

LUGARES DEL RECUERDO EN LA POESÍA TARDÍA DE KIM CHUNSU

PLACES OF MEMORY IN THE LATE POETRY OF KIM CHUNSU

Elia Rodríguez López

Universidad de Salamanca

ABSTRACT

The purpose of this paper is to explore the poetic possibilities of place names as *containers of memory* in the last period of Korean poet Kim Chunsu's work. Our underlying assumption is that there is a fundamental relationship between human beings, place, and memory which brings us to consider how a place name can, through remembrance and imagination, refer to biographical experiences and recreate them in the poem. To this end, this paper analyzes images of memories introduced in the poem through the place names of the poet's hometown, Tongyeong, and the Setagaya detention center, both used to rescue memories through poetic text and framed within a primary opposition: while the hometown is depicted as a unique and timeless place of childhood reverie, Setagaya prison is configured as uniform and historical.

Key words: Korean poetry, place, memory, Kim Chunsu, childhood, violence

RESUMEN

El presente trabajo indaga en las posibilidades poéticas de los nombres de lugar como *contenedores de la memoria* en la obra tardía de Kim Chunsu, uno de los poetas coreanos más representativos del S. XX. Partiendo de la relación fundamental entre ser, lugar y memoria, se explora cómo el topónimo puede, convertido en palabra poética a través de la rememoración y la imaginación, remitir a experiencias biográficas y recrearlas en el poema. Para ello se analizan las imágenes del recuerdo representadas por los topónimos del pueblo natal y el centro de detención de Setagaya que aparecen en su última etapa creativa. Kim Chunsu utiliza estos nombres de lugar con la función de rescatar el recuerdo a través del texto poético, pero establece entre ellos una oposición básica: mientras Tongyeong, el pueblo natal, aparece como un lugar singularizado y atemporal, la prisión de Setagaya se configura como un lugar uniforme e histórico.

Palabras clave: poesía coreana, lugar, memoria, Kim Chunsu, infancia, violencia

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2022.

Fecha de aceptación: 21 de diciembre de 2022.

Cómo citar: Rodríguez López, Elia (2022): «Lugares del recuerdo en la poesía tardía de Kim Chunsu», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 6: 364-384.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2022.6.016>

INTRODUCCIÓN

Comúnmente se considera que la memoria, personal o colectiva, está relacionada con el aspecto temporal de la existencia; que recordar algo es, por lo tanto, rememorar un tiempo pasado, acontecimientos o experiencias que sucedieron en un momento anterior y que son retraídos al momento presente. Sin embargo, desde los estudios que recientemente han puesto el acento en el problema del lugar como eje fundamental de la experiencia humana, se ha venido señalando también la importancia de este en la constitución y recuperación de la memoria (Malpas, 1999: 181; Relph, 2015: 552)¹. Según estos, la memoria no se produce en una mente incorpórea, sino que forma parte de un sujeto encarnado. Luego, de igual manera que ese cuerpo se sitúa en un espacio concreto y otorga una dimensión espacial al sujeto, también la memoria se encuentra situada espacialmente (Casey, 2000: 182).

Esta dimensión espacio-temporal de la memoria, avalada por estudios empíricos que apuntan a la integración de espacio y tiempo en su creación y mantenimiento (Eichenbaum, 2017: 1015), es la que se halla detrás de la experiencia común de evocar un recuerdo en relación con una imagen espacial determinada. Así, puede decirse que la imagen del recuerdo aparece a la mente anclada en un espacio concreto, y se recuerda formando un todo con él (Malpas, 2015: 218-219). En cierta medida, estas imágenes espaciales sirven como una especie de contenedores de las experiencias del yo (Casey, 2000: 186) o *contenedores de la memoria*, por lo que puede afirmarse que la memoria no solo está naturalmente ubicada espacialmente, sino que constituye en sí misma un lugar donde el pasado revive y sobrevive, de manera que la imagen espacial a ella asociada adopta la función de contener y proteger los episodios recordados (Casey, 2000: 188).

Si *localizar* una imagen recordada en el tiempo supone situarla también en el espacio, recuperar un tiempo perdido a través de la memoria no resulta muy diferente a rememorar un lugar perdido (Poulet, 1977/1963: 16). Cabe señalar, sin embargo, que estos recuerdos personales no se presentan a la mente en asociación con un espacio cualquiera, sino que están

¹ Reconociendo los méritos filosóficos y metodológicos de los recientes trabajos de Jeff Malpas (1999) y Edward Casey (2000) sobre el *lugar* como concepto diferente del de *espacio*, desde el que replantearse la experiencia humana adoptando un punto de vista fenomenológico y ontológico, en el presente trabajo no se distinguirá entre ambos, sino que se utilizarán de forma equivalente, con el sentido de «espacio concreto, vivido o experimentado por un sujeto».

