que llega a su máxima liberalidad interpretativa en las legislaciones educativas o extrema las teorías de la recepción en redes, suele suponer, como hemos visto, que el sentido de un texto no lo induce en bloque su configuración textual, autoral, sino casi exclusivamente la cabeza y el alma de quien escribe o lee. A esto hay que añadir las exigencias de comunidades concretas: hoy ya casi no importa la autoría y es primordial partir de y aspirar a la mejora social. Instagram ha terminado de hacer el resto.

He reconocido con sinceridad que no soy un lector exhaustivo de ciberpoesía. Pero también, que respeto lo genuino del sotobosque. Si el vuelo necesita un aire y una pista de despegue y otra de aterrizaje, en la ciberpoesía hay, al menos, aire, un ciberaire veloz.

En Málaga me acordé de Freud y Fry y de los aportes de la psicología evolutiva que he tenido en cuenta aquí, especialmente los de Vigotsky (1986 [1930]). Les aconsejé con Gremiger (2004: 141) que “para que los escritos escolares no sean meras redacciones es preciso que haya una implicación del yo interno”, consejo que animó la experimentación malagueña, porque “cuando el alumno se siente sujeto constructor de un texto que representa (...) su modo de percibir el mundo, siente también la

necesidad de perfeccionar el modo (...) y es allí donde todo el saber conceptual [¿sólo conceptual?] del docente se tiene que activar para transformarse en *ayudas*” (Gremiger 2004: 142). No he tenido que ayudar mucho a que en la Universidad de Málaga surjan haikus, soleares, autorretratos, microrrelatos, eslóganes y greguerías que, al mirar el mundo, perfeccionan el modo y perfeccionan el mundo.

Rubén Durán Rojas  
(TARDES EN BICI)

*Haiku*

El sol, las nubes,  
sudor en frente limpia.  
Un sabor nuestro.

*Soleá*

Yo me agarro a este secreto.  
No es tan fácil olvidar  
y por eso pedaleo.

*Microrrelato*

Cuando tenía doce años, fui con mi padre a Ciclohobby por una bicicleta. A él no le gustaba la idea porque de pequeño se cayó de una y se partió una pierna. Me monté en todas las bicicletas de color amarillo porque era mi color favorito, hasta que en la misma tienda me monté en una de color rojo. Miré a mi padre sonriendo y me caí.

Lourdes Escobar García  
(SON SUS VOCES)

*Autorretrato*

La nariz cambió hace un par de años gracias a un cirujano muy majo. Si me preguntan por qué me operé podría decir varias cosas: llevaba acomplejada años, a veces prefería no hacerme fotos, tampoco podía respirar bien. Lo hice únicamente por mí. Recuerdo que se lo dijimos a mis abuelos con miedo, ya que pensábamos que nos les gustaría la idea. Mis abuelos son esas voces que me acompañarán siempre.

*Greguería*

Mi abuela es una mujer vestida de “si voy yo, lo encuentro”.

*Microrrelato*

Un día de aquellos tantos en que teníamos que estar encerrados en casa, la llamada diaria cambió nuestras vidas. El silencio en las calles, los recuerdos en la memoria, las palabras en el aire. Era ella, madre, abuela. Se había olvidado de que era eso, madre, abuela.

Diego Cabrera Rueda  
(INCERTIDUMBRE EN UNA MALETA)

*Haiku*

Rostros alegres  
aunque no son reales.  
Incertidumbre.

*Soleá*

Y yo dentro de mi pecho  
espinas tengo clavadas  
aunque lo niego y lo niego.

*Autorretrato*

Bigote claro por culpa de la cuchilla del Mercadona, no aprendo, siempre me paso, puede que me haga sangre. Pestañas grandes como cuando era niño. Movimientos cortos y limitados. Muñeca repleta de recuerdos y amuletos. Me siento un poco más libre en mi coche de segunda mano. Ciertos olores me transmiten tranquilidad. Enemigo de la organización y de tener las cosas planeadas, reflejo de muchas cosas que me rodean, que hacen que me comporte de una manera diferente a como ellos quisieran. Ellos hacen lo que yo tanto temía.

*Eslogan*

Sorprende a tus miedos.

*Microrrelato*

Faltaba su coche y no estaban sus zapatos que siempre dejaba a la puerta de la casa. No estuve cuando aquello ocurrió, un leve presentimiento negativo hizo que quisiera volver cuanto antes. La puerta entreabierta. Frialdad cuando entré allí, donde he vivido tantos momentos de tensión y tantos silencios durante las comidas. Con el paso del tiempo, pensé que cada uno estaría en el lugar que le correspondiera, dejándose llevar por sus impulsos.

Ariadna Moreno Fuentes  
(ESTE ABRAZO DURARÍA UN POCO MÁS)

*Haiku*

Me paso el año  
viendo tus ojos verdes.  
Corazón lleno.

*Soleá*

El dolor me encoge el pecho.  
Las lágrimas aparecen  
cuando recuerdo tu cuerpo.

*Greguería*

Mis lunares son las chispas del fuego de tus besos.

*Eslogan*

El último trozo para ti.

*Microrrelato*

Allí estábamos los dos, sentados en un banco a las 8 de la mañana con el murmullo de risas de fondo de la feria de agosto. La tensión se evidenció tras un cruce de miradas. Acepté con incertidumbre el paseo en moto. Mis nervios aumentaron, pero con seguridad me agarré a él. Aceleró. Empezó a ir demasiado rápido. Por segunda vez le dije: “para”.

Natacha Luna Macías

(CIERTO CALOR AÚN EN TUS ZAPATILLAS)

*Haiku*

La luna blanca  
observa desde el cielo  
esta alma llena.

*Autorretrato*

Aún recuerdo cuando tu mano se posaba en mi melena volviendo a la niñez, donde estábamos tú y yo. Ahora mi pelo cae más pesado y ya no brilla igual.

*Greguería*

El sillón vacío es el asiento del viento.

*Eslogan*

Sobran galletas en la estantería.

*Microrrelato*

Rondaban las ocho de la tarde cuando pintaba un rostro en la tablet, la casa estaba llena, las ventanas crujían, el viento sonaba y las nubes se apoderaban del cielo dejando en el pueblo una inmensa oscuridad. Sentí que la tormenta se aproximaba. Por la mañana el cielo vistió su mejor azul, el cartero, además de traer un paquete, dijo: la tristeza de muchas almas es la paz de una sola.

Paula Machuca Pérez

(SPLASH)

*Haiku*

Grandes tesoros  
perdidos en tu fondo.  
Eres mi musa.

*Soleá*

Y el recuerdo se irá allí

donde las olas rompían  
y todo se ha muerto así.

*Greguería*

Me tiro al colchón del mar hasta que se deshinchén nuestros sentimientos.  
Sol abrasador que a las doce ya arde, sol añorado que a las once me faltas.

*Microrrelato*

El sol al amanecer salía desde el agua. Los pies tocaron la salada espuma de una ola. El agua era cristalina, se podían ver los peces. Mientras me adentraba al agua, su mano azulada por la falta de oxígeno volvió a tocarme, notaba su peso en mi espalda y su corazón sin ritmo, los pies me quemaban. Aquí estaba sola, enfrentándome a él y a mí misma.

María Martín Ríos

(CON EL CABELLO ENTRE MIS DEDOS)

*Greguería*

Mi llanto es el taladro que descuelga fotos familiares.

Yulisa Martín Ruiz

(YO, DESPUÉS DE TI)

*Haiku*

Dos no se besan,  
No se cruzan miradas.  
No existe el mundo.

*Greguería*

Tus besos son mariposas que vuelan hasta su funeral.

*Eslogan*

¡Acuéstate con tu libertad!

Miguel Ángel del Pino Robles

(UN SUEÑO IMPOSIBLE)

*Haiku*

Barco sin rumbo,  
sumergido en el mar.  
Quién lo diría.

*Greguería*

El Málaga es un espeto bien hecho, clavando derrota tras derrota.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Se da aquí esta breve muestra con permiso expreso de sus autores/as, estudiantes de la asignatura Lectura y Literatura Infantil de 4º del grado de Maestro o Maestra en Educación Primaria, curso 2022-2023, grupos D y E, Universidad de Málaga. No he aplicado más criterio selector de autores/as que el del orden cronológico de respuesta por mail a la petición de dicho permiso.

### *17. La experiencia de Preston. Las tres proyecciones*

De placer y tarea, conceptualmente inseparables desde Horacio a Juan Ramón Jiménez (por más que el trabajo creador sea “gustoso”) hablé a los estudiantes que en 2018 asistieron a un seminario que a invitación del profesor Eduardo Tasis Moratinos di en la University of Central Lancashire, en Preston, Reino Unido.<sup>3</sup> A diferencia del de Málaga, el programa no era literario, sino de adquisición del español como segunda lengua. Aun así (o sobre todo así), recurrí a la idea del aula como laboratorio vivo y no como almacén de conceptos, consciente de estar unos días en un país que desde antiguo cuenta con cátedras de poesía cuyos titulares son poetas.

Preston es una ciudad del noroeste posindustrial a la que esos mismos estudiantes llaman “Depresston”, dato de validez de experiencia sobre un terreno empírico, poco poético el terreno, casi inhumano, mordido por la desolación social y ‘práctica’ en el sentido en que he usado tantas veces aquí la palabra. Las circunstancias a mano se volvían, en mi seminario sobre “Placer y terror en el aula de poesía”, algo tan constatable como mi encuesta inicial sobre qué buscaban en la poesía. El experimento debía culminar -no hizo falta y no hubo tiempo- con otro cuestionario acerca de niveles de recepción de poemas contemporáneos en español que primero fueron sólo texto proyectado en pantalla y comentado, y después letra de canciones pop que sonarían sin que dejara de estar el texto a la vista. El rótulo del seminario, anunciado por todas partes en la Facultad, aludía a la tarea como “terror”, no a causa del argumento oficialmente terrorífico en literatura, sino a que el esfuerzo en segunda lengua no es siempre juanramonianamente gustoso, pero en todo caso es inseparable del placer ante el arte, hablemos de películas, novelas, cuadros o poemas.

