

Felipe Munita

fmunita@gmail.com

Universidad Católica de Temuco /
Universidad Autónoma de Barcelona

(Recibido 1 junio 2013/
Received 1st June 2013)

(Aceptado 27 septiembre 2013/
Accepted 27th September 2013)

El niño dibujado en el verso: aproximaciones a la nueva poesía infantil en la lengua española

*THE CHILD DRAWN IN VERSE: APPROACHES TO NEW
CHILDREN'S POETRY IN SPANISH LANGUAGE*

Resumen

En los últimos años, la aparición de importantes premios de poesía infantil en el ámbito hispanoamericano ha colaborado en la progresiva construcción de un nuevo corpus de "poesía de autor" que tiene en la infancia a su lector implícito. Este trabajo analiza las tendencias formales y temáticas observadas en once títulos galardonados en dos de estos premios, con el objetivo de establecer un panorama general que permita esbozar las principales características de este corpus poético. Para ello se establecieron categorías de análisis a nivel formal, de la enunciación poética y de diálogo con el campo literario. Los resultados muestran la relación que las obras mantienen tanto con la poesía infantil tradicional y de vertiente folclórica como con los espacios de experimentación y exploración propios de la literatura infantil contemporánea.

Palabras clave: poesía para niños, campo literario, literatura infantil hispanoamericana, premios literarios.

Abstract

In recent years, the creation of important awards for children's poetry in the Spanish America region has contributed to the progressive construction of a new corpus of "poetry written by authors" with children being the intended reader. This article analyzes the formal and thematic tendencies observed in eleven titles that have received these awards, in order to establish a general overview for outlining the main characteristics of this poetic corpus. In order to do this, different categories of analysis were established regarding the formal aspects, the poetic enunciation and the dialogue with the literary field. The outcomes demonstrate the relationship that these works maintain not only with traditional poetry with folkloric roots but also with the experimentation and exploration of contemporary children's literature.

Keywords: poetry for children, literary field, Spanish American children's literature, literary awards.

1. Introducción: notas sobre poesía para niños y campo literario

Hablar de poesía para niños implica adentrarse en un terreno difuso y atravesado por diversas problemáticas. La primera y más evidente es su escasísima presencia en un mercado, el de la literatura infantil y juvenil (LIJ), dominado *in extenso* por el género narrativo. Si bien es cierto este dominio remite a unas relaciones jerárquicas entre los géneros (Bourdieu, 1991) que rebasan ampliamente el ámbito literario infantil, la actual posición hegemónica de la narrativa pareciera acentuarse aún más en este campo¹, derivando así en una suerte de monopolio narrativo bajo el cual se organiza buena parte de la producción contemporánea para niños y jóvenes. En otras palabras: la poesía infantil mantiene una clara relación de subordinación (Bourdieu, 1995) con el centro del sistema literario para niños y jóvenes.

Un segundo problema se relaciona con el corpus, particularmente con las dificultades para consensuar aquella literatura que denominamos "poesía infantil" pues, en la práctica, allí conviven tradiciones literarias muy diversas. Siguiendo a Poslaniec (2008), podemos identificar al menos tres grandes corpus imbricados: rimas y versos provenientes del folclor y de la tradición oral de los pueblos, transmitidos a los niños desde la primera infancia en la forma de canciones, nanas, adivinanzas, rondas y juegos diversos; adaptaciones y selecciones de textos del canon adulto que no han sido destinados originalmente a los niños, y que comúnmente adoptan la forma de antologías o de colecciones con títulos como *Pablo Neruda para niños*; y, en tercer lugar, una poesía de autor creada y concebida para el lector infantil, que en el ámbito hispanoamericano tiene ya una vasta producción en nombres como María Elena Walsh, Gabriela Mistral, Gloria Fuertes, Elsa Bornemann o Carlos Murciano, entre otros.

La enorme distancia que mantienen entre sí estos corpus, así como las tradiciones literarias en que se inscriben, dificulta aún más un debate de por sí complejo, que a menudo adopta confusas distinciones para referirse a la poesía infantil como aquella escrita por, escrita para, adoptada por, adaptada para... los niños (Hunt, 2010: 20). Complejo, también, si pensamos que bajo el rótulo de "poesía infantil" conviven indistintamente en las librerías las más sencillas rimas para prelectores o primeros lectores, con un incipiente corpus de títulos y colecciones poéticas dirigidas a jóvenes y adolescentes.

Cabría agregar un tercer problema relacionado particularmente con los estudios literarios: la escasa teorización que la poesía para niños ha recibido hasta ahora (Styles, 2010), tanto desde la crítica literaria como desde la investigación académica. Así, en un contexto cada vez más fértil y prolífico de investigación internacional sobre LIJ, la poesía para niños aún presenta escasa producción teórica que ayude a situar sus principales líneas de avance y a perfilar sus posibles características distintivas.

No obstante, en este marco de problemáticas diversas, ciertos acercamientos teóricos permiten esbozar algunas características y líneas de reflexión para adentrarse en el complejo binomio poesía/niño. Se ha dicho, por ejemplo, que la poesía infantil es un corpus fuertemente caracterizado por la presencia de patrones rítmicos y juegos humorísticos (Coats, 2010), que utiliza recurrentemente

1 En ello puede incidir la extendida creencia de la poesía como un "género difícil" o "solo para iniciados", idea que la alejaría de un receptor caracterizado precisamente por una competencia lectora débil o en vías de construcción.

ciertas figuras estilísticas como la comparación o la personificación y que acentúa el juego a nivel fonético propio de todo discurso poético (Cerrillo y Luján, 2010).