íntimamente ligados a lugares particulares, singulares y significativos para la persona que los rememora. El recuerdo que no es únicamente de un tiempo, sino también de un lugar, se transforma así en una imagen espacial susceptible de convertirse, a su vez, en imagen, y ser comunicada a través del lenguaje poético (Malpas, 2015: 227). A raíz de ello, no es extraño que estos lugares sean evocados y comunicados a través de un nombre propio o topónimo, en este caso (Relph, 2015: 521-522).

Más allá de su función referencial, los topónimos son signos lingüísticos imbuidos en un determinado sistema histórico y cultural (Do, 2003: 17) capaces de evocar asociaciones semióticas relevantes para la interpretación del texto literario (Smith, 2016: 295). Como concreción única de la experiencia de un espacio específico, el topónimo recoge y concentra las características de un lugar y funciona como una especie de abreviatura de su particularidad (Relph, 2015: 522-524). Especialmente en el género poético, suele aparecer como evocador de contenidos simbólicos y expresivos, en detrimento de la tradicional función narrativa con el que se le asocia en la novela (Bonenfant 2006: 456-457). Como palabra poética, el nombre propio de un lugar se convierte en un medio expresivo de gran espesor semántico que, a su capacidad de esencialización, es decir, de designar un único referente, aúna el poder de convocar en un solo nombre toda la esencia encerrada en él y de conectar con la memoria: «el Nombre propio es de esta manera la forma lingüística de la reminiscencia» (Barthes, 2011/1972: 118-119). Así, los topónimos designan unívocamente lugares que pueden funcionar como puntos de referencia de épocas biográficas personales, capaces de preservar y de permitir el acceso a una serie de recuerdos y de constituirse, de este modo, en una pieza clave en la formación y el mantenimiento de una identidad personal (Malpas, 1999: 188-191).

Esto se observa claramente en la poesía tardía de Kim Chunsu, donde ciertos lugares particulares, especialmente los singularizados a través de topónimos, cumplen el papel de introducir recuerdos personales de la vida del poeta en el texto. Como principal representante de la corriente de la poesía pura, Kim Chunsu ha venido siendo considerado uno de los poetas más importantes de la poesía de posguerra coreana (Kim, 1975: 22). Hizo su debut poético a finales de la década de los 40, pero el interés por su obra se consolidó especialmente a partir de la publicación de su teoría poética sobre lo que él mismo denominó *poesía sin sentido* (*muuimisi*) y los poemarios *Ritmos de Taryong* y *Fragmentos de Cheoyeong 1* a finales de la década de los 60 y principios de los 70². Desde entonces, el interés de la crítica se ha

² Kim Chunsu es especialmente reconocido por ser uno de los primeros poetas coreanos en desarrollar un proyecto de escritura vanguardista verdaderamente autóctono y personal al que denominó *poesía sin sentido*. Este

mantenido centrado principalmente en su producción de esos años, descuidando en gran medida su última etapa, la que va desde la década de los 90 hasta su fallecimiento en el año 2004, que solo recientemente ha empezado a ser objeto de análisis (p. ej. Choe, 2013; J. Kim, 2019; S. Kim, 2007).

Sin embargo, Kim Chunsu aumentó considerablemente su producción poética durante ese último período, cuando publicó seis extensos poemarios y se convirtió en el poeta más prolífico de su época³. Característica de esta etapa es su abandono de la experimentación con la *poesía sin sentido* y un cierto giro hacia una poesía de carácter más íntimo y apegado, al menos en apariencia, a la realidad. La relación entre espacio e individuo, que se da en gran parte de su obra, se convierte, en función de ese viraje hacia las propias experiencias, en una relación entre el lugar y la memoria personal. Así, el poeta utiliza los topónimos relativos a sus espacios vitales como manera de recrear recuerdos y experiencias a través de la poesía. Aunque estos recuerdos poetizados no deben confundirse con la vida real del autor, estos espacios concretos que aparecen en el poema a través del topónimo pueden ser considerados una especie de *lugares del recuerdo*, imágenes espaciales que condensan las experiencias pasadas y tienen la capacidad de retraerlas al presente y expresarlas a través de una única palabra⁴. De esta manera, el poeta puede, a través de los lugares referenciados por el topónimo, recuperar recuerdos perdidos y fijarlos para siempre en la forma del poema, desafiando el paso del tiempo y aspirando a una eternidad de la memoria en el arte.

La inclusión en sus poemas de topónimos procedentes de toda la geografía mundial es una característica de este poeta, pero al analizar detenidamente su producción tardía, dos lugares personales destacan por encima de cualquier otro: uno sería el constituido por el nombre de su pueblo natal, Tongyeong, y todo el espacio geográfico asociado a él; el otro vendría representado por el nombre de la cárcel de Setagaya, que resume su experiencia

consistió principalmente en un intento de eliminar del poema todo concepto e ideología y quedarse solamente con una sucesión de imágenes descriptivas con el objetivo de acercarse de manera más exacta, a su parecer, a la realidad en su esencia (Yoon, 2001: 11).