Lo que la didáctica de la poesía tiene de placer y de tarea creativa ha contado siempre con un fértil debate en el ámbito anglosajón. Posturas a veces extremas remiten a si, en el aula de casi cualquier rango y aula que la incluya, la poesía debe ser ante todo un placer (Mattix 2002) o ante todo un trabajo (Hanauer 2001). Saludable

---

<sup>3</sup> Modern Languages and TESOL Seminar Series 2017/2018.

el arbitraje de posiciones conciliadoras (Hall 2003), estas corren el riesgo de serlo – saludables y conciliadoras- sin sustancia de indagación a fondo sobre sus términos. ¿Qué es el placer poético, intemporal o no, y cuáles son las tareas de la enseñanza en poesía? La aceptación bimilenaria del “deleitar instruyendo” está al alcance apriorístico, instintivo, de cualquiera que confíe en que la literatura, como las artes o los deportes, conducen a un placer mayor si conocemos la mecánica del juego.

Pero no les hablé sólo de un juego. Les hablé de cómo la poesía se puede vincular irrestañablemente a nuestra vida y, matizando el ideal crítico formalista, contemplar la hipótesis de un trabajo mediante el cual puedan resultar ‘inevitables’ las conexiones poéticas entre cosas, ecos, signos, sonido y sentidos de las palabras. Pensé en aspectos estéticos y aun técnicos que puedan contribuir a la sensación receptora final de que las conexiones resultan las que tenían que ser.

¿Cuál era en todo caso la disposición previa del estudiantado en Preston? ¿Llegaban mayoritariamente al seminario de español con un gustoso hábito de “leer por leer” que fuese antropológicamente garantía de “porvenir para la lectura” (Petrucci 1998)? ¿Habían tenido docentes cuyas clases de literatura fueran en sí un placer? Petrucci hace hincapié en una lectura por libre decisión. Pero cómo, si hay unos programas que cumplir, exámenes, prácticas que hacer, calificaciones que poner. Mi hipótesis y mi experimentación, en Preston como antes y después en Málaga, se basan en que la poesía, sobre todo en adquisición de segunda lengua, no es un placer exento, un placer sin tarea, y en que la tarea conducirá al placer, como en la música, como en la gastronomía, como en el deporte. La tarea en Preston iba a ser lingüística, musical y vital, y era en mí resultado visitante laboral del respeto y la responsabilidad de tener que motivar a quienes, por las razones que fuesen y sin excluir la de “una particular simpatía (...) que incluye lo musical” (Del Pino 2015: 94), habían elegido mi idioma.

Qué menos que motivar no con la teoría o la historiografía o la gramática, o la estilística o la métrica (paradójicamente, casi no he hablado aquí de métrica). Noté con qué facilidad de pasaporte académico hablaba yo en Preston de “el mundo”, de percepción del mundo. ¿Hay de entrada algo llamado así y en cuya definición coincidamos de antemano estudiantes y docentes que, en Preston, en muchos casos, no eran ingleses, sino africanos o asiáticos? Les hablé, fuese el mundo lo que fuese, de

la idea de habitarlo liberados o a salvo por una emoción hondamente singular, personal. Los primeros poemas escritos por sus coetáneos de Málaga, como los poemas mayoritariamente aceptados en las redes, son en el mejor de los casos prosas éticas, sentencias en líneas cortas de autoayuda. Pienso que aquí podrían ser rimas jocosas. Un noventa por ciento en este seminario inglés ha destacado, en respuesta a mi cuestionario, dos de los posibles placeres poéticos que un listado mío les proponía: el de la identificación etnográfica o social y el de los juegos de palabras. ¿Debía yo tomar nota estadística y callar? Estudiosos como Kinginger *et al* (2016) se han resignado a gráficos en el trabajo de campo, sin definir el paisaje conceptual y aludiendo sin más a “episodios” de placer o relación temática con la salud (2016: 726), mientras que investigaciones más cualitativas enlazan –pienso- con el origen de la poesía por su presencia rapsódica o escénica en las redes, “destilación poética que excede con mucho el campo del idioma hablado y escrito y alcanza el de la imagen, los sonidos y los gestos del cuerpo” (Mirhosseimi 2017). En Inglaterra, la mera especulación, con el positivismo, en todos los sentidos de esta palabra, de lo que requiere práctica o verificación en el aula, ha desembocado en la defensa de la “prolongada lectura en silencio” (Krashen 2004), el funcionamiento del club de lectura en clase o fuera, sin que nadie reciba calificaciones académicas ni ningún otro beneficio (o penalización) por asistir (o no asistir) (Yamashita y Shiotsu 2017). Al menos el debate representa ya un estímulo. Las definiciones de placer literario han sido a veces tomadas, como hacen Barton y Lee (2012: 289), directamente de perfiles de red social (“Compartir es un placer automático, no me creo especial expectativa sobre tus reacciones, pero disfrutaré mucho si te pongo a ti mismo entre interrogaciones, todo lo metafísicas que quieras”).

El aprendizaje de la lengua inglesa por inmigrantes ha sido durante largas décadas estimulado por “la creatividad, el humor. La reflexividad y la intertextualidad propios de los anuncios [como] un modo interesante de atraer a espectadores con cultura publicitaria cuya mirada es la de las estrategias clásicas de la Publicidad” (Kuppens 2010: 119). La mayoría de los teóricos en adquisición de idioma ha puesto clásicamente el énfasis en la colaboración de lo visual con lo literario para “contribuir educativamente a la lectura comprensiva en segunda lengua” (Krashen (2004). No sé cómo explicarles que me aburren los power-points; quitan fuerza o ritmo

expositivo. Llevo en cambio los textos y el enlace a la versión pop de unos sonetos en Spotify por mi amigo el músico español Conde.

Así como en Málaga recurrí al despliegue brevísimo entre objetividad y subjetividad y a la igualmente súbita pasión cifrada en sitios y cosas y seres, en Preston recurro a la contraseña sonora del por algo llamado soneto (¿sonidito?), que se presta a niveles de permeabilidad entre lo subjetivo y lo objetivo como en Góngora o en Shakespeare. Esta estrofa mayor debe ser un desafío al que dar aire hasta el extremo de que no parezca una forma cerrada o previamente servida. La poesía no es finalmente algo teórico ni se limita nunca a cumplir con un esquema o una encuesta. La encuesta queda atrás en cuanto les comento el poema ampliado en la sala por el proyector y, más aún, cuando suena el poema cantado. Podríamos haber alterado el orden y verificar quizá que la motivación poética sea clamorosamente musical (todos hemos aprendido idiomas con las canciones). Queda eso para otro viaje. También un artículo en colaboración para el que el profesor Raúl Cremades llegó a elaborar un cuestionario que combinaba el carácter cuantitativo con el cualitativo añadiendo siempre un “¿y por qué?”:

¿Con cuál de las tres proyecciones del poema has entendido mejor su sentido? ¿Cuál de las tres ha conseguido despertarte más emociones? ¿Cuál te ha hecho pensar más en tu propia vida? ¿Cuál ha conseguido despertarte más el deseo de seguir leyendo poesía? ¿Con cuál de las tres has pensado más en escribir tus propios poemas? ¿Con cuál de las tres has tenido más la sensación de estar *disfrutando* de la poesía en lugar de estar *trabajando* con la poesía en clase? ¿Cuál de las tres utilizarías en mayor medida para despertar en alguien el gusto por la poesía?

La de Preston fue y es una experiencia abierta. He dicho que no hubo tiempo de un cuestionario final. Las preguntas con que me ayuda el profesor Cremades quedaron en mi mochila para otra ocasión. No hizo falta preguntar si la música pop añadida a la verbal y versal de los sonetos leídos y comentados fue lo que motivó los aplausos finales al experimento y quizá motivó que alguien en aquella ciudad inglesa se interesara luego por la lectura o la escritura de poemas. No hizo falta preguntar o no hubo tiempo. Unánimemente prefirieron escuchar un mayor número de versiones.

### 18. *Casi una conclusión. En favor del placer físico del poema*

Inexplicablemente (o no tanto), el alumnado de Preston soslayó en principio los ingredientes que yo habría afirmado que producen placer en poesía. De entre una larga lista que ahora retomaré, eligieron los que yo menos amo (la identidad etno-sociológica y los juegos de palabras). Rechazaron como fuente de placer poético lo que más amo en poesía: la huida del mundo práctico, la exageración, el toque de enigma o terror, el desafío vital de reconocerse en lo no obvio, la resolución de problemas técnicos, el humor que como el amor es combinación imprevista viva y aun lo erótico de salir -verbalmente- de uno mismo para fundirse -verbalmente- con algo o con alguien. La poesía es un acto de amor: aspira a la combinación imprevista; podemos amar a alguien por cómo se peina o por cómo sufrió en la infancia un exceso de lucidez. El amor y la poesía y el humor corrigen la infancia, buscan la fusión con lo otro con “suspensión voluntaria [o involuntaria] del descreimiento” e iluminan momentáneamente el sentido de la totalidad de la vivencia; se nos deja seguir habitando nuestra propia y a la vez nos asomarnos a una electricidad natural casi divina (“hoy creo en Dios”, Bécquer), estar y no estar en nuestra vida, ser uno y ser dos (“el monstruo de dos espaldas”, Shakespeare), seguir en nosotros mismos y salir de nosotros mismos mediante lo más innegablemente nuestro: el cuerpo, es decir, el lenguaje. No eligieron nada de esto, porque en principio –supongo- nada de esto encaja con lo que nos dicen en el colegio que es la poesía: un canto a nuestra madre, a nuestra región o contra una guerra. O, en menor conjetura, eran preguntas arduas formuladas en idioma extranjero.