Por otro lado, Hunt ha subrayado la necesidad de abandonar la extendida idea de la poesía para niños como una escalera o paso previo hacia la "verdadera" poesía, para centrarse más bien en la idea de una negociación respetuosa "entre los escritores –personas con experiencia y ciertas formas adquiridas de ver el mundo y expresarlo– y los lectores infantiles –personas con menos experiencia y, probablemente, con maneras radicalmente diferentes e indisciplinadas de ver el mundo y expresarlo–" (Hunt, 2010: 22-23). Siguiendo esta línea, el rasgo distintivo de la poesía infantil habría que buscarlo en el particular modo de realización del juego poético con la palabra en un contexto de negociación como el recién aludido.

Ahora bien, en este proceso de teorización resulta igualmente necesario enmarcar estos rasgos en el desarrollo general del sistema literario para niños, un campo cultural cada vez más autónomo y más abierto a la exploración de nuevas formas. Así por ejemplo, vistos los acentuados procesos de transformación que ha experimentado la LIJ en el último cuarto de siglo, documentados en amplios estudios centrados en la producción narrativa (Colomer, 1998; Silva Díaz, 2005), cabría suponer que la poesía para niños de los últimos años presenta también muchos de esos cambios, entre los que podríamos destacar una mayor experimentación con las formas literarias o una expansión de las fronteras temáticas que caracterizaron tradicionalmente el sistema literario infantil. Pues, si la creación literaria se da en una tensión constante entre el uso de unas fórmulas y modelos preexistentes y la oposición a los mismos en pos de la innovación (Even Zohar, 1999), habría que revisar el grado de experimentación, observado ya en la narrativa infantil (particularmente en el libro álbum), que alcanza la poesía para niños en su estado actual, y los espacios en los que esa innovación se realiza.

Un buen punto de partida para esto sería atender al lugar que ocupan las colecciones en el actual sistema de la literatura infantil, que en los mejores casos se utilizan, más allá de su función comercial, como verdaderos "espacios de exploración" (Soriano, 1995) en los que la experimentación tiene una importante cabida. En un campo cultural que ha conquistado en las últimas décadas una creciente autonomía asociada a una mayor conciencia de sí mismo (Bourdieu, 1995), un movimiento natural es el intento del propio campo por llenar espacios vacíos y conquistar otros nuevos, reconfigurando de este modo sus propias fronteras. La progresiva aparición de nuevas editoriales y colecciones en el ámbito de la LIJ hispanoamericana, así como de diversas instancias de consagración en el seno de estas instituciones, podría leerse como un paso en esa dirección, y a su vez nos permitirá dar con los criterios de selección para delimitar el corpus del presente trabajo.

2. Corpus y categorías de análisis

Las editoriales, entre otras instituciones, representan un agente particularmente activo en la creación y configuración del "repertorio" literario (Even Zohar, 1999), cuestión que se mantiene, y quizás se acentúa, en la literatura infantil, sistema que brinda su particular lucha entre los modelos artísticos conocidos y los espacios de innovación que cada vez más frecuentemente se permite. Este rol activo del mundo editorial presenta en la última década una manifestación particularmente interesante en el contexto de este trabajo: la aparición de premios internacionales de poesía para niños, nacidos en el seno de editoriales centrales en el actual panorama de la LIJ hispanoamericana. Concretamente, en estas páginas nos ocuparemos de las obras ganadoras en dos de ellos: el "Premio Hispanoamericano de Poesía para Niños", convocado por Fondo de Cultura Económica y la Fundación para las Letras

Mexicanas, y el "Premio Internacional de Poesía para Niños Ciudad de Orihuela", convocado por la editorial Kalandraka (a través de su sello Factoría K) y el Ayuntamiento de Orihuela.

¿Por qué estos premios? Ambas editoriales presentan importantes catálogos de literatura infantil, nacidos en la última década del siglo XX (1991 FCE, 1998 Kalandraka) de la mano de editores que fueron y son imprescindibles en la construcción y ampliación del campo, como Daniel Goldin y Xosé Ballesteros. Sus colecciones comparten algunas ideas de base, entre las que podríamos destacar el respeto y valoración del niño como lector, la fusión del destinatario niño-adulto (Silva Díaz, 2005), la apertura hacia nuevas formas artísticas en la creación dirigida a la infancia y, en ese contexto, el impulso en el ámbito iberoamericano al género del álbum ilustrado (que ya era ampliamente valorado en otros contextos como el escandinavo o el mundo anglosajón). A su vez, el prestigio de sus catálogos se ha confirmado, en estos 15 ó 20 años de existencia, con la inclusión de muchos de sus títulos en las más importantes selecciones bibliográficas de literatura para niños, como *The White Ravens* de la Internationale Jugendbibliothek de Munich, la *Lista de Honor* de IBBY, o *Los Mejores Libros para Niños y Jóvenes* del Banco del Libro de Venezuela, entre otras.

Asimismo, los premios convocados por ambas editoriales han contado entre sus jurados con importantes especialistas en el ámbito de la LIJ (entre otros: Ana Pelegrín, Felicidad Orquín, Ana Garralón, además de los ya citados Goldin y Ballesteros). Todo lo anterior, sumado a su carácter internacional y a una importante dotación económica, hace de ellos una instancia particularmente relevante de consagración, generadora de mucho "valor simbólico" (Bourdieu, 1991) para los títulos premiados, y que de cierta manera asegura obras que abran o consoliden tendencias formales y temáticas al interior del campo (Roig Rechou, 2007)².

Un total de once obras conforman nuestro corpus de análisis³. Del premio de FCE son las siguientes: *La suerte cambia la vida* (Premio 2004) de Javier España, *Tigres de la otra noche* (2005) de María García Esperón, *Las aventuras de Max y su ojo submarino* (2006) de Luigi Amara, *Rutiner* (2007) de Níger Madrigal, *Los espejos de Anaclara* (2008) de Mercedes Calvo, *Árbol de la vida* (2009) de Marco Aurelio Chavezmaya, y *Huellas de pájaros* (2010) de Ramón Suárez Caamal. Del premio "Ciudad de Orihuela", por su parte: *El secreto del oso hormiguero* (2008) de Beatriz Osés, *Ciudad laberinto* (2009) de Pedro Mañas, *Los versos del libro tonto* (2010) de Beatriz Giménez de Ory, y *Letras para armar tu canto* (2011) de Ramón Suárez Caamal.