³ Aunque existen discrepancias sobre a partir de cuándo se puede decir que finaliza la poesía sin sentido y da comienzo su última etapa, los poemarios que suelen recogerse en esta son los siguientes: *El bosque que duerme de pie* [*Seoseo jamjaneun sup*] (1993), *Lago* [*Ho*] (1996), *Poseído por Dostoievski* [*Deullim, Doseutoyepenseunki*] (1997), *Silla y escalera* [*Ujjawa gyedan*] (1999), *El ángel en el espejo* [*Geoul sogui cheonsa*] (2001), *Cincuenta y una elegías* [*Swinhan pyeonni biga*] (2002).

⁴ Aparte de una ingente obra poética que abarca la publicación de diecisiete poemarios en un período de algo más de cincuenta años, Kim Chunsu también publicó una novela autobiográfica y varios libros de ensayo en los que da cuenta de las mismas experiencias que aparecen en sus poemas. Este estudio no pretende confundir al autor con su obra, pero al tratar de la recreación poética de recuerdos autobiográficos a través del espacio, se hace indispensable referirse a aquello que el autor escribió al respecto, sin, por ello, obviar que también esos textos son recreaciones posteriores cuya intención no podemos, ni es nuestra intención, dilucidar.

directa de la violencia a través de la prisión y las torturas que recibió en Japón⁵. Como la división en dos partes de su novela autobiográfica insinúa⁶, estos dos espacios —junto a los momentos vitales que son rescatados del olvido a través de ellos— son de signo básicamente opuesto: el paraíso perdido de la infancia y la experiencia de la violencia. Un espacio excluye al otro: como Proust, Kim Chunsu no se debate entre dos épocas distintas, sino entre dos espacios mutuamente irreconciliables (Poulet, 1977: 11).

El presente trabajo se propone, pues, seguir estos dos lugares del recuerdo a través de la obra tardía de Kim Chunsu gracias al elemento unificador que proporciona el topónimo, y desentrañar las diferencias en la percepción del espacio y la recolección de la memoria que se dan entre dos lugares —el paraíso perdido y el trauma de la violencia recibida— que, a pesar de su distinta naturaleza, muestran la profunda necesidad de ser rescatados del olvido mediante la recreación poética.

1. LA SINGULARIDAD DEL PUEBLO NATAL

Una de las características principales del espacio vivido es su singularidad. La estrecha relación que se establece entre el espacio habitado y las personas que lo habitan supone que ese espacio adquiera un carácter particular y una identidad determinada (Malpas, 2015: 196). Entre el espacio y la persona que lo habita existe una relación íntima de interdependencia: la persona y su identidad se construyen y transforman a través de su relación con ese espacio particular, de igual manera que ese espacio se constituye y transforma a través de la persona que lo habita.

Cuando la memoria rescata algún elemento del pasado personal a través de un espacio concreto, este lugar recordado no puede ser sino la representación de un espacio singular, ya que se trata de un espacio vivido y experimentado en el pasado. Todos los espacios vividos son singulares, pero existen lugares más significativos que otros para la persona que los experimenta. En especial, los lugares de la infancia suelen representar puntos

⁵ Según lo relatado por Kim Chunsu, en 1942, durante su época de estudiante en Tokyo, fue acusado de injurias contra el gobierno japonés y pasó un mes detenido en Yokohama y seis meses más en la comisaría de Setagaya, donde fue sometido a torturas (Kim, 1997: 185-202).

⁶ Kim Chunsu escribió una novela de corte autobiográfico titulada *Flor y zorro* [*Kkotnwa yeon*], donde la sección «Flor» está centrada en los recuerdos de la infancia, mientras que en la denominada «Zorro» explica las experiencias que tuvo en el centro de detención en Yokohama y Setagaya y su repatriación a Corea pocos años antes de la Guerra civil coreana (1950-53).

de referencia vital para la mayoría de los seres humanos, y se constituyen en lugares especiales que evocan experiencias personales particulares (Relph, 1976: 36-37).

En el caso de Kim Chunsu, este lugar significativo y singularizado por encima de cualquier otro es, sin duda, el de su pueblo natal: Tongyeong, el paraíso perdido de la infancia. Este lugar se establece como vórtice de su espacio íntimo, un centro único y personal que se erige en punto de referencia desde el cual se orientan el resto de espacios experimentados (Bollnow, 2011/1963: 57). Este lugar subyace y atraviesa toda su obra poética como una corriente subterránea, pero cobra especial relevancia en sus últimos poemarios, de carácter más intimista, como *El bosque que duerme de pie* (1993) (5 referencias), *El ángel en el espejo* (2001) (7 referencias) o su obra póstuma (5 referencias) (2004). El pueblo natal representa en sus poemas el espacio verdaderamente habitado —en un sentido simbólico— del que se ha partido y al que solo se puede regresar a través del recuerdo y la escritura poética.