La aceptación final del objeto verbal-musical ratificó, sin embargo, el planteamiento formalista y la hipótesis creativa, al abordar algo de “referencia debilitada” que, extremada (la canción nos deja con la idea de “debilitar” sin aniquilar), proponen los poetas y teóricos de lo que Pujals Gesalí (1992) llama en título de libro *La lengua radical*, es decir, el idioma liberado de la “ingenuidad” linealmente “autoritaria” o “ilusionista” que desdobra la literatura en contenidos restrictivos y formas convencionales al servicio de esos contenidos. La canción nos ayuda a dar

protagonismo al texto como artefacto. “Architextura” es una palabra que le he oído en persona a Pujals Gesalí. Ya la architextura verbal-musical deslinda la poesía del mensaje casi sola y prácticamente evocador de realidades vitales y sentimentales previas. Pujals va lejos, en su propuesta de

subrayado de la materialidad verbal. El texto se espesa (...), subraya la heterogeneidad de sus materiales (...) y hace, en definitiva, imposible olvidar su presencia como superficie verbal. Frente a la obsesión de un detrás del texto, una profundidad del lenguaje característica de la recepción de toda escritura en la tradición occidental, [se] sabotea la posibilidad de que [el] texto sea remitido automáticamente por el lector a un ámbito diferente (la ‘realidad’) del de las palabras que lo componen y vuelca su inventiva en las maneras de hacer estas palabras visibles, pues son ellas la realidad primera. (Pujals Gesalí 1992:23)

Pudiéramos o no (quizá no mucho en el aula de español como segunda lengua) ir exactamente por esa supremacía de la superficie textual, una cosa es segura: difícilmente la percepción del mundo puede ser lineal, secuencial o lógica, no ya en la infancia sino en cualquier edad. Por eso mi apuesta es lo contralinear: el despliegue natural entre realidad tangible y sentimiento apenas expresable en contextos prácticos. La perspectiva individual en el haiku y en la soleá y en la vida es doble, es una conexión imprevisible o es una desconexión que pide conexión. La conciencia – breve y notablemente en el haiku, célula de las demás piezas o de toda la literatura en general- capta concreciones que permiten expresar emoción.

Habiendo leído lo justo y algo más que lo justo de ciberpoesía como para hacerme una idea académica de por qué mis estudiantes de literatura en Málaga tendían de entrada a escribir una lírica de autoayuda –poemas apegados al enunciado de verdades sociales y morales previamente servidas para llevar por la actualidad, tipo “la vida es esto, la vida es lo otro”, “no es más amigo quien esto o quien lo otro” y todo un blasonado de verdades morales prácticas y sociales-, he acudido aquí repetidamente al diagnóstico del marco por voces académicas especialmente atentas a la actualidad poética de la generación instagrammer. Las tuve en cuenta para poder avanzar en mi hipótesis y en mi experimentación y avanzar en el laboratorio. Había iniciado en Málaga un laboratorio con, al menos, conocimiento de un marco psicosocial constatable.

No soy un antropólogo cultural como para estar seguro de si lo que hay que atender “no son los tipos de escritura, sino las prácticas de escritura, es decir, las maneras y las técnicas de la producción”, centrándose en las cuales Petrucci (1998) se refiere a la Europa de la segunda mitad del siglo XV (los dos medios que alude son, desde luego, el manuscrito y la imprenta). Pero hay prácticas y maneras que, para el estudio de transiciones culturales (del manuscrito a la imprenta, de la imprenta a Internet), son relevantes. Sería interesante hacer un estudio no ya de las posturas literarias, sino de las posturas físicas que conllevan o en las que se sustentan. No puede ser igual el poema escrito y revisado durante, días, meses, tumbado como los delicadamente morosos Proust o Aleixandre, o de pie como Hemingway, o sedente como la mayoría, que el poema emocional tecleado, en la postura que sea, en un teléfono móvil para subirlo de inmediato a una red social.

¿Freud se habría relamido? Incluso si supongo demasiado al dar por hecho que la frecuencia diaria o semanal de subida de poema a red responde a prisa social, emocional o mercantil, algo es innegable incluso para la antropología cultural: el gesto es físico, y nada hay más finalmente gestual que Instagram. Si Benet en 1976 achacaba o agradecía a la falta de espacio físico en el espacio de trabajo el recurso a la voluta barroca, la ciencia antropocultural nos ayuda a saber cuánto influye en la obra de arte el factor caverna, el factor imprenta, el factor pantalla de móvil. Nada de esto es raro. El yo mostrenco –el yo número uno que todavía no sabe jugar- es, además de natural y práctico, urgente. Pero, quizá, lo que se puede decir mejor en prosa práctica o clínica o telemática es mejor que se diga en prosa. Frente a una poesía demasiado práctica o directa o sentimental o de autoayuda, la admonición de Rilke ya estaba dicha, y lo fue ante el suicidio de un joven poeta sentimental (llamado Wolf).

Después del haiku y la soleá, dediqué unos días malagueños a la propuesta de escritura de un autorretrato literario. También en eso los primeros borradores eran juicios: “Soy amigo de mis amigos”, etcétera; pero enseguida llegaban los datos: “Tengo las orejas grandes”. Quizá la investigación didáctica no consista en otra cosa que en descubrir, como hizo Shakespeare, que todo es extraño como una nariz en una cara. Cervantes se tomó la molestia de plegar su propio ser en dos, físico y mental (“Este que veis aquí, nariz corva, barbas de plata”, etcétera, pero también “ocasión, siglos, feliz memoria”) y eso fue lo que propuse y lo que se logró en Málaga.

Hay una manera de salir un poco de nosotros mismos o deleuzianamente “huir de nuestro rostro” y es saber, en principio, cómo es ese rostro. No estudiamos sólo los lenguajes, sino sobre todo su potencia. La poesía hace sitio a muchos usos a la vez, muchas funciones a la vez y extremadas en potencialidades de todo tipo. El laboratorio, a partir de datos objetivos –que en Málaga dio mejores resultados creativos que de comprensión o reelaboración teórica en el examen que también había que hacer-, requería un trabajo y una orientación desde dentro del proceso. No podía bastar el conocimiento de fechas de nacimiento y muerte de voces literarias, líneas generacionales, etcétera. En cuatro meses, había que cambiar el enfoque al factor estético por encima del social o histórico. Ni el crítico literario más marxista aceptaría que la condena social o histórica deba pesar en el surgimiento de la poesía hasta el punto de aniquilarla de raíz. La poesía, con todas sus evoluciones naturales, es un hecho estético y no una exudación sociohistórica espontánea o acogotada por premisas como en qué clase social o en qué momento o en qué plataforma. Teniendo en cuenta que todo se mezcla en la gran poesía como en la vida, y que todo quizá se resume en un factor enorme que gustaría a Vigotsky tanto como a Widdowson -la reconciliación con la propia infancia, que es como decir con la propia vida-, abrí el laboratorio y me adentré en la aventura empírica de la constatación de elementos que pueden dar placer en poesía por una razón austera y más prudente que la igualmente constatada en el aula de un modo sólo estadístico y apriorístico (identidad social y humor: fatalidad de origen y liberación o escape verbal); más acá de todo eso, propuse y verifiqué, incluso en lengua extranjera en el experimento de Preston (¿debía llevarme la contraria la estadística previa asimilable precisamente al hecho de que se trataba de estudiantes de español que pudieron escoger los items mejor reconocibles en otro idioma?), que hay otros factores que pueden dar placer mediante la tarea de escritura o lectura o audición de poemas. Esos factores eran, desolados en mi lista, verificables luego: como mínimo, el movimiento físico entre sonido y sentido, música, acuñación architextual que enriquecía (en lugar de redimir o delatar insuficiencia del texto). El texto era, latente, una velocidad quieta imprescindible para que el dominio del idioma o mis explicaciones ante una primera proyección verificaran una producción portentosa que llamamos verso, con sus ingredientes de relajación y tensión con respecto a lo práctico, riesgo combinatorio, ebriedad verbal, transgresión de lo lineal, mirada por el ojo de la

cerradura de lo apenas revelado o lo entrevisto; el mal decir, la memoria transformada (la fantasía), la imaginación, el convertir sensaciones y cosas en imágenes singulares, además de la repetición, la insistencia, que no es quizá un placer sino una manera de sostener el ya dado –placer o terror- como en cierto grado de enigma o de amenaza de lo invisible. Quedó en el aire inglés el desafío intelectual en la resolución de problemas técnicos y, desde luego, el humor (ellos sólo habían elegido los juegos de palabras), que, como el amor, es combinación imprevista viva. La suma de ingredientes pre-desechados y verificados daba una conjunción parecida al hecho amoroso de salir de uno mismo para fundirse con algo o con alguien o con mundos que inventamos en el texto. Lo físico de la canción resumía, quizá, todo.