Finalmente, cabe señalar que las categorías con las cuales analizamos los textos se fundan en el propósito de responder a la pregunta ¿qué concepción o idea de poesía infantil dibujan estos poemarios?⁴ Para ello, hemos establecido tres niveles de análisis: nivel formal, nivel de la enunciación poética y nivel de diálogo con el campo literario, bajo los cuales se estructuran las siguientes categorías:

- Formal: 1) superestructura del libro, y 2) estructura del poema.
- Enunciación: 3) sujeto que enuncia, 4) mundo enunciado, y 5) modo enunciativo
- Diálogo: 6) con los motivos literarios, 7) con otros textos, y 8) con el artefacto poético.

2 Algunas de las características señaladas, especialmente el prestigio editorial en el campo, nos llevaron a descartar otros galardones dedicados a la poesía infantil como el *Luna de aire*, del CEPLI (cuyas obras no integran un "catálogo editorial" más allá del premio en sí), o el *Príncipe preguntón*, de Editorial Hiperión (que pese a ocupar un espacio muy prestigioso en el ámbito literario general no ostenta igual prestigio en el sistema literario infantil).

3 Se incluyen todas las obras ganadoras de estos premios, salvo la última de FCE (2011), que al momento de escribir estas líneas aún no se publicaba.

4 Dada la especificidad de la pregunta, no analizamos aquí las ilustraciones ni los paratextos, que siendo elementos centrales de la crítica e investigación actual en LIJ, escapan a los límites de nuestro estudio.

La construcción de estas categorías busca favorecer la emergencia de ese "repertorio de señales" (Iser, 1987) que traen los textos y que conforman, finalmente, la idea de lector implícito de toda obra literaria, en nuestro caso de la nueva poesía infantil hispanoamericana. Presentamos a continuación el análisis de ese repertorio, según cada una de las categorías descritas.

3. Tendencias en la nueva poesía hispanoamericana para niños

3.1. Una supranarración sobrevuela el bosque lírico

El análisis de la estructura global (o superestructura) del libro nos revela una fuerte tendencia hacia el carácter unitario en los textos de la nueva poesía infantil hispanoamericana. Es decir, los poemas de un mismo volumen mantienen relaciones de continuidad entre sí, situación que se observa, en diversos grados, en la mayoría de los títulos que conforman el corpus (la excepción estaría en *Palabras para armar tu canto*⁵, único volumen que funciona como un compendio de poemas sin mayor vinculación entre sí).

Las relaciones de continuidad entre poemas se manifiestan, fundamentalmente, en dos grandes caminos. Primero, libros que pueden leerse como un único y extenso texto lírico, siguiendo así el formato recientemente denominado "álbum poema" (Neira, 2012), como sucede con *Tigres de la otra noche* o *Los espejos de Anaclara*. Son volúmenes cuyos fragmentos sin título se suceden uno tras otro, manteniendo entre ellos un evidente hilo conductor que refuerza el carácter secuencial adoptado: "Hay un tigre/ bajo mi almohada/ todas las noches/ estrena rayas", y en la página siguiente, "Tigre/ dame una manita/ de gato...". Una variación de este modelo se encontraría en la estructura de *Árbol de la vida*, pensado también como un poema extenso pero que intercala en su interior algunos textos con título propio, textos que si bien avanzan en su grado de autonomía, igualmente se sitúan como partes de un todo que los excede.

El segundo camino es el de construir una historia marco desde la que se desprenden poemas o series de poemas a modo de sub-historias, como sucede en *Los versos del libro tonto* o *El secreto del oso hormiguero*. En el primer caso, los poemas iniciales nos presentan una historia de la que se desprenden tres relatos breves, para luego, en los poemas finales, retomar la historia central. En el segundo, hay una historia marco entre una niña y un tigre, en la que ella le pide al animal que le lea cuentos para quedarse dormida: esto da paso a una serie de poemas/relo que se suceden con ciertos ecos de Scherezade ("le doy un codazo/ ¡quiero otro cuento!/ el tigre suspira/ ¿no tienes sueño?") hasta que, finalmente, la niña se duerme en el último texto del libro. Y si bien la mayoría de estos poemas pueden leerse autónomamente, todos son parte de la historia marco en la que están insertos, al punto de establecer relaciones de interdependencia entre algunos: al verso "ahora te diré/ quién te hace cosquillas/ en manos y pies", por ejemplo, le suceden dos poemas que cuentan pequeños relatos sobre el origen de esas cosquillas.

Algo similar sucede con un libro como *Ciudad laberinto*, cuyas relaciones de continuidad entre poemas son mucho menos notorias: si bien todos sus textos pueden leerse de manera autónoma, al ser leídos en su conjunto adquieren un nuevo sentido, pues el lector descubre que la ciudad a la que se refieren todos los textos es la que el hablante ha dibujado en su libreta en el primer poema del libro.

5 En pos de una mayor fluidez en la lectura, una vez nombrado cada libro con su título completo podremos referirnos a él con una palabra clave. Por ej: *Palabras*, en vez de *Palabras para armar tu canto*.

En definitiva: predomina la tendencia a construir una "supranarración" a partir del conjunto de textos poéticos de un libro, que se entremezclan entre sí en diversos grados y con formas de relación igualmente diversas. Incluso un título que no construye un macrorrelato como los anteriores (*Huellas de pájaros*), y cuyos poemas son completamente independientes entre sí, nos lleva a pensar en un cuadro global sobre el mundo de la naturaleza, un fresco que solo emerge en la suma de todos los textos.