Luego, puede decirse que Tongyeong es el lugar que conforma la identidad del poeta. La razón de que aparezca como un espacio singular y singularizado en sus poemas debe hallarse pues en ese hecho, en la idea de que la propia existencia del pueblo natal, opuesta a todo lo que no es ese espacio, a todo lo que está fuera de él, constituye en sí misma los cimientos de su identidad personal y poética. Asimismo, a través de sus escritos el poeta dibuja una conciencia que incorpora en su interior el paisaje de su infancia como una experiencia espacio-temporal única y particular e, incluso, exclusiva:

Cada persona tiene un tiempo propio aparte. No vivimos solamente en el tiempo histórico, sino que también habitamos un tiempo inmaterial y subjetivo para cada uno, sin relación directa alguna con la historia. Puedo afirmar esto con total seguridad: el cielo y el mar que jamás olvidaré mientras viva no parecen pertenecer al cielo y al mar de ningún otro. Cuando de repente, de la forma más inesperada, escucho el sonido de las gaviotas, los colores del cielo y del mar que acuden vívidamente a mi memoria son solo míos. Habrá quien diga que eso no es más que una alucinación, pero para mí es como una revelación («Descubrimiento del cielo, descubrimiento del mar [*Haneurui balgyeon, badani balgyeon*]). Kim, 2005: 301-302. Traducción propia⁷.

En este texto se expresa la profunda convicción en la existencia de un paisaje único y singular que pertenece solo a uno mismo y que está basado en los recuerdos de su pueblo

⁷ Texto original: 사람에게는 제각기 자기 시간이 따로 또 있습니다. 역사의 시간만을 우리가 사는 것이 아니라 역사와는 직접의 관계가 없는 나만의 주관적 비물리적 시간을 우리는 또한 살고 있습니다. 나는 분명히 그렇게 말할 수 있습니다. 내가 평생을 두고 잊을 수 없는 하늘과 바다는 어느 누구의 하늘과 바다도 아닌 듯합니다. 문득 뜻 아니한 때 갈매기 울음소리를 듣게 되고 그럴 때 선명하게 떠오르는 하늘과 바다의 빛깔은 나 혼자만의 것입니다. 어떤 사람들은 아마 그것을 환각이라고 할 것입니다만 나에게 그것은 환각이 아니라 하나의 계시 같기만 합니다.

natal. A través de estas palabras se comprueba que, para la voz narrativa, igual que un tiempo subjetivo y personal fuera de la historia, también existe un espacio propio subjetivo que puede llevarse siempre consigo, independientemente del lugar físico en el que uno se encuentre. Aquí este lugar es el paisaje del pueblo natal. Esto muestra una concepción fenomenológica del espacio, donde las experiencias sensoriales —en este caso auditivas, aunque en poemas como en «Servato [*Bangpung*]» también destacan las experiencias olfativas— muestran el recuerdo mediado por la experiencia corporal. El espacio es único y propio porque también lo es la experiencia corporal de ese espacio.

Pero el pueblo natal no es simplemente un espacio, es también un tiempo: el de la infancia. Cuando el poeta abandona ese lugar, deja atrás, a su vez, la niñez, y por eso se convierte, en su imaginación, en un paraíso irrecuperable. Aunque puede volver físicamente a Tongyeong, él deja de sentir que tiene un pueblo natal (Kim, 1997: 81). Este espacio se posiciona como el centro existencial del poeta, pero al mismo tiempo lo es siempre desde un sentimiento de nostalgia y de pérdida. Sin embargo, lo que es irrecuperable en el presente del mundo real puede lograrse a través de la memoria y encarnarse en la obra de arte, en el poema. Como indica Georges Poulet a propósito de la obra de Proust, si los lugares familiares nos abandonan, también pueden regresar en forma de recuerdo (1997: 14):

De los catorce a los diecinueve vivía solo con la mirada puesta en el mapa. Mi pueblo, Tongyeong, en él dibujado, su litoral de incontables relieves puntiagudos como un serrucho... por supuesto, el mapa es un concepto peculiar. Durante los cinco años que pasé en la escuela secundaria de Gyeonggi a veces oía también allí (en el mapa) filtrarse el graznar de las gaviotas. Delgado y lastimoso, tan prolongado que parece no tener fin, el sonido que escucho de repente mientras camino por la calle incluso a día de hoy, ¿será una alucinación? («Borroso, o más bien oscuro [*Buyuseureum, hogeun ppuyuseureum*]). Kim, 2004a: 639. Traducción propia)⁸.