### *19. Reconsideración de la identidad, o una tensión creativa alivia de la tensión vital*

Ante las respuestas prestonianas a mi cuestionario previo, temí que la identidad fuese considerada en general algo estático, que somos lo que somos, que nuestra cultura es la nuestra. Que eso sea así, aunque haya modos de viaje que, como el literario, sean capaces de abrirnos la mente y sacarnos un poco de nosotros mismos gracias a descubrir que ese “nosotros mismos” es amplio y flexible. Esto incluye la consideración del daño que pueda ejercer sobre ese “nosotros” un “ellos” que es el sentido de la convivencia. En poesía, la identidad es tan afirmable como flexible. Hemos hablado del poema como reconciliación con la propia vida. Hay dos maneras de reindividualización frente al sistema social, el origen migrante o no, la presión de lugar de trabajo, de la familia o del colegio. Una es salvar textualmente ese contexto eligiendo lo mejor o más bello de esa circunstancia. La otra es, platónicamente, hacer de la poesía una circunstancia exenta, un lugar verbal de destino que, por inventado, resulta acogedor.

La poesía será nuestra migración, nuestra ciudad elegida, nuestra casa hecha de palabras. Si no hay poesía que deba estar demasiado condicionada por el destinatario, en todo caso el destinatario que garantiza la autenticidad liberadora es quien escribe y se lee y se revisa y se rompe y se vuelve a hacer. Partiendo de su propia realidad, atiende a su voz interior, totalizadora, capaz de convertir la extrañeza de la vida en vida consistente en palabras, en contexto transfigurado en solo texto. Las reflexiones didácticas de Widdowson (1992) en esta línea son tan clásicas y están tan vivas que resultan aplicables a necesidades sociales e individuales de hoy. Frente al acoso escolar o a la tensión familiar de cualquier índole, está, como mínimo, el hecho de que lo que no puedes decir en casa o en grupo, lo puedes decir en poema.

No estamos tan lejos de Freud en esto. Todavía a finales del siglo XX Pozuelo (1994: 93) destacaba cómo, de acuerdo a la teoría literaria psicoanalítica, el placer que produce la literatura “puede residir en la transformación que esta hace de nuestros deseos y temores inconscientes en significados aceptables en nuestra cultura”. La cuestión es cómo ir más allá de lo previamente aceptable: más allá de la poesía

documental psicobiográfica, el reflejo de valores éticos consensuados, la retahíla moral sobre buenos y malos; cómo evitar la falta de re-movimiento de lo real.

Lo real argumental (el miedo, el sufrimiento por acoso) es asumible como pretexto, como excipiente, como paisaje de huellas. La forma es el agente provocador. La canción mueve ecos como una nueva materia. El excipiente es lo físico incuestionable: el eco del sentido movido por el sonido. La afirmación de Kuppens sobre el ego exhibicionista de la poesía en redes no olvida, supongo, que la imagen corporal es un viejo ingrediente rapsódico. Hombres y mujeres jóvenes recitan sus poemas en actitudes sexis propias de la publicidad, pero también en poses desafiantes desde la diferencia. Mi cuestión es si el texto sobrevive a la actitud. Si una letra de Lennon necesita no sólo la música de los Beatles, sino la imagen de los Beatles o todo lo que ya significan los Beatles.

Incluso grados de complejidad psicológica ligera (complejidad cero habría sido cantar “te quiero más que a mi vida”; pero la letra de Lennon es simple sin ser una simpleza), están sustentados por una de las fuentes esenciales de placer y liberación y huida que nadie eligió en el cuestionario de Preston: la música. Quizá fue soslayada por no ser habitual esa opción (la música verbal como placer) en un mundo escolar que tiene el aula de poesía enfrente de la de música:

Lo sé, lo sé, poeta significa hacedor. Pero no: poeta significó hacedor; ya no, en un mundo que, como el nuestro, tiene que diferenciar entre hacedores. ¿Cuál es el precio, entonces? No sólo el del tradicional aligeramiento de la prosa (...), sino también el de la diferente relación con el tiempo que marcan la poesía, la prosa y el poema. Si hablamos de dolor, como contra el miedo (pánico, soledad), el tiempo es esencial. (...) La diferencia entre prosa y poesía no es una diferencia entre géneros –entre elegía y sátira, digamos- o de medio (escritura frente a cine), sino de... sí, temporalizaciones, controles del tiempo. (Ricks 2013: 95)

En todas las fases del experimento de Preston -proyección del texto en la pantalla, lectura comentada del poema que enseguida se vuelve canción pop-, el poema estaba ahí. Era imposible olvidar que surgió históricamente para el canto y para la danza y por qué es tan importante la conjunción didáctica entre música y poesía: “la configuración mental del ser humano hace que su aprendizaje y apropiación del mundo sean más completas y fáciles cuantos más sentidos se impliquen” (Regueiro Salgado 2013: 85). Si el poema se acuerda de su origen musical y escénico, aunque cada vez

distingamos hacedores con mayor precisión de oficios, “más fácil será recordarlo al estar disponible a partir de diferentes funciones mentales” (Regueiro Salgado 2013: 84). La escenificación en Instagram no es sólo legítima: es ontológica, es tradicional, es antigua. Lo que no resulta ontológico es reducir el poema a simpleza que escape a la definición de lo poético. Baste recordar los éxitos de discos que han grabado Paco Ibáñez sobre poetas como Góngora, o Carla Bruni sobre Auden. Nos quitamos tensión gracias a una tensión: la implicación potente de funciones mentales distintas que edifican nuestro mundo dentro del mundo.

Si la poesía es movimiento hacia dentro y fuera de las cosas y de nosotros, como en el haiku y en la soleá, el proceso es potenciabile con música de palabras y con música añadida. La canción “no es mero entretenimiento formal, sino receptáculo de la mayor intensidad poética” (Ferrater) si pensamos en canciones en las que no sobra ni falta nada desde la antigüedad hasta hoy pasando por Heine y los andaluces Bécquer o Rafael Alberti.

Gracias a las de Conde, la adaptación de poemas a música pop resultó eficaz en Preston, hubieran dicho lo que hubieran dicho en la encuesta previa (en realidad, siempre me ha dado pena hacer encuestas). En Málaga mis estudiantes hacen no sólo haikus, sino sus propias canciones, soleares entre ellas. Es decir, hacen laboratorio pleno entre la teoría y “la mayor intensidad” ante la que, con encuesta o no, puedo afirmar que han reinventado algo de su propio yo gracias a la potencialidad absoluta de una lengua y un lenguaje. He visto a estudiantes llorar al leer en voz alta su propio poema. Su poema reorganizaba una pérdida. Lo imprevisto de la poesía (como del humor y del amor) es el fin sin final de la reorganización imaginativa. En el camino está la magia: con lo que hay, llegar a lo que no hay, en un viaje de lo práctico a lo inútil pero quizá necesario: energía, lenguaje no estandarizado, lenguaje que no se seca por argumentos y expresiones impuestos por la realidad o por las fechas, ideas tópicas, sentimientos y rimas y tics socioculturales. La poesía es, insisto, como el humor. Puede empezar por la operación de nombrar: poner nombre no habitual a los gatos y a partir de ahí saber que son posibles una poética y una didáctica y un laboratorio no planos, no lineales, no melifluos, no estandarizados, no ñoños ni en falsete. Una poética y una didáctica modernas, vivas, capaces de elevar la vida desde la infancia en lugar de agacharse tan pronto a mermarla. Si vuelvo al nada simple artículo pionero de

Carandell -hoy es más frecuente encontrar artículos y libros que hablan de una literatura *crossover* o híbrida (González 2007)-, me temo que, junto a tantos avances didácticos en otras áreas, en el de la poesía hemos ido a menos desde que la burguesía fue aislando a los niños hasta llegar al fenómeno de verlos, sentados a la mesa con los adultos, comer con auriculares puestos o una Tablet delante.

La identidad puede transfigurarse en el poema o en la narración o en el drama que nombran las cosas no en el orden en que estaban en la realidad, sino en el orden en que las vemos o las sentimos, incluso o sobre todo si son invisibles. La nueva identidad es una viveza que significa en ti la vuelta a la poesía tras su larga sequedad renacentista. Queda vivo, en ti como en Baudelaire, en Pound, en Eliot y en Alice Oswald, el despojar al poema de enunciados del lenguaje práctico que atendían ante todo a una extenuada tradición de binarismo sentimental convenido o evidente. Sabes que en todo desorden voluntario late un placer inconfesable. Te puede alienar el desorden, pero no el gusto de cultivarlo. Hasta que llegan tus poemas, la naturaleza primera, la condición social, el daño, no eran la tarea que tenías que tomarte ante tu secreto. Si ya es un acto casi literario el ponerle a un gato un nombre cuando nace, detenerse a unir el silencio y el nombre le hace sitio a equivocarnos en el mundo práctico y empezar a acertar en poesía. La palabra, la identidad, el ser (animal o humano, pero también vegetal como en el cosante del siglo XIV que dice que a un “árbol que mueve la hoja / algo se le antoja”) se atomizan al rozar el secreto en poesía y lo habitual deja de serlo. Tu manera de ser o de estar empieza a reclamarte su condición extraña, verdadera, única y más allá de la realidad comprobable. “Mi cuerpo es ancho como un río” (Carnero). “Yo tengo más recuerdos que un hombre de mil años” (Baudelaire). Empieza la tarea. Empieza el artificio que no puede ser mimético o consabido, instalarse en otro pernicioso Renacimiento en el que no renace nada.