3.2. El poema: un equilibrista entre la tradición y la innovación

Tradicionalmente, la poesía para niños se ha identificado con unas formas muy concretas que, provenientes de la tradición popular, se han mantenido estables en buena parte de la producción poética para la infancia. El verso octosílabo, las estrofas en cuartetas o pareados y el uso extensivo de la rima pueden servirnos como ejemplos. Por ello, nos interesa revisar el nivel de continuidad o ruptura del corpus en relación a las formas más recurrentes del género.

El tipo de verso más utilizado en estos libros es el octosílabo, seguido del heptasílabo y, en menor proporción, de hexasílabos y endecasílabos. Es decir, continúa el predominio de los versos de arte menor que han caracterizado a la poesía infantil hasta nuestros días, y que proveen a los textos de una musicalidad y fluidez muy necesarias para el registro narrativo y el tono lúdico que a menudo presentan. No obstante, junto a esa línea de continuidad, notamos la emergencia de dos movimientos especialmente interesantes desde la perspectiva de la innovación. El primero es la inclusión del endecasílabo entre los versos más recurrentes: dada su estrecha relación con un ritmo más lento y pausado, que favorece una actitud reflexiva por parte del lector, sorprende su uso (aunque todavía marginal) en cinco de los once libros estudiados. El segundo es el extendido uso del verso libre, ampliamente predominante en títulos como *Árbol*, *Rutinero*, *Tigres* o *La suerte cambia la vida*. Este movimiento ha permitido a los autores explorar diversos ritmos en el verso, no necesariamente pautados por un patrón métrico determinado, y, en algunos casos (ciertos poemas de *Rutinero* o de *La suerte*), profundizar en versos tan extensos como inusuales en este campo.

Esto también ha significado novedades en cuanto al uso de la rima, pues si bien este recurso fónico sigue siendo muy recurrente, varios de los libros (nombrados ya como ejemplos de verso libre) no la utilizan o, si lo hacen, es un recurso muy puntual y esporádico. Los títulos restantes, en cambio, le otorgan a la rima un lugar central en la arquitectura de los textos, predominando en unos la vertiente asonante (*Anaclara*, *Libro tonto*, *Oso hormiguero*) y en otros la consonante (*Ciudad laberinto*, *Las aventuras de Max y su ojo submarino*, *Palabras*).

La libertad a la que hacemos alusión a nivel del verso también tiene su correlato en un nivel mayor, el de la estrofa, pues, en ruptura con la larga tradición en este campo, algunos de nuestros autores han optado por no utilizar fórmulas estróficas definidas (como puede observarse, entre otros, en *La suerte*, *Árbol* o *Tigres*). Pese a lo anterior, el corpus analizado recoge una serie de estrofas y formas poéticas, entre las que destacan cuartetas, caligramas, ovillejos, pareados, romances y, ocasionalmente, el soneto, la décima o el haiku. Es interesante observar que las influencias provienen de tradiciones literarias diversas, pues en los textos conviven formas poéticas folclóricas con otras, de más reciente ingreso en el campo de la poesía infantil, provenientes de la tradición literaria clásica (soneto) o de las vanguardias (caligrama). En este marco, cabe destacar el uso del caligrama como un tipo de texto que parece especialmente fértil para la nueva poesía infantil, dada su inclusión en tres de los libros y, particularmente, su realización en *Huellas de pájaros*, poemario escrito íntegramente con esta forma poético/visual heredada de Apollinaire.

3.3. Las variaciones del yo poético

La pregunta por el hablante lírico nos permite también esbozar algunas tendencias. Una es la visualización de un hablante externo al poema mismo, un yo indeterminado que parece no participar del mundo creado. Así, a la manera de un narrador en tercera persona, nos presenta textos propiamente narrativos, en los que predomina la acción y la historia sobre los movimientos de introspección más típicos del género, como vemos en *Max y su ojo submarino*: "A Max le dolían los ojos/ de tanto smog y aire insano/ se tallaba las pupilas/ como quien busca un gusano// Por error su dedo extrajo/ de golpe el ojo derecho...".

Por otro lado, en muchos de los textos analizados, e incluso en libros enteros (*Anaclara, La suerte, Árbol, Tigres...*) encontramos a un niño o niña como sujeto lírico, cuya voz en primera persona lleva al lector a recorrer junto a él los mundos poéticos: "Vivo en la casa que mi abuelo/ me construyó en el árbol/ más grande de este huerto.// Ahí dibujo/ observo/ y sueño", o "Suena la campana/ salgo de la escuela/ extendiendo las alas/ a la primavera". Creemos que este recurso, tal como sucede en el género narrativo con los relatos narrados por un niño protagonista, favorece la identificación proyectiva del niño lector, que encuentra en el libro una voz familiar y cercana a su propio mundo.

Un tercer camino es la adscripción de la voz lírica a ciertos personajes del mundo poético creado. Así, en algunos poemas de libros como *Palabras para armar tu canto, Libro tonto* o *Ciudad laberinto*, nos encontramos frente a hablantes tan diversos como un erizo o un camaleón, un vendedor de baratijas, un gallo veleta, el libro mismo ("soy libre, digo...Libra, digo... ¡libro!"), o incluso un chicle viajero: "Bien pegado/ a un tacón/ muy elegante/ me he colado/ en el salón/ de un restaurante".