En este poema en prosa el yo poético recuerda haber pasado su adolescencia en Seúl sintiendo nostalgia de su pueblo natal, sentimiento que expresa indirectamente a través de la voz de un adolescente que dedica su tiempo a repasar las líneas de Tongyeong en el mapa mientras oye, como si se tratase de una alucinación auditiva, los graznidos de las gaviotas de su pueblo natal. El yo poético siente nostalgia de un espacio íntimo y concreto:

⁸ Texto original: 열네 살에서 열아홉 살까지 나는 지도만 들여다보며 지냈다. 지도에 그려진 내 고향 통영, 그 해안선, 툇날처럼 날카롭기만하던 그 무수한 요철, 지도는 물론 하나의 독특한 개념이다. 경기중학의 그 5년 동안 거기(지도)서도 가끔 새나는, 물새가 우는 소릴 나는 들었다. 가늘고 애처롭고 너무 길어 끝이 보이지 않던, 길을 가다가 요즘도 문득 듣는 그 소리, 환청일까,

la línea costera que lo delimita y sus innumerables desniveles no son los de un lugar simplemente situado en unas coordenadas en el espacio, tal y como aparece en el mapa, sino los de un espacio íntimo de su memoria. Por esa razón puede decir que «el mapa es un concepto peculiar». Como tal, el mapa solo sirve para situar los lugares en unas coordenadas abstractas que no expresan nada sobre su singularidad y carácter. Sin embargo, para el yo poético, que ha abandonado el lugar de su niñez, el mapa se convierte en la vía de expresión de su nostalgia, un medio que le permite el acercamiento a ese espacio íntimo y singular a través de la imaginación. El hecho de que el poema se sitúe temporalmente en su adolescencia no hace sino resaltar ese sentimiento de nostalgia del pueblo natal, ya que normalmente es cuando abandonamos los lugares familiares cuando se nos hace evidente su singularidad y los reconocemos como significativos (Malpas, 2015: 199). En el caso de Kim Chunsu, esto le sucede por primera vez al dejar Tongyeong para entrar a la escuela secundaria en Seúl y se acentúa posteriormente durante sus experiencias en Tokio.

Es interesante destacar que la forma del poema comienza en pasado, pero termina en presente, recalcado mediante la expresión «incluso a día de hoy». Se observa, pues, la permanencia en el «hoy» del yo poético de una parte del pasado. Así, parece que también Kim Chunsu, como hiciera Proust en *En busca del tiempo perdido*, ve en la literatura una manera de recuperar el pasado a través de la recreación poética de lugares significativos (Poulet, 1977: 16). Las memorias de la infancia son traídas al presente a través de la recreación artística de los recuerdos. Siguiendo a Bachelard, puede decirse que, evocado en la madurez, el tiempo de la infancia es un tiempo a la vez recordado e imaginado. Por eso no es de extrañar que las memorias de la infancia de Kim Chunsu adquieran un tono de ensoñación. La distinción entre memoria y ensueño es especialmente difícil en el caso de los recuerdos de infancia: «la memoria sueña, la ensoñación recuerda. Cuando esta ensoñación del recuerdo se convierte en el germen de una obra poética, el complejo de memoria y de imaginación se estrecha y se producen acciones múltiples y recíprocas que engañan la sinceridad del poeta» (Bachelard, 1997/1960: 39). En el caso de Kim Chunsu, es interesante anotar que estas ensoñaciones aparecen especialmente en relación con la montaña Yeohwang, otro lugar de su infancia situado en el entorno del pueblo natal:

Se está poniendo el sol.
Algunas bayas pequeñas
están brillando cerca del cielo.
En el mar

escapado de la larga falda de la montaña Yeohwang,
está bañando sus pies
un niño de mandíbula afilada.
Para ese niño que no se marcha a casa
está saliendo la luna y se acerca la oscuridad («Pigmento [Amyo]», Kim, 2004a: 428.
Traducción propia)⁹.

Este es un poema, en principio, vacío de subjetividad, más característico de su etapa de experimentación. Lo descrito en él son imágenes puras sin mediación de un yo poético. Por esa razón, la referencia al topónimo de la montaña Yeohwang supone la clave interpretativa del poema y el nexo que liga estas imágenes con la infancia. Estas presentan un tono de ensoñación infantil que hace difícil descubrir qué recuerdo real se oculta bajo la forma del poema. En sus textos en prosa Kim Chunsu solo comenta que Yeohwang era la montaña que se encontraba detrás de su escuela primaria, que quizás por esa razón daba título a la revista del colegio (Kim, 1997: 74) y que estaba al lado del puerto (Kim, 2005: 271). En su poesía, sin embargo, esta montaña adquiere mucha más importancia: aparece nombrada en ocho de sus poemas, muchos de los cuales comparten este tono fantasioso e infantil y el estar relacionados con memorias de la niñez¹⁰. Puede decirse que esta montaña es, pues, el principal lugar en el que Kim Chunsu condensa sus ensoñaciones de la infancia y las rescata del pasado para hacerlas de nuevo presentes. Las tres imágenes presentes en sus recuerdos, —niño, montaña y mar— son recreadas libremente por la imaginación para construir el poema.