En un acuerdo súbito entre la corrección didáctica y la irrupción de los antepasados y el futuro, puede asombrarnos la presencia de la soleá, el haiku y ese prodigio de integración del presente más moderno y el eco hondo de lo intemporal en una sola línea que son las greguerías de Ramón Gómez de la Serna (ni en Málaga ni en Preston los estudiantes conocían a este autor), ejemplo admirable de cómo puede hacerse una literatura no rebajada para adaptarse al propósito final del trabajo didáctico con la lengua o con el lenguaje, una literatura en la que reconocemos lo

completo de la vida mediante los excipientes del humor y el enigma no separados, que, como verdaderos excipientes, van juntos. La poesía y por tanto la infantil tiene en cuenta las cosas que son y las que no son y, dentro de las que son, la visión de lo que oficialmente no es la cosa.

Incluso la apariencia fácil y de soniquete que el limerick ha legado y comparte con la poesía de guardería que es sólo ripio, retiene para sí –frente a la homogeneidad victoriana- la exactitud con la que fijar rarezas y corazonadas excéntricas de seres generalmente ancianos -hoy ni siquiera podríamos decir que hubo “un viejo” como en los limericks y en tantas coplas populares- en quienes están todas las paradojas de la libertad final, del delirio, de la manía en la que nos reconocemos como lo que realmente querríamos ser, integradores, libres para reunir el miedo y la revelación, rebeldes para unir el capricho con el sentido, la extraña y poderosa organización de los elementos de la vida que se produce en la vejez o en la adolescencia y que el niño quiso o intuyó que podía hacer con total libertad hasta que lo coartaron condenándolo a ser oficialmente niño, limitándolo, aislándolo, enseñándole a no ser la intuición sin filtro y el caos fantástico en que las cosas eran vistas y nombradas. La visión humana se reconcilia con su propia arbitrariedad o capricho o intuición, haciéndole sitio de paso a la vida secreta contra la vida oficial, su aburrimiento y su agresividad.

## 20. *Poesía atómica. Una conclusión didáctica*

De los completamientos con que la historia cultural ha ido perfilando y desperfilando y reperfilando el hecho poético (canto, danza, rapsoda o platónico “intérprete del intérprete”, escritura, imprenta, rima, poesía con protagonismo de la imagen del rapsoda -Gloria Fuertes-, imagen sexipublicitaria del rapsoda en Internet o en ciberpoesía o poesía en redes y plataformas en todos los sentidos de la palabra plataforma), todos son observables, todos son interesantes para quien ama la poesía – una primera conclusión es que conviene escribir sobre hechos o seres o cosas que uno ama-, pero no todos mantienen de igual modo la autonomía o la ontología del poema, especialmente en un mundo cada vez más obligado a distinguir entre hacedores (Ricks 2013) como poeta de solo texto, cantautor, músico versionador, etcétera. De todos esos modos complementarios que enriquecen o empobrecen la poesía, algunos –rima, canción, escritura, imprenta- la perfeccionan y la aposentán históricamente en sí como artefacto estético, mientras que otros –la deriva infantil que rehúye el concepto mismo de poesía; o el monstruo acelerado de Internet que condena a hablar, en esos mismos términos negacionistas, de “poesía juvenil”, ciberpoesía, “covidpoesía” o “subpoesía”- la diluyen y tal vez, a estricto ojo indagador, la destruyen un poco.

Cierto debate relacionado con estas notas mías, que han tratado de discernir entre poesía como mera expresión psicosocial y poesía como hecho estético, había quedado -en teoría- zanjado en la década de 1920, con la respuesta de teóricos y poetas formalistas, sobre todo ingleses, al contenidismo psicologista de un crítico literario nada desdeñable llamado Sigmund Freud (1908). Extrañamente, no ha habido mucho debate luego, quizá por considerarse que la cuestión había quedado clara: la poesía es un arte y no un simple documento emocional. Ese arte, todo ese arte, se puede hacer a partir de poemas de tres líneas o de una línea, porque haiku, soleá o greguería son célula en su fórmula. Una ‘oda elemental’ de Neruda puede ser una greguería estallada. Mi propuesta didáctica es de poesía atómica.

El fenómeno masivo, “de éxito social y mercantil” (Sánchez García y Aparicio Durán 2020) de la poesía en las redes, sin filtro editorial, no digamos ya tras la

“covidpoesía”, me hacían necesario un retomar la conversación. Después de casi todo en poética y en didáctica durante milenios, he tenido la suerte de poder revisar, exponer, indagar y experimentar en dos universidades europeas y deseablemente orientar todo eso a la verificación creativa, con fin en la escritura de poesía, no conceptualmente mermada, en el aula.

Planteamiento, hipótesis y doble experimentación (Universidad de Málaga y University of Central Lancashire) han contado con la necesidad, como ante todo panorama cambiante, del diálogo imprescindible (Núñez Ruiz 1998) entre didáctica y teoría literaria, y por ende con un aspecto vivo en las dos vertientes, o zona de intersección: el aula como laboratorio, la enseñanza del proceso desde dentro. Un laboratorio que, como todos los relacionados con la creación, tiene la finalidad del placer estético y que, precisamente por laboratorio, es un lugar de trabajo con dos ejes de reflexión elemental y clásica: expresión y tarea. Frente a la poesía plana y contenidista o excesivamente ‘negociada’ entre emisión y recepción; frente el fracaso ontológico de una poesía infantil y juvenil masivas cuyo referente no es la calidad (Rodríguez Gaona 2019; Sánchez García y Aparicio Durán 2020; Abril 2020), o cuyo lenguaje es “estandarizado” (Colomer 2000), “rebajado”, “sin una particular visión del mundo”, “con voz meliflua” (García Padrino 1991), “de falsete” (Delibes 1994) o con un enfoque “que, a veces, resulta insultante, porque son textos completamente triviales” (Cerrillo 2001) que renuncian a ponerse “en contacto con lo desconocido” (Ferrán 1991), he vuelto a la idea de un artefacto de creación universal necesitado, como todo arte, de requerimientos y avances formales que incluyen, desde luego, los complementos que la han ido redefiniendo como género. Como género literario y no como mera expresión o simple transmisión documental de valores humanos, especialmente en un momento literario que está casi más pendiente de las instituciones y de la corrección y el mercado que de una propuesta de mirada nueva, sencilla sin dejar de ser compleja, asequible al acuerdo metodológico –en mi caso, como investigador y docente- de una poesía sin edades capaz de motivar a todos los integrantes del proceso adulto universitario e infantil escolar, sin descartar por medio la posibilidad de que una vuelta a la poesía no rebajada, con energía de lenguaje llevado a sus máximas consecuencias, pueda implicar y motivar también a adolescentes.

Creación poética que, en conclusión, es una vuelta no rebajada a la poesía sin edades, frente al marco de la situación psicologista o meramente expresiva que acecha a la poesía desde siempre y que se acelera en las redes. La unión de reflexión teórica, didáctica y sobre métodos y técnicas es útil para una apertura al aula como taller (experiencia de Málaga) y como lugar de observación activa (experiencia de Preston) sobre la vigencia de algunos de los completamientos, si volvemos a esta palabra italianizante y válida, que siguen manteniendo viva la poesía. El experimento en la Universidad de Málaga verificó con éxito textual que es posible enseñar a escribir poemas.

El espejo está vivo, como lo está la poesía en su capacidad liberadora: reconciliación (Widdowson 1992) del individuo consigo mismo. Esta liberación es hasta cierto punto compleja, no epidérmica. Lo que no se puede decir en casa o en las redes se puede decir en poesía. Poesía, por tanto, contra la violencia no solo escolar o familiar. Liberación en y de uno mismo mediante la transfiguración poética incluso en forma de canción pop que, como la danza, es una tensión enunciativa capaz de liberarnos de la tensión argumental social, familiar, escolar, etcétera.

De la misma manera en que humor y amor son fuente de combinaciones no rutinarias en la vida y por tanto de una nueva potencia textual y vital, es posible un oxígeno verbal o versal, un distanciamiento técnico, musical, frente al dolor, sin negar el dolor. Hay algo más allá de la inmediatez no solo de las redes. Hay un lenguaje, el poético, que lleva lo cotidiano y su expresión a máximas consecuencias de autonomía artística. Parece evidente, pero el mercado actual y la poesía de las redes, si nos ceñimos al texto sin escenografía, contradecían toda evidencia. También la contradecían las respuestas a cuestionarios previos tanto en Málaga como en Preston. La poesía es más ‘presente’ y ‘pasado’ y ‘futuro’ que ‘actualidad’. La nueva realidad surge del laboratorio.

Hay vida poética más allá de la inmediatez social o familiar o de las redes. La curación, la elevación, la complejidad -el disfrute- no están en el parche público. El poema mermado puede tapar y no potenciar el brillo portentoso y universal del enigma. La poesía es una felicidad formal, hable de lo que hable. Habría equivalido a todo este proyecto una pequeña antología occidental entre 1923 y 2023. Desde Pound, Eliot o Williams hasta un momento actual que es sin duda y quizá en saludable secreto

más 'presente' que 'actualidad'. No es posible, sin embargo, mejor verificación del proyecto que cambiar esa antología canónica por una muestra de los cuadernos de estudiantes con quienes trabajé. Sabrán transmitir técnica, métodos y afición a su alumnado infantil. Quienes han aprendido a escribir poesía podrán enseñar a escribir poesía.