En cuanto a la actitud adoptada por el hablante en los libros analizados, podríamos decir que es una actitud predominantemente enunciativa, en sintonía con la tradición poética infantil al respecto. El marcado carácter narrativo que presentan varios de los títulos hace que sus hablantes se centren fundamentalmente en la descripción de acontecimientos, actitud mayoritaria en libros como *Max, Tigres, Oso hormiguero, Ciudad laberinto* o *Libro tonto*. Sin embargo, en otros títulos observamos también un importante giro hacia la actitud carmínica, es decir, la actitud más propiamente lírica que un hablante puede adoptar, centrada en la expresión y exploración de sentimientos y emociones. Lo anterior, menos usual en la poesía para niños, se manifiesta en diversos grados en el corpus, pues va desde títulos con un hablante predominantemente enunciativo que deja ciertos espacios para la actitud carmínica (*Anaclara*), hasta otros (*Árbol, La suerte*) en los que hay mayor equilibrio entre ambas, y en los que la expresión del mundo interior del hablante es parte importante del universo lírico construido: "Tal vez mis ideas y pensamientos/ ya fueron de otro niño/ en otro tiempo.// Pero éstas son mis palabras/ y éste, mi momento".

Finalmente, el tono que adopta el hablante lírico abarca igualmente esta amplitud de registros y gradaciones, pues va desde un registro completamente lúdico y humorístico en libros como *Max* o *Libro tonto*, hasta uno propiamente lírico, alejado de la comicidad que suele caracterizar a la poesía infantil, y que observamos en títulos como *Rutinero* o *La suerte*. Estamos, en definitiva, frente a una concepción modular del sujeto lírico, entendido aquí como un hablante que puede adoptar voces, actitudes y registros muy diversos.

3.4. Pasear por el mundo creado: un paso hacia afuera, otro hacia adentro

Hablar de los tipos de mundo enunciado es adentrarse en un terreno desarrollado especialmente en el ámbito de los estudios sobre narrativa. Por su parte, podríamos pensar en la lírica como un género en el que "es especialmente raro toparse con un mundo de apariencia factual bien delimitado

y preciso" (Merquior, 1999: 100). El análisis del corpus a la luz de esta afirmación nos llevará, como veremos, a matizarla en el campo poético infantil. Pues, si al hablar del sujeto lírico ya notábamos una importante presencia de la actitud enunciativa, no hacíamos sino confirmar el predominio de textos en los que la expresión de sentimientos y emociones está supeditada a la presentación de unos hechos o acontecimientos concretos, característica que nos aleja del planteamiento inicial de Merquior.

El recorrido de un niño con su tigre (*Tigres*), basado en acontecimientos tan concretos como un viaje a la India o la visita del tigre a la sala de clases, o el periplo del ojo derecho de Max por el fondo del mar o espiando en los baños de las niñas (*Max*) dan una clara idea de la importancia de los "mundos factuales" en la mayoría de estos textos. Son poemas que dialogan, de este modo, con el género narrativo tan predominante en las formas literarias infantiles. Las excepciones, que las hay, pueden encontrarse en títulos como *Árbol de la vida*, *Anaclara* o *La suerte cambia la vida*, cuyos textos efectivamente dibujan mundos menos precisos, en los que por momentos lo factual tiende a difuminarse en pos de la emergencia de mundos interiores y abstractos.

En este contexto, sigue siendo igualmente importante la pregunta por el tipo de mundo enunciado, en términos de los marcos de referencia e imaginarios en los que se inscribe. En este punto, existe una tendencia a relacionar los textos con aquellos espacios, personas y lugares que corresponden a imaginarios típicamente infantiles, propios de la vida cotidiana del niño: el hogar, la familia, los otros niños, la escuela o el parque, entre otros, son elementos muy presentes en el corpus analizado. La humanización de animales e insectos ("don lagartón", "doña Termita") es igualmente recurrente en los mundos creados, y da paso a situaciones humorísticas y fantásticas, como la cena de gala de dos ratones en un basural, con un menú que incluye "casha de perro/ servida en papel de plata/ acompañada de puerros/ regados con pis de gata". El absurdo, aunque mucho menos utilizado, es otro de los referentes a la hora de crear mundos poéticos, como el surgido de un error en el reparto: "El lechero y el cartero/ se han confundido de saca:/ hoy bebo sopa de sellos/ y leo leche de vaca".

Asimismo, los mundos creados dan cuenta de una relación muy cercana y transparente del hablante con la naturaleza, siendo recurrente la mirada sobre el mundo natural que deviene imagen poética: "me gustan las voces de la lluvia", "navega la hormiga hacia el invierno", o "No tiene tronco/ porque se lo tragó la noche. A este árbol lo/ sostienen sus pájaros". Esto se observa, sobre todo, en los títulos más propiamente líricos del corpus (*Rutinero*, *Árbol*, *La suerte*, *Huellas*, *Anaclara*), volúmenes que mezclan continuamente los mundos exterior e interior, y que propenden a la creación de mundos abstractos relacionados con temáticas de tipo filosófico. Los límites de lo real, por ejemplo, se ven continuamente cuestionados en algunos de estos textos: "Los tomates rojos/ la casa, la fuente/ la rama del sauce/ el búho, la serpiente/ ¿A esta fantasía/ llaman realidad?/ ¿Y el viento que habla?/ ¿Los duendes? ¿Las hadas?". O las reflexiones sobre el ser y el tiempo, que se suceden en varios de los textos: "por eso temo a los relámpagos/ porque me descubren, saben quién soy/ quién fui antes de nacer y quién seré", o "A veces pienso en cosas/ que nunca he visto/ y extraño una vida/ que no he vivido/ Y me asusto// A veces siento/ que soy más viejo/ que mi abuelo/ y que este cuerpo de niño/ no es el mío". Citas, en definitiva, que muestran importantes avances hacia los terrenos de la abstracción, en una poesía tradicionalmente habituada a las realidades concretas.