Por otra parte, resulta importante observar que la forma del verbo en gerundio no solo refuerza el carácter presente del recuerdo, sino que contribuye a eliminar el paso del tiempo en el poema. Lo que en él se cuenta no es un hecho del pasado, pero tampoco un hecho que vaya a convertirse en pasado. Por el contrario, es algo que sucede en el *ahora* del poema, uno que se renueva eternamente con cada nueva lectura. El poeta evoca en el presente de su vejez, en el que resulta más fácil reintegrar en la propia vida los recuerdos del niño que se fue (Bachelard, 1997/1960: 163), las imágenes de la infancia perdida, y las recrea

⁹ Texto original: 해가 지고 있다. / 하늘 가까이 작은 열매 몇 개가 / 빛나고 있다. / 여황산 긴 허리를 빠져나온 / 바다, / 턱이 뾰족한 아이가 / 발을 담고 있다. / 집에는 가지 않는 그 아이를 위하여 / 달이 뜨고 어둠이 오고 있다.

¹⁰ El carácter mismo de la obra de Kim Chunsu invita —si no obliga— a una lectura intertextual. Los aspectos que ligan este poema concreto con las ensoñaciones de infancia se entienden mejor en comparación con otros poemas que mencionan la montaña Yeohwang. Este lugar aparece normalmente en relación con personas de su niñez, ya sea su abuela o el director australiano de la escuela infantil que atendía, u otros aspectos biográficos, como la dirección postal de su casa natal. En ocasiones la sensación de ensoñación respecto a la infancia viene potenciada a través de construcciones que recuerdan a las nanas o los cuentos infantiles, como por ejemplo en «Montaña Yeohwang, montaña Yeohwang, ¡a pleno día abrazaste la luna y te acostaste! ¡Perdiste todo el cabello y se te nublaron tanto los ojos como los oídos!» («Luna de día [Nalda]», Kim, 2004a: 368).

libremente a través de los espacios irrecuperables del juego infantil. Pero este presente no fluye, sino que adquiere el valor de un presente eterno. Como indica Bachelard: «Así, las imágenes de la infancia, las que un niño ha podido crear, las que un poeta nos dice que un niño ha creado, son para nosotros manifestaciones de la infancia permanente.» (1997/1960: 152). El carácter perseverante del espacio en oposición a la fluidez pasajera del tiempo permite al poeta fijar esas imágenes en los lugares de la infancia y, así, eternizar el tiempo en la forma artística del poema a través de la mediación del espacio. La infancia se coloca, pues, fuera del tiempo y fuera de la historia (Bachelard, 1997/1960: 151).

2. EL ESPACIO DE LA PRISIÓN Y LA EXPERIENCIA DE LA VIOLENCIA

Aunque el período de la infancia no esté totalmente exento de imágenes de violencia¹¹, en los poemas aparece básicamente como un espacio de ensoñación, donde el tiempo se ha detenido en la pureza de la niñez. Tongyeong es, para Kim Chunsu, un lugar de armonía con la naturaleza y el último refugio contra la *opresión de la historia*¹². Su pérdida representa la conciencia súbita de la tragedia de la existencia y el surgimiento del interrogante «¿qué estoy haciendo yo aquí?» (Kim, 1997: 65). Es al abandonar por primera vez su pueblo natal cuando el poeta empieza a hacerse esta pregunta nunca antes planteada y que él tilda de metafísica. A través del relato autobiográfico de cómo apareció este sentimiento de desasosiego y desorientación que no haría sino profundizarse con cada nuevo cambio en su vida, se observa indirectamente la nostalgia del poeta por su lugar de nacimiento y el gran valor que le otorgaba:

Fui por primera vez a Seúl la primavera del año que cumplí catorce. Fue para presentarme al examen de selectividad. En ese momento, por alguna extraña razón no me gustó Seúl, al que solo veía como un lugar distante [...]. Sucedió cuando me desperté en medio de la noche. “Por qué estoy haciendo yo esto aquí?” De repente me vino a la mente esta sensación. No podía recobrar la calma: “¿Qué hago aquí? Si este no es mi lugar...” no podía librarme de ese sentimiento («*Jigeum naneun yeogiseo wae ireogo inneunga?* [Por qué estoy haciendo yo esto aquí?]. Kim, 2005: 32-33. Traducción propia)¹³.

¹¹ Imágenes de violencia aparecen también en uno de los poemas dedicados a la infancia, «Poema de infancia 2 [Yunyeonsi 2]», pero este es bastante anterior a los aquí analizados y de tono muy distinto.

¹² Por *opresión de la historia* Kim Chunsu entiende la violencia y falta de libertades derivadas de procesos históricos como guerras o revoluciones —especialmente aquellos que están relacionados con la imposición de ideologías—, siguiendo con cierta libertad el pensamiento de Berdiaev expuesto en *El destino del hombre contemporáneo* (1931).