## REFERENCIAS

- ABRIL, J.C. (2020). *Panorama para leer. Un diagnóstico de la poesía española*. Madrid: Bartleby.
- ACIM, R. (2021). “Lockdown poetry, healing and the COVID-19 pandemic”. *Journal of Poetry Therapy* 34, pp. 67-76.
- AGUADO (2000). *La gorda y otros poemas*. Ayuntamiento de Lucena. Col. ‘Las Cuatro Estaciones’. Prólogo de Álvaro García.
- AGUSTÍN, san (1995). “Del Orden”, en *Obras*, II, V. Madrid: BAC, pp. 287-288.
- ALEXANDRIAN, S. (1974). *Breton según Breton*, Barcelona: Laia.
- AUDEN, W.H. (1993). *Otro tiempo*. Trad. de Álvaro García. Valencia: Pre-Textos. El libro original (*Another Time*, 1940) queda audenianamente destilado, destitulado y esparcido en los *Collected Poems* (Nueva York: Vintage International, 1991).
- AUDEN, W.H. (1963). *The Dyer’s Hand*. Londres: Faber and Faber.
- AUDEN, W.H. (1973). *The Oxford Book of Light Verse*. Oxford: Oxford Paperbacks.
- AUDEN, W.H. (1992 [1940]). “Paisaje con la caída de Ícaro”, en la separata “Las caídas de Ícaro”. Trad. de Álvaro García. *El Crítico* 19: 8-9.
- AUDEN, W.H. (2003 [1961]). *Prólogos y epílogos*. Barcelona, Península.
- BARTHES, R. (1974). *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTON, D. y LEE, C. K. M. (2012). “Redefining Vernacular Literacies in the Age of Web 2.0”, *Applied Linguistics* 33, 3, pp. 282-298.
- BAUTISTA, A. (1999). *Cuéntamelo otra vez*. Granada: Comares. Col. ‘La Veleta’-
- BELL, C. (1987 [1914]). *Art*. Oxford: Oxford University Press.
- BENET, J. (1976). *En ciernes*. Madrid: Taurus.
- BENÍTEZ ARIZA, J.M. (2014). *Panorama y perfil*. Jerez de la Frontera: Libros Canto y Cuento.
- BERKOWITZ, E. S. (2018). “Bloomsbury’s Byzantium and the Writing of Modern Art”. Tesis doctoral. Graduate Faculty in Art History. The City University of New York.

- BIANCHI, M. (2014). “La heterodoxia en la poesía visual española del siglo XXI”. *Kamchatka* 4, pp. 435-455.
- BLOOM, H. (2001). *Stories and Poems for Extremely Intelligent Children of All Ages*. Nueva York: Scribner.
- BONILLA, J. (1998). *Multiplícate por cero*. Madrid: Hiperión. Col. ‘Ajonjolí’.
- BORGES, J.L. (1986). *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en ‘El Hogar’*. Barcelona: Tusquets.
- BOWRA, C.M. (1951). *Inspiration and Poetry. The Rede Lecture, 1951*. Cambridge University Press.
- BRESSON, R. (2007). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora.
- CABRERA, A. (2001). *Tierra en el cielo (haikus)*. Valencia: Pre-Textos.
- CANETTI, E. (1992). *La conciencia de las palabras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CARANDELL, J.M. (1976). “La literatura infantil”. *Camp de l'Arpa* 34, pp. 19-24.
- CARRASCO, M.J. (2015). *Crucero*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga. Col. ‘Monosabio’.
- CERNUDA, L. (1975 [1957]). *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama
- CERRILLO, P. C. (2001). “Lo literario y lo infantil: concepto y caracterización de la literatura infantil”, en P. C. Cerrillo y J. García Padrino (coords.), *La literatura infantil en el siglo XXI*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- CHESTERTON, G. K. (1952 [1908]). *Ortodoxia*. Trad. de A. Reyes. En *Obras completas, I*. Barcelona: José Janés.
- COLOMER, T. (1996). “La evolución de la enseñanza literaria”. En VV.AA (coord.), *Aspectos didácticos de Lengua y Literatura*, 8. Zaragoza: ICE Universidad de Zaragoza, pp. 127-171.
- COLOMER, T. (2000). “Texto, imagen, imaginación”. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 130, pp. 7-17
- COSERIU, E. (1977). *El hombre y su lenguaje: estudios de teoría y metodología lingüística*. Madrid: Gredos.
- COSERIU, E. (2003). “Notas de lectura sobre un libro de Bousño”, Ed. de J. Polo. *Analecta Malacitana* XXVI, 2, pp. 623-644.

- COURTOISIE, R. (2004). *Todo es poco*. Valencia: Pre-Textos.
- DAHLBÄCK, K., LYNDFELT, A. y BENGTSBOTTER KATZ, V. (2018). "Views of poetry as a competence expressed by students in teacher education". *Theoria et Historia Scientiarum* 15, pp. 101-119
- DELEUZE, G. (1995). *Conversaciones 1972-1999*. Trad. de J. L. Pardo. Valencia, Pre-Textos.
- DELEUZE, G. y PARNET, C. (1980). *Diálogos*. Trad. de J. Vázquez. Valencia: Pre-Textos.
- DELIBES, M. (1994). "Escribir para niños". *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 61, pp. 16-17.
- DEL PINO, J. M. (2015). "Voces y ecos del hispanismo estadounidense". *Cuadernos Hispanoamericanos* 781-782, pp. 84-104.
- DERA, J. (2021). "Evaluating poetry on COVID-19: attitudes of poetry readers toward corona poems", *Journal of Poetry Therapy* 34, 2, pp. 77-94.
- DÍAZ PIMIENTA, A. (2020). *Poemas de amor zoológico*. Madrid: Noviembre Poesía.
- DOCE, J. (2015). *Nada se pierde. Poemas escogidos*. Zaragoza: Prensas de la Universidad. Col. 'La Gruta de las Palabras'.
- EAGLEMAN, D. (2017). *El cerebro. Nuestra historia*. Barcelona: Anagrama
- ELIOT, T.S. (1990 [1939]). *Old Possum's Book of Practical Cats*. Londres: Faber and Faber.
- ELIOT, T.S. (2014): "Poner nombre a los gatos". Trad. Á. García. *Turia Digital*, [http://www.ieturolenses.org/revista\\_turia/index.php/actualidad\\_turia/poner-nombre-a-los-gatos](http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/poner-nombre-a-los-gatos). Cons. 6/07/2017.
- ELIOT, T.S. (2018). *Poesías completas*. Trad. J. L. Rey. Madrid: Visor.
- FERRÁN, J. (1991). "Música y poesía", en Cerrillo, P. y García Padrino, J. (eds.): *Poesía infantil. Teoría, crítica e investigación*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- FREUD, S. (2013 [1908]). "El creador literario y el fantaseo". En *Obras completas*, vol. IX. Buenos Aires: Amorrortu.
- FRY, R. (2010 [1924]). "The Artist and Psycho-Analysis". *PsicoArt* 1, pp. 2-23.
- GALLWEY, T. (2006 [1974]). *El juego interior del tenis*. Málaga: Sirio.
- GARCÍA, A. (2005). *Poesía sin estatua. Ser y no ser en poética*. Valencia: Pre-Textos.

GARCÍA, A. (2016). “La literatura infantil y el mal”, en E. Maqueda Cuenca, I. Borda y J.L. Onieva (coords.), *Estudios de literatura infantil*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 19-32.

GARCÍA, A. (2017). “Poesía sin edad: un experimento de motivación a motivadores”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 808, pp. 101-115.

GARCÍA PADRINO, J. (1991). “La poesía infantil en la España actual”. En Cerrillo, P. y García Padrino, J. (eds.): *Poesía infantil. Teoría, crítica e investigación*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

GIMFERRER, P. (1971). “Notas parciales sobre poesía española de posguerra”. En S. Clotas y P. Gimferrer, *Treinta años de literatura*. Barcelona: Kairós.

GIOVANELLI, M. (2023). “Reading the lockdown: responding to covid poetry”. *Journal of Poetry Therapy* 36, 3, pp. 210-225

GONZÁLEZ, L. D. (2007). “Elogio y auge de los crossover books”. <https://books.google.es/books?id=v0UI0LOB3Y8C&pg=PT63&dq=elogio+y+auge+de+los+crossover+books>.

GREMIGER DE ACOSTA, C. (2004): “Escribir en clase de Literatura”, en A. López Valero y E. Encabo Fernández (coords.), *Didáctica de la literatura. El cuento, la dramatización y la animación a la lectura*. Barcelona: Octaedro.

Haidt, J. (2006). *La hipótesis de la felicidad. La búsqueda de verdades modernas en la sabiduría antigua*. Barcelona: Gedisa.

HALL, G. (2003). “Poetry, pleasure, and second language learning classrooms”. *Applied Linguistics* 24, 3, pp. 395-399.

HANAUER, D. I. (2001). “The task of poetry reading and second language learning”. *Applied Linguistics* 22, 3, pp. 295-323.

INSAUSTI, G. (2018). *Saque de lengua*. Granada: Cuadernos del Vigía.

INSAUSTI, G. (2024). *Si es en tus ojos. Pequeño cuaderno*. Madrid: Polibea.

IONESCO, E. (2001 [1951]). *La lección*. Madrid: Teatro Español.

ISTARÚ, A. (1991). *La estación de fiebre y otros amaneceres*. Ed. de Ricardo Bada. Madrid: Visor.

JIMÉNEZ, A. (1989). “El libro era un vampiro”. *El Europeo* 17, pp. 16-18.

JIMÉNEZ, J.R. (1913). *Platero y yo*. Madrid: La Lectura.