3.5. Juego con el sonido, juego con el sentido

Como ya hemos señalado, la poesía infantil se ha caracterizado por un marcado juego a nivel fonético, y si bien no todos los libros analizados adscriben a este mandato, varios de ellos (*Palabras*, *Ciudad laberinto*, *Libro tonto*) destacan por darle continuidad a esa histórica manipulación de la dimensión

sonora del lenguaje. Jugando, por ejemplo, con la morfología de las palabras en pos de dotarlas de nuevos significados, como en los neologismos "boquiabiertojicerrado", "arenaharina/ harinarena" o "libélula/ alazul/ alabélula". O manipulando las sílabas para intensificar la sensación de caos en el tráfico: "Este semáforo/ parpa-pa-dea/ una bocina/ trompe-pe-tea/ muchos motores/ ronro-ro-nean/ esos dos coches/ choque-que-tean/ sus conductores/ caca-ca-rean". O valiéndose de similitudes fonéticas entre palabras, para crear con ellas expresiones originales y divergentes como "poco a poco/ lobo a lobo/ se van quedando dormidas", o "las líneas cuervas/ picotean los ojos de su madre/ la línea recta".

Estos juegos que trastocan los significantes favorecen, en muchas ocasiones, la construcción de enunciados que limitan con cierta agramaticalidad textual que Riffaterre anunciara como característica del género lírico, pero que finalmente devienen "*gramaticales en la red del significado*" (1983: 207): "perdona que no me levante/ perdona que no me poniente", o "tocando del tronco hueco/ y sonante del tambor con tu nombre/ con tu, con tu, con tu, con tu nombre en la barriga".

De todas formas, y pese a los ejemplos citados, no podemos atribuirle un carácter absoluto a la presencia del juego fonético en el corpus analizado, pues varios de los títulos no intensifican esta característica, sea por estar centrados en una vertiente narrativa cuya secuencialidad impide un lugar de privilegio a la sonoridad de las palabras (*Max, Tigres*), sea por focalizar la construcción poética en la red del significado más que en el manejo del significante (*Árbol, Rutinero*).

A su vez, la manipulación del texto con finalidad semántica tiene su particular correlato en la disposición espacial de las palabras. Así, encontramos construcciones como "a mi alrededor, giraban voces/ alaaaaaargadas hasta el grito", o "galopa un caballo/ se estira, se estiiiiira/ ahora es un tren (...)/ se hincha se hinCha", que favorecen visualmente el sentido vehiculado en el verso. Lo mismo sucede con la disposición del poema en la página como recurso para intensificar el significado, tal como observamos en los textos escritos al revés para formular la idea del espejo (*Anaclara*), o presentados desde atrás hacia adelante para resaltar la forma de caminar de un cangrejo (*Oso hormiguero*).

Por su parte, si a nivel fonético surge la aliteración como una de las figuras literarias más recurrentes en este corpus poético ("una barca que abarcaba el cielo"), podríamos decir que a nivel semántico, más allá del extensivo uso de la figura de personificación, la comparación ha dejado paso a la metáfora como principal formulación para realizar la traslación de significados, tal como sucede en el campo de la poesía general o "adulta". En este sentido, encontramos realizaciones particularmente logradas en libros como *Rutinero*, *Huellas de pájaros* o *Árbol de la vida*, entre otros. A modo de ejemplo, rescatamos de este último las metáforas del hablante para presentar a su madre: "Es un olor a pan de naranja/ a tierra mojada, a canastón de frutas/ es un chocolate envuelto en oro/ una almohada tibia en la noche oscura/ y una sonrisa en medio del misterio", y a su padre: "es un coche de carreras/ y no tiene tiempo/ de lunes a viernes/ para mirar la caída de las hojas.// Su tiempo se le va mirando los frutos/ verdes, rojos, amarillos/ en su huerto de semáforos".

3.6. Los caminos de la poesía para niños en el antiguo mundo de los tópicos

Heredados de la tradición, muchos de los tópicos o motivos literarios parecen alejados del mundo infantil, y la mayoría de ellos suelen ser poco relevantes en el campo de la poesía escrita para niños. No obstante, hay tres grandes motivos presentes en al menos tres de los libros analizados. El motivo que relaciona el final de la obra literaria con la llegada de la noche y del momento de descanso tiene su particular relectura desde el mundo infantil en varios de nuestros títulos (*Ciudad laberinto, Árbol, Oso hormiguero*), cuyos poemas finales coinciden con la entrada del niño al sueño: "En el horno/ apagado del día/ el niño sueña/ y el árbol se enfría".

Otro de los motivos recurrentes es el tema literario del viaje, cuya relación con la literatura infantil ha sido siempre muy estrecha dadas sus enormes posibilidades en cuanto fuente de aventuras. En esta vertiente aventurera pueden leerse buena parte de los textos de *Max y su ojo submarino* o *Tigres de la otra noche*. Por su parte, cuando el periplo se realiza en clave de desplazamiento interior, encontramos buenos ejemplos en *Rutinero* y, especialmente, en *Los espejos de Anaclara*: "Este viaje termina/ en el sitio del viento/ Este espejo se rompe/ en la orilla del mar".

Un tercer motivo relevante en estos libros es el canto a la naturaleza, sea como expresión del mundo interior del hablante (*Árbol, Huellas*), sea como invocación de un mundo que considera a los elementos naturales como seres humanizados, también de larga tradición en la literatura infantil, y que en estos textos tiene hermosas actualizaciones, como la imagen de la piedra cual durmiente al que ya es hora de despertar (*Palabras*).

Resta decir que otros tópicos aparecen igualmente, aunque de manera esporádica, en algunos de estos textos. Entre otros, la fugacidad y el paso del tiempo, el amor apasionado ("No hay cupo en mi cuaderno/ para más corazones"), el mundo al revés o la vida como ilusión ("Apaga mi papá las luces/ El mundo deja de existir"). En definitiva, todos ellos nos muestran la existencia de una línea que, aunque delgada y a veces casi imperceptible, le da cierta continuidad a los grandes temas de la literatura universal entre los temas abordados en la nueva poesía para niños.