¹³ Texto original: 우리 나이로 열네살 되던 해의 봄에 나는 처음으로 서울 나들이를 하게 되었다. 입학시험을 치르기 위해서였다. 그때 나는 어쩐지 서울이 서먹서먹하기만 하고 정이 들지 않았다. [...] 한밤에 잠을 깨는 일이 있다. 왜 나는 지금 여기서 이라고 있는가? 그런 느낌이 문득 들곤 했다. 도무지 안정을 얻지 못했다... 왜 나는 여기서 이라고 있는가? 내가 있을 곳은 여기가 아닌데, 하는 그런 느낌에서 빠져날 수가 없었다.

Esta pregunta se repite varias veces en sus escritos, donde enfatiza su sensación de desamparo existencial. En la pérdida del espacio primigenio de la infancia se halla, por lo tanto, la base de su angustia y su sensación de desarraigo, aspectos que recorren toda su obra (compartidos, por otra parte, con bastantes poetas contemporáneos, dado el ambiente de desesperanza de la posguerra coreana). Según lo que aparece en sus escritos, dejar atrás el pueblo natal implica un profundo impacto para la personalidad y la formación identitaria del poeta, que en la gran ciudad de Seúl se encuentra desplazado para siempre del ambiente seguro y tranquilo que representa su lugar de nacimiento. En el momento en el que Kim Chunsu lo abandona pasa a verse como un extranjero en tierra extraña y ni siquiera el regreso al pueblo natal le hace sentirse en casa (Kim, 1997: 81), puesto que el lugar que constituye sus recuerdos de niñez no es el que se encuentra de adulto, sino solamente un espejismo del paraíso perdido (Kristeva, 1991: 9-10).

Esa sensación de desarraigo y soledad encuentra en Japón su máxima expresión. Allí, no solamente será Kim Chunsu un verdadero extranjero, sino que, además —siempre según su testimonio— sufrirá en carne propia la experiencia alienante de la prisión y la violencia de la tortura. Esta experiencia en la cárcel de Yokohama o el centro de detención de Setagaya cambiará para siempre su forma de relacionarse con el mundo. Desde su encierro es desde donde le asaltara con renovada fuerza el mismo lamento de dolor existencial. Por lo tanto, como espacio del recuerdo, Setagaya es un lugar muy significativo para el poeta, uno que debió de dejar una enorme huella en su memoria y que también aparece recreado en sus poemas, aunque con diferencias fundamentales en el tono y la manera en que los recuerdos son evocados respecto a los poemas del paisaje de su infancia. Así, se observa que la misma forma poética cambia, de manera que en la gran mayoría de poemas en los que aparece la prisión de Yokohama o Setagaya predomina el tiempo verbal en pasado¹⁴. En ellos se recrean los recuerdos de las experiencias dolorosas y angustiantes sufridas durante sus meses de encierro, que contrastan vívidamente con los poemas de la memoria infantil.

En realidad, la experiencia de la violencia aparece tempranamente en sus textos, antes, incluso, que la imagen de Tongyeong. Así, una alusión a Setagaya y al tiempo en prisión la encontramos ya en el poema «La muerte de una niña en Budapest», publicado en *Esbozos*

¹⁴ Con la excepción de los poemas «6» y «7» de la tercera parte de *Los fragmentos de Cheoyong* donde, precisamente, aparece una contraposición entre Setagaya y el pueblo natal.

de una flor [*Kkochohui somyo*] en 1959, mención que, sin embargo, será rápidamente eliminada en una versión posterior del poema. El fragmento suprimido es el siguiente:

Por qué un hombre crucificado
me fuerza a recordarlo todo, una noche insomne,
yo tenía veintidós años.
Era estudiante universitario.
Estaba encerrado como insurgente en una celda en Setagaya, Tokyo, Japón.
Un día se escapó de mi garganta
un ruido de retorcer de tripas:
“Madre, ¡quiero vivir!”
[...]
La muerte a la que fue arrojada la niña de Budapest
¿habrá brotado de la vergüenza de los compatriotas que tiemblan ante la muerte?
Más que en los árboles desalmados, el brote
eclosiona a partir de los moratones azules de la deshonra
y desde el interior de la niña, de su sangre en busca de libertad.
[...] («La muerte de una niña en Budapest [*Budapesenteueseoui sonyeoni jugeum*]). Kim,
2004a: 164. Traducción propia)¹⁵.

A pesar de pertenecer a su primera época, en este poema ya se observan ciertas características que serán comunes al resto de textos en los que aparezca la experiencia de la violencia. Así, a diferencia de aquellos en los que se muestra la imagen del pueblo natal, en este poema el recuerdo no es algo que el yo poético quiera rememorar y traer al presente. Por el contrario, vive el recuerdo de su tiempo en la cárcel como algo impuesto desde fuera: Jesús le hace evocar lo que de otra manera el yo poético hubiera preferido mantener en el olvido. Y, aunque como experiencia personal allí vivida el espacio representado por Setagaya es un espacio particular, la situación del yo queda igualada con la de la niña asesinada en Budapest durante la Revolución Húngara de 1956, de manera que se equipara con la de otros individuos inocentes que también han sufrido la opresión y la violencia provocada por los acontecimientos históricos. Luego, la sensación de singularidad del espacio de la cárcel queda diluida en la experiencia compartida de la desgracia y la desesperación. De este modo, ya desde muy pronto el nombre de Setagaya aparece asociado a la memoria de la violencia, experiencia a partir de la cual parte también la ecuación característica de su pensamiento, según la cual: violencia=ideología=historia (Kim, 2004b: 148-150)¹⁶.