- JIMÉNEZ, J. R. (1982). “Nuevos textos de prosa crítica”. *Poesía* 16, p. 14
- KINGINGER, C., SHENG-HSUN L., WU, Q. y Tan, D. (2016). Contextualized Language Practices as Sites for Learning: Mealtime Talk in Short-Term Chinese Homestays. *Applied Linguistics* 37, 5, 1, pp. 716–740, <https://doi.org/10.1093/applin/amu061>
- KRASHEN, S. (2004): *The Power of Reading*. Portsmouth: Heinemann
- KUPPENS, A. H. (2010). “English in Advertising: Generic Intertextuality in a Globalizing Media Environment”. *Applied Linguistics* 31, 1, pp. 115–135.
- LARKIN, P. (1955). *The Less Deceived*. Hessele: Marvell Press. *Un engaño menor*. Trad. de Álvaro García. Granada: Comares, 1991.
- LARROSA, J. (1996). *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. Barcelona: Laertes.
- LÁZARO CARRETER, F. (1980). “La literatura como fenómeno comunicativo”, en *Estudios de Lingüística*. Barcelona, Cátedra, pp. 173-192.
- LÁZARO CARRETER, F. (1990). *De Poética y poéticas*. Madrid, Cátedra.
- LEAR, E. (2012). *Limericks*. Trad. de Álvaro García. Málaga: Torre de Gálata.
- LUQUE, A. (2005). *Haikus de Narila*. Málaga: Publicaciones de la Antigua Imprenta Sur / Centro Cultural de la Generación del 27.
- MARTÍN-MACHO HARRISON, A. y NEIRA-PIÑEIRO, M. R. (2020). “Formación de los futuros maestros de educación infantil en poesía y su didáctica. El caso de dos universidades españolas”. *Lenguaje y Textos* 52, pp. 85-99.
- MATEOS, J. (2024). *Los nombres que te he dado*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara. Col. ‘Vandalia’.
- MATTIX, M. (2002). “The ‘pleasure’ of poetry reading and second language learning: a response to David Hanauer”. *Applied Linguistics* 23, 4, pp. 515–518.
- McGOUGH, R. (2017). “El coleccionista de sonidos”. Trad. Á. García. *Turia Digital*. [http://www.ieturolenses.org/revista\\_turia/index.php/actualidad\\_turia/el-coleccionista-de-sonidos](http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/el-coleccionista-de-sonidos); trad. de “The Sound Collector” (2005), original incluido en la antología del autor *80 Poems* (Londres: Penguin, 2017).
- MERINO, A. (2023). *Los pasos de la cordura. Antología (1994-2023)*. Madrid: Reino de Cordelia.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, FORMACIÓN PROFESIONAL Y DEPORTES. (2022). “Real Decreto 157/2022, de 1 de marzo, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Primaria”. *Boletín Oficial del Estado* 52, de 2 de marzo.

MIRHOSSEINI, S.A. (ed.) (2017). *Reflections on Qualitative Research in Language and Literacy Education*. Springer.

MORENO VILLA, J. (2000 [1929]). *Jacinta la Pelirroja. Poema en poemas y dibujos*. Madrid: Castalia.

MORÓN OLIVARES, E. (2016): “¿Maestros y poesía? Reflexiones en torno a la formación poética de los estudiantes de Magisterio”. En A. Díez Mediavilla, V. Brotons Rico, D. Escandell y J. Rovira Collado (eds.), *Aprendizajes plurilingües y literarios. Nuevos enfoques didácticos*. Alicante: Publicacions de la Universitat d'Alacant, pp 736-740.

MUÑOZ, L. (2006). *Querido silencio*. Barcelona: Tusquets.

NEIRA-PIÑEIRO, M.R. y MARTÍN-MACHO HARRISON, A. (2020). “Los futuros maestros de infantil ante la educación literaria: Análisis de sus creencias sobre la literatura infantil como recurso para el aula”. *Revista de Currículum y Formación de Profesorado* 24, 2, pp. 224-250.

NÚÑEZ RUIZ, G. (1998): “Notas sobre las relaciones de la teoría literaria con la didáctica de la literatura”. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* 31, pp. 91-99

NÚÑEZ RUIZ, G. (2001). “Historia de la educación literaria en el mundo hispánico”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 613-614, pp. 123-128.

OLIVÁN, L. (2017). *Dejar la piel*. Valencia: Pre-Textos / Fundación Gerardo Diego.

OSWALD, A. (2005). *Woods etc*. Londres: Faber & Faber.

PAZ, O. (1994). “Fundación y disidencia”, en *Obras completas*. Madrid: Círculo de Lectores.

PENNEBAKER, J. (1997). *Opening Up: The Healing Power of Expressing Emotions*. Nueva York: Guilford.

PETRUCCI, A. (1998). “Leer por leer: un porvenir para lectura”, en *Historia de la lectura*. Madrid: Taurus, pp. 519-549.

PIAGET, J. (2019 [1946]). *La formación del símbolo en el niño, imitación, juego y sueño, imagen y representación*. México: Fondo de Cultura Económica.

PLANA, L. (2017). *Autorretrato a lo lejos*. Valencia: Pre-Textos.

POUND, E. (1970 [1954]). *El arte de la poesía*. México: Joaquín Mortiz.

- POWER, K. (1992). “El Black Mountain College, 1933-1956”. *Poesía. Revista de Información Poética* 38, pp. 67-192.
- POZUELO, J. M. (1994): “La teoría literaria en el siglo XX”, en D. Villanueva (coord.): *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus.
- PRIETO, A.M. (2018). “Inspiración” y otros poemas, en VV.AA., *Profesores y poetas*. Ed. de Antonio Aguilar. Málaga: UMA Editorial.
- PROKOSCH, F. (1984). *Voces. Memorias*. Barcelona: Planeta.
- PUJALS GESALÍ, E. (1992). *La lengua radical. Antología de la poesía norteamericana contemporánea*. Madrid: Gramma.
- REGUEIRO SALGADO, B. (2013). “El sueño de la literatura sensorial: cuando los libros se ven, se escuchan y se tocan”, en M. Goicoechea y P. García Carcedo (coords.), *Alicia a través de la pantalla. Lecturas literarias en el siglo XXI*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 83-105.
- REGUEIRO SALGADO, B. (2022). “Poesía y música: aportaciones a la educación literaria y a la didáctica de la poesía”. *Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* 45 (1), pp. 117.141.
- REUTER, Y. (1996): *Enseigner et apprendre à écrire*. París: ESF.
- REYES, M. (2004). *Bella durmiente*. Madrid: Hiperión.
- RICKS, C. (2013). “Our Grief”. *The British Journal of Aesthetics* 53,1, pp. 93–96.
- RILKE, R. M. (1909): “Réquiem para Wolf”. Fragmento recuperado y traducido a partir de distintas versiones al español.
- RODRÍGUEZ-GAONA, M. (2019). *La lira de las masas: Internet y la crisis de la ciudad letrada. Una aproximación a la poesía de los nativos digitales*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ROMERO ESTEO, M. (1994). *Del antiguo cancionero religioso andaluz y los cantos penitenciales de Montoro*. Málaga: Imprenta de la Universidad de Málaga.
- SÁNCHEZ GARCÍA, R. y 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, pp. 41-53.
- SÁNCHEZ ROSILLO, E. (2023). *El sueño cumplido*. Barcelona: Tusquets.
- SHAKESPEARE, W. (2014). *Nueve sonetos*. Trad. de Álvaro García. Málaga: El Toro Celeste.

- SHINER, L. (2004). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós.
- STEINER, G. (1991). *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino.
- STEVENSON, R.L. (1885). *A Child's Garden of Verses*. Londres: Longmans, Green & Co.
- TAJÁN, A. (1983). *Golpe de Estado en Mombassa*. Málaga: Universidad de Málaga. Col. 'Los cuadernos de la Marinería'.
- TRIGO IBÁÑEZ, E. y SANTOS DÍAZ, I. C. (2023). "Virtual tools in the concept of reading of future teachers: a lexical exploration". *Texto Livre* 16, pp-1-19.
- VALENTE, J. A. (1972). *Punto cero [Poesía 1953-1971]*. Barcelona: Barral.
- VALÉRY, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid. Visor.
- VALVERDE, A. (2023). *Sobre el azar del mapa*. Barcelona: Tusquets.
- VÁZQUEZ, A. (2022). *Memorias de Miguel Ángel Delgado Baeza, profesor en San Estanislao*. Málaga: Ediciones del Genal.
- VIGOTSKY, L. S. (1986 [1930]). *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Akal.
- WIDDOWSON, H. G. (1990). *Aspects of Language Teaching*. Oxford: Oxford University Press.
- WIDDOWSON, H. G. (1992). *Practical Stylistics: An Approach to Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- WILLIAMS, W.C. (1992 [1962]). "Paisaje con la caída de Ícaro", en la separata "Las caídas de Ícaro". Trad. de Álvaro García. *El Crítico* 19: 8-9.
- YAMASHITA, J. y SHIOTSU, T. (2017). "Comprehension and Knowledge Components That Predict L2 Reading: A Latent-Trait Approach". *Applied Linguistics* 38, 1, pp. 43-67.
- ZAMBRANO, M. (2001). *Filosofía y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- ZARONE, G. (1993). *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*. Valencia: Pre-Textos.
- ZUKOFSKY, L. (1989). *Un objectif & deux autres essais*. Châtillon-sous-Bagneux: Royaumont.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO Y TEMÁTICO

Abril, Juan Carlos  
*Acorazado Potemkin, El* (Eisenstein)  
Aguado, Jesús  
Agustín, san  
Alberti, Rafael  
Aleixandre, Vicente  
Alexandrian, Sarane  
*Alicia en el país de las maravillas* (Carroll)  
Allen, Woody  
Almodóvar, Pedro  
Altamira, pinturas de  
Amherst College  
amor  
Andersen, Hans Christian  
antropología cultural  
Aparicio Durán, Pablo  
arábigandaluza, poesía  
Arendt, Hannah  
Auden, W.H.  
    poeta  
    ensayista  
autoayuda  
autobiografismo poético  
autopropaganda literaria  
autorretrato  
Ayesta, Julián  
Azcona, Rafael

Bahrami, Mansur  
*Bambi* (Disney)  
Baroja, Pío  
Barrie, James  
Barthes, Roland  
Barton, David  
base conocida  
    de fondo  
    de forma  
Basho, Matsuo  
Baudelaire, Charles  
Beatles, The  
Bécquer, Gustavo Adolfo  
Bell, Clive  
Bengtsdotter Katz, Viktoria  
Benítez Ariza, José Manuel  
Berkowitz, Elizabeth Sarah  
Berlanga, Luis G.