3.7. Entre Shakespeare y Cri Cri: gotas de intertextualidad en el océano

Si bien nuestros títulos establecen pocas relaciones con otras obras o autores, hay un mundo de relaciones intertextuales que cobra aquí particular relevancia. Nos referimos a formas propias del folclore y de la tradición popular, particularmente aquellas cercanas al universo infantil como las canciones de cuna o las adivinanzas, que aparecen respectivamente en cuatro y dos de los libros estudiados. Junto a ellas, hay otras formas poéticas populares (pregones, conjuros, rondas o consejas) que, aunque utilizadas cada una en uno solo de estos libros, experimentan también una actualización y reescritura por parte de nuestros autores. Asimismo, es interesante observar que las referencias tradicionales no pasan solo por formas más o menos literarias, sino también por juegos o situaciones típicamente infantiles, como el contar ovejas antes de dormir o el preguntarle a una flor por los sentimientos del amado/a.

Todas estas referencias habitan, en mayor o menor grado, en la primera infancia, y por tanto se asumen como referentes colectivos seguros y conocidos para el lector. Lo mismo sucede con ciertos guiños a los cuentos de hadas, como la relectura de *Blancanieves* propuesta al inicio de *Los espejos de Anaclara*: "Espejito, espejito/ yo no quiero saber quién es más bella./ Sólo dime tres cosas/ espejito:/ quién soy/ quién fui/ quién seré". Algo similar, dado su temprano conocimiento en la cultura occidental, sucede con el relato bíblico de Adán y Eva, reelaborado esta vez como parte de la reflexión sobre el oficio creador que atraviesa las páginas de *Árbol de la vida*: "Mi abuelo termina su trabajo:/ Eva presume su hoja verde abajo del ombligo./ A su lado Adán sonríe, satisfecho/ por el fruto que ha comido". Son, pues, las únicas referencias explícitas a otros relatos en el seno de los títulos revisados.

Un mecanismo muy propio del género lírico para establecer relaciones intertextuales es el uso de epígrafes, generalmente con textos de otros poetas, fórmula que también ha sido utilizada en dos de nuestros libros: *Rutinero* y *La suerte cambia la vida*. En ambos casos, las referencias apuntan a dos campos culturales muy diferentes entre sí: por una parte, artistas ligados a la creación para niños, como Carlos Pellicer o Cri Cri, y por otra, poetas del canon literario occidental, como Shakespeare,

Alberti y Benedetti. Lo anterior nos parece particularmente interesante en la medida en que los autores hacen dialogar estas nuevas creaciones con obras que las preceden, situándolas así en relación a unas tradiciones literarias muy diversas pero legitimadas por igual en estos libros (las citas de Shakespeare y del cantautor Cri Cri en una misma página son un excelente ejemplo de esta convivencia). Por su parte, ya al interior de los poemas, las únicas referencias explícitas a otros autores son las alusiones a Matsuo Basho en un caligrama de *Huellas de pájaros* ("ayer bendijo Basho en un haiku tus alas"), y a Lope de Vega, en los poemas finales de *Palabras para armar tu canto*.

Finalmente, creemos adivinar algunas relaciones intertextuales que se mantienen a un nivel más implícito, como la cercanía que ciertos textos de *Árbol de la vida* o *Rutinero* mantienen con las greguerías ("la imaginación/ es una abeja/ encerrada/ en el panal/ de mi cabeza", "la espuma es la risa de la ola"), o la sintonía que las preguntas de *La suerte cambia la vida* tienen con las que hiciera Neruda ("¿Cuántas puertas y ventanas hay en el horizonte?", "Dónde puse mis sueños/ que no los encuentre en ninguna mañana?")⁶. Ecos similares podríamos conjeturar a nivel formal en ciertos textos del *Libro tonto* (y en menor medida en otros títulos), dado el significativo papel que se le otorga a la disposición de los versos en la página, o al uso de recursos visuales como un recuadro para indicar encierro o unas cruces para indicar muerte, características que lo emparentan con las vanguardias literarias.

3.8. El (aún) tímido juego metapoético

Una breve referencia final sobre el diálogo que mantienen los textos con el poema en cuanto artefacto, es decir, como un texto con posibilidades de llamar la atención sobre sí mismo. Al respecto, señalaremos que el juego metapoético es casi inexistente en este corpus, pues prácticamente no encontramos en los poemas referencias a su propia construcción discursiva. La gran excepción es *Los versos del libro tonto*, un volumen con marcados rasgos metaficcionales, en el que los propios versos del libro que el lector tiene entre sus manos son, podríamos decir, el objeto lírico que recorre todo el poemario. Los versos y el libro mismo pasan a ser personajes sobre los que se construye el juego poético, proponiendo así una reflexión sobre el libro como espacio, y finalmente llamando la atención sobre la propia actividad de lectura: "SOY FELIZ YO, EL LIBRO TONTO/ Porque ahora mismo/ tú/ me sostienes/ con las manos/ y estás/ leyendo estos versos/ en fila/ o des/ or/ den/ a dos".

Hay también algún otro ejemplo aislado, como el "Poema rascacielos" (*Ciudad laberinto*), que se lee de abajo arriba tal como se construye un rascacielos, y a medida que el lector sube el texto le propone una reflexión sobre el propio acto de lectura: "He encontrado un poema/ de piedras y palabras/ He encontrado una torre/ y voy a escalarla// Voy subiendo la torre/ poquito a poco/ voy leyendo el poema/ y no me sofoco..."⁷. O la situación final del *Oso hormiguero*, en la que la niña sueña con un tigre que le canta una nana de la que conocemos solo el inicio, y este resulta ser exactamente igual al del poema anterior del libro, abriendo así un juego hacia la idea del texto en otro texto, de ficción sobre ficción. De todas formas, más allá de estas citas, y con la excepción ya señalada, la dimensión metapoética no ha sido un elemento relevante en el trabajo de escritura de los libros analizados.

6 Cercanía que no sorprende dado el amplio uso de estas formas poéticas en el campo literario infantil, representado en las abundantes reediciones ilustradas tanto del *Libro de las preguntas* de Neruda como de las *Greguerías* de Gómez de la Serna.

7 Hemos cambiado el orden de los versos para facilitar su lectura, pues el primero que aquí leemos es el último en la disposición de la página.

4. Conclusiones

A partir del trabajo realizado podríamos pensar en una poesía infantil que, mayoritariamente, avanza con las siguientes coordenadas:

1. Suele construir una supranarración como recurso para acercar el género lírico hacia las formas narrativas y secuenciales predominantes en la literatura infantil.
2. Se vale de formas poéticas recurrentes en la creación para niños, pero experimenta también con formas provenientes de otras tradiciones literarias.
3. Presenta a un niño o un sujeto externo como hablante lírico, con actitud predominantemente enunciativa y con un progresivo equilibrio entre el tono lúdico y el propiamente lírico.
4. Crea mundos factuales y relacionados con el imaginario infantil, pero produce también mundos interiores con temáticas abstractas, poco habituales en la poética para niños.
5. Utiliza múltiples recursos fonéticos y de manipulación de los significantes, y tiende a equilibrarlos con una progresiva atención hacia el sentido.
6. Mantiene escasas relaciones con los tópicos literarios clásicos: solo utiliza algunos especialmente cercanos al mundo de la infancia.
7. Evidencia una tímida poética intertextual, relacionada con diversas tradiciones literarias entre las que destacan las formas poéticas folclóricas.
8. Utiliza escasamente el juego metapoético como parte del andamiaje discursivo.

En suma, los títulos analizados dan cuenta de una poética para la infancia caracterizada por dos movimientos dialógicos entre sí: la inmersión en la tradición, por una parte, y la superación de la misma, por otra. Una poesía cuyos autores conducen mirando alternadamente hacia adelante y al espejo retrovisor. Es decir, imaginando y proponiendo nuevos caminos para transitar en la poética infantil, pero haciéndolos dialogar de múltiples maneras con la tradición que el propio campo ha construido. De esta manera, la idea de poesía para niños que emerge de estos textos bebe de las formas poéticas que han acompañado la edad infantil durante siglos, pero la expande mediante la experimentación con nuevas formas, voces o temas, en una clara voluntad de ampliación de las fronteras del campo. A su vez, esto último la emparenta con la exploración propia de la literatura infantil actual y de paso la acerca al lector adulto, pues este doble movimiento construye una poesía que, pudiendo ser leída por niños, tiene "sentido y valor para una mirada adulta" (Ventura, 2010: 34), tal como hemos querido demostrar en estas páginas.

Resta decir que son diversas las líneas de investigación que vemos surgir de nuestro estudio. Desde la perspectiva de los estudios literarios, un análisis individual y más detallado de los títulos del corpus (que excedía los límites del presente trabajo) puede dar nuevas pistas sobre las búsquedas estéticas que cada autor privilegia para acercarse al campo poético infantil. Asimismo, un estudio comparativo entre ambas colecciones puede ser igualmente fructífero, pues pese a que no formaba parte de nuestros objetivos, se observaron ciertas tendencias propias de cada colección que serían interesantes de analizar. Por su parte, desde la perspectiva de la educación literaria, está abierta la puerta a los estudios que indaguen en la recepción de quienes son los lectores implícitos de este corpus poético: los niños, especialmente con aquellos títulos más propiamente líricos, que podrían traer novedades en el terreno de las respuestas lectoras del público infantil hacia la poesía. Caminar esa senda implicaría adentrarse en el reverso del espejo: si en estas páginas intentamos que emergiera el niño dibujado en el verso, lo anterior sería indagar en el verso que el niño lector construye.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, P. (1991). "Le champ littéraire". *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89: 3-46.
- . (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- CERRILLO, P. y LUJÁN, A. (2010). *Poesía y educación poética*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- COATS, K. (2010). "If it rhymes, it's funny: Theories of humour in children's poetry". En Styles, M.; Joy, L. & Whitley, D. (eds.) *Poetry and childhood*. Stoke on Trent: Trentham Books, pp. 121-129.
- COLOMER, T. (1998). *La formación del lector literario*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- EVEN ZOHAR, I. (1999). "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas". En Iglesias Santos, M. (comp.) *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco Libros, pp. 23-52.
- HUNT, P. (2010). "Confronting the Snark: the non-theory of children's poetry". En Styles, M.; Joy, L. & Whitley, D. (eds.) *Poetry and childhood*. Stoke on Trent: Trentham Books, pp. 17-23.
- ISER, W. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- MERQUIOR, J.G. (1999). "Naturaleza de la lírica". En Cabo Aseguinolaza, F. (comp.) *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros, pp. 85-101.
- NEIRA, R. (2012). "Poesía e imágenes: una nueva modalidad de álbum ilustrado". *Lenguaje y textos*, 35: 131-138.
- POSILIANEC, C. (2008). *(Se)former à la littérature de jeunesse*. Paris : Hachette.
- RIFFATERRE, M. (1983). *Sémiotique de la poésie*. Paris: Seuil.
- ROIG RECHOU, B. (2007). "Los premios literarios en la comunidad interliteraria española: corrientes y temas". En Cerrillo, P.; Cañamares, C. y Sánchez, C. (coords.) *Literatura infantil: nuevas lecturas y nuevos lectores*. Cuenca: UCLM, pp. 163-173.
- SILVA DÍAZ, M.C. (2005). *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.
- SORIANO, M. (1995). *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Buenos Aires: Colihue.
- STYLES, M. (2010). "Introduction: Taking the long view—the state of children's poetry today". En Styles, M.; Joy, L. & Whitley, D. (eds.) *Poetry and childhood* (pp. xi-xvi). Stoke on Trent: Trentham Books.
- VENTURA, A. (2010). "El jinete azul, un caballito que comienza a cabalgar". *CLIJ*, 238: 33-35.