Bianchi, Marina  
Black Mountain College  
Blake, William  
Bloom, Harold  
Bloomsbury, Grupo de  
blues, poemas en forma de  
Bonilla, Juan  
Borges, Jorge Luis  
Borrás, Manuel  
Bowra, Cecil Maurice  
Bresson, Robert  
Breton, André  
Browning, Tod *v. Freaks*  
Bruni, Carla  
Buñuel, Luis  
*Diario de una camarera*  
*Viridiana*

Cabrera, Antonio  
Cabrera Rueda, Diego  
Calderón de la Barca, Pedro  
caligrama  
Camarón de la Isla  
canciones populares anónimas  
Canetti, Elias  
canon  
Carandell, Josep Maria  
Carnero, Guillermo  
“Carpanta” (Escobar)  
Carrasco, María José  
Carroll, Lewis  
*Casablanca* (Curtiz)  
*Cats* (Lloyd Webber) *v. Eliot*  
Celaya, Gabriel  
Cernuda, Luis  
Cerrillo, Pedro César  
Cervantes, Miguel de  
Cézanne, Paul  
Chaplin, Charles  
Chesterton, G.K.  
Chiquito de la Calzá  
ciberpoesía; aspectos escénicos; redes sociales  
Cisneros, Antonio  
Colomer, Teresa  
Coleridge, Samuel Taylor  
comentario de textos  
complejidad moral  
conciencia  
Conde  
Cortázar, Julio *v. Rayuela*  
Coseriu, Eugenio  
Courtuoisie, Rafael  
Covidpoesía

Cremades, Raúl  
“Cuervo, El” v. Poe

Dadaísmo  
Dahlbäck, Katharina  
Dante  
Deleuze, Gilles  
Delgado Baeza, Miguel Ángel  
Delibes, Miguel  
De Cuenca, Luis Alberto  
Del Pino, José Manuel  
Del Pino Robles, Miguel Ángel  
deporte, comparación con la poesía  
Dera, Jeroen  
Díaz Pimienta, Alexis  
Didáctica de la literatura (v. tb. Magisterio, poesía en el grado universitario de)  
Doce, Jordi  
Donne, John  
Dryden, John  
Durán Rojas, Rubén

Eagleman, David  
Eisenstein, Serguéi v. *Acorazado Potemkin, El*  
Eliot, T. S.  
    *La tierra baldía*  
    vuelta al orden estrófico  
    “Poner nombre a los gatos”  
    *Cats* (Lloyd-Webber)  
Escobar García, Lourdes  
Escritura Creativa, estudios universitarios de  
eslogan  
español como segunda lengua, poesía para  
estructuralismo  
evaluación en escritura creativa  
*Extraño viaje, El* (Fernán Gómez)

fantasía  
Fernán Gómez, Fernando v. *Extraño viaje, El*  
Ferrán, Jaime  
Ferrater, Gabriel  
flamenco (v. tb. soleá)  
*Freaks* (Browning)  
Freud, Sigmund  
Fuertes, Gloria  
Formalismo-Psicologismo, debate  
Frost, Robert  
Fry, Roger

Gadamer, Hans-Georg (v. recepción, teorías de la)  
Gallwey, Tim  
García-Herrera, Jorge  
García Lorca, Federico  
García Padrino, Jaime

Garcilaso de la Vega  
generativismo  
Gil de Biedma, Jaime  
Gilbert, Brad  
Gimeno, Jorge  
Gimferrer, Pere  
Giovaneli, Marcello  
Gómez de la Serna, Ramón *v. greguería*  
Gómez Yebra, Antonio  
Góngora, Luis de  
González, Luis Daniel  
greguería  
Gremiger de Acosta, Clide  
Guillén, Jorge

Haidt, Jonathan  
haiku  
Hall, Geoff  
Hanauer, David  
Heine, Heinrich  
Hemingway, Ernest  
Herrera y Reissig, Julio  
Hipócrates  
historicismo  
Hoad, Lew  
Homero  
Horacio  
humor

imaginismo  
Insausti, Gabriel  
Instagram *v. ciberpoesía*  
Ionesco, Eugène  
Istarú, Ana

Jackson, Michael  
Jardiel Poncela, Enrique  
jazz  
    scat  
Jiménez, Agustín  
Jiménez, Juan Ramón  
Juan de la Cruz, san

Kafka, Franz  
Kinginger, Celeste  
Kipling, Rudyard  
Krashen, Stephen  
Kuppens, An H.

*language poets*  
Larrosa, Jorge  
Lázaro Carreter, Fernando  
*Lazarillo, El*

Lear, Edward *v.* limericks  
Lee, Carmen K. M.  
León, Rosa  
Leopardi, Giacomo  
Lennon, John *v.* Beatles  
ligereza  
limericks  
Luna Macías, Natacha  
Luque, Aurora  
Lyngfelt, Anna

Machado, Antonio  
Machado, Manuel  
Machuca Pérez, Paula  
Maeztu, Ramiro de  
Magisterio, poesía en el grado universitario de  
    actitud ante la poesía en el programa  
    bagaje previo  
    enfoque poético diferido  
    motivación  
    unidad didáctica  
    evaluación  
    resultados y poemas de estudiantes

Mallarmé, Stéphane  
Malpartida, Juan  
Martín-Macho, Ana  
Martín Ríos, María  
Martín Ruiz, Yulisa  
Mateos, José  
Mattix, Micah  
McEnroe, John  
McGough, Roger  
Merino, Ana  
métrica  
Mirhosseini, Seyyed-Abdolhamid  
Mitre, Eduardo  
Moreno Fuentes, Ariadna  
Moreno Villa, José  
Morón Olivares, Eva  
Mozart  
    *Don Giovanni*  
    *La flauta mágica*  
Muñoz, Luis  
Murray, Andy

Nabokov, Vladimir  
Nadal, Rafael  
Navarro, Justo  
Neira-Piñeiro, María del Rosario  
Neruda, Pablo  
*New Criticism*  
*Noche de los muertos vivientes, La* (Romero)  
Núñez de Arce, Gaspar

Núñez Ruiz, Gabriel

Oliván, Lorenzo

ópera

Ortega y Gasset, José

Oswald, Alice

Ovidio

*Oxford Book of Light Verse, The* (Auden)

Oxford University

Padel, Ruth

Panero, Leopoldo María

Paz, Octavio

Pennebaker, James W.

perfopoesía

periodismo cultural

*Peter Pan* (Barrie)

Petrarca

Petrucci, Armando

Piaget, Jean

*Picapiedra, Los*

placer estético

debate placer-tarea

Plana, Lorenzo

Platón

Poe, Edgard

Pound, Ezra

*Arte de la poesía. El*

*Cantos, Los*

*Personae*

Power, Kevin

Pozuelo Yvancos, José María

Preston (ciudad) *v.* University of Central Lancashire

Prieto, Ana María

Prokosch, Frederic

Proust, Marcel

Psicología Evolutiva (*v. tb* Piaget; Vigotsky)

Psicología Social *v.* Haidt, Jonathan

Publicidad

Pujals Gesalí, Esteban *v. tb* Language poets

*Rayuela* (Cortázar)

recepción, teorías de la

recitado

redes sociales *v.* ciberpoesía

Regueiro Salgado, Begoña

Rembrandt

Rilke, Rainer Maria

rima

Rimbaud, Arthur

Ritmo

Reuter, Yves

Reyes, Miriam

Roberto Carlos  
Rodríguez-Gaona, Martín  
Romanticismo  
Romero Esteo, Miguel  
Ronaldos, Los

Salieri, Antonio  
Sánchez García, Remedios  
Santos Díaz, Inmacula C.  
sencillez  
sensorialidad (*v. tb.* base conocida)  
sentimentalismo  
Shakespeare, William  
Shiner, Larry  
Shiotsu, Toshihiko  
Simenon, Georges  
simultaneísmo  
sin edad o sin edades, poesía  
Sisa, Jaume  
sociocultural, enfoque; sociología; estudios culturales  
Sócrates  
soleá  
“Space Oddity” (Bowie)  
Steiner, George  
Stevenson, Robert Louis  
Stevens, Wallace  
surrealismo

Taján, Alfredo  
Tasis Moratinos, Eduardo  
tebeos  
TikTok *v.* ciberpoesía  
títulos a libros de poemas  
Trigo Ibáñez, Ester

Universidad de Málaga *v.* Magisterio  
University of Central Lancashire

Valente, José Ángel  
Valéry, Paul  
Valle-Inclán, Ramón María del  
Vallejo, César  
Valverde, Álvaro  
Valverde, Fernando  
Van Gogh, Vincent  
Vázquez, Alfonso  
Verlaine, Paul  
Vigotsky, Lev  
Vilas, Guillermo  
Vitale, Ida

Walsh, María Elena  
Widdowson, Henry

Wilde, Oscar  
Williams, William Carlos  
Wittgenstein, Ludwig  
Wolf, Hugo  
Wordsworth, William

Yamashita, Junko  
YouTube

Zambrano, María  
Zarone, Giuseppe  
Zukofsky, Louis