¹⁵ Texto original: 십자가에 못박힌 한 사람은 / 불면의 밤, 왜 모든 기억을 나에게 강요하는가, / 나는 스물두 살이었다. / 대학생이었다. / 일본 동경 세다가야서 감방에 불령선인으로 수감되어 있었다 / 어느날, 내 목구멍에서 / 창자를 비비고는 소리가 새어 나왔다. / <어머니, 난 살고 싶어요> / [...] / 부다페스트에서의 소녀의 내던진 죽음은 / 죽음에 떠는 동포의 치욕에서 역으로 싹튼 것일까, / 싹은 비정의 수목들에서 보다 / 치욕의 푸른 명으로부터 / 자유를 찾는 소녀의 피 속에서 움튼다. [...].

¹⁶ Un análisis más detallado de lo que supone la violencia en el proceso creativo de Kimchunsu puede encontrarse en Kim (2014).

Aunque «La muerte de una niña en Budapest» es una referencia relativamente temprana, la mayoría de menciones a las vivencias en la prisión se concentran en la tercera y cuarta parte del poemario *Fragments de Cheoyeong*, publicadas en 1991 y pertenecientes a su obra tardía. En estos poemas se observa que, al igual que ya se intuía en el fragmento eliminado, el espacio de la prisión es un espacio particular. Sin embargo, busca ser desprovisto de sus elementos singularizantes para destacar aquello que lo homogeneiza con otros equivalentes. Si bien el recuerdo de la prisión permanece grabado en la memoria con la misma fuerza que el espacio del pueblo natal, en los poemas en los que aparece el nombre de Setagaya o Yokohama se observa una voluntad consciente por parte del yo poético de anular la singularidad del espacio de la cárcel. La violencia padecida por el yo poético surge como aquella de la que parte lo que el poeta denomina *historia*, una violencia que afecta a todas las personas vulnerables. Por esa razón el espacio de la cárcel, aunque personal y único, se muestra homogéneo y compartido.

¡Ah! En nada, no.
¡Oh! En nada es diferente el sonido de la lluvia
cayendo sobre las tejas
de la cárcel de Dalian,
¿en qué se diferencia, en Hanyang¹⁷
el sonido de la lluvia que escuché? El que decía que la gente de Joseon
debe convertirse al anarquismo,
el maestro Udang Lee Hoe-yeong¹⁸
el sonido de lluvia que escuchó.
Era el año 1932, diez años más tarde
yo también escuché
cayendo sobre las tejas de la celda en Setagaya
el sonido lejano
de la lluvia invernal (Tercera parte de *Los fragmentos de Cheoyong* «29»). Kim, 2004a: 583.
Traducción propia¹⁹.

En este poema, a diferencia de los poemas donde se percibe Tongyeong como un lugar especial y único, la cárcel de Setagaya es descrita como un espacio común, similar a otros espacios equivalentes, es decir, otras celdas y lugares de confinamiento. Así, el yo poético no encuentra diferencia alguna entre el sonido de la lluvia cayendo sobre el tejado de

¹⁷ Antiguo nombre de la ciudad de Seúl.

¹⁸ Anarquista coreano que luchó contra la ocupación japonesa de la península. Murió en la cárcel Ruso-japonesa de Lushun, en Dalian.

¹⁹ Texto original: 아 다르지 않고 / 어 다르지 않은 대련감옥의 / 기왓장에 떨어진 / 빗소리, / 어디가 다른가, 한양에서 들던 / 빗소리. 조선사람은 / 무정부주의자가 되어야 한다고 / 우당 이회영 선생께서 들으신 / 빗소리. / 서기 1932년, 그로부터 10년 뒤에 / 나도 듣게 된 / 세다가야서 감방의 기왓장에 떨어진 / 아득하고 아득했던 겨울 / 빗소리.

su celda y la lluvia diez años antes, en el tejado de la prisión ruso-japonesa de Lushun en la que murió el anarquista Lee Hoe-yeong. Se establece, pues, una conexión no solo entre experiencias parecidas, sino también entre los diferentes espacios donde tuvieron lugar, que se tornan idénticos. En esta idea se reincide en otros poemas, como por ejemplo en el «3» de la tercera parte de *Los fragmentos de Cheoyong*, donde de nuevo se igualan los espacios de la cárcel, en este caso a través de la mención a Shin Chaejo, historiador anarquista y nacionalista que murió mientras cumplía pena en la misma prisión de Lushun. Con esta homogeneización del espacio de la memoria se enfatiza cómo el padecimiento de la violencia y de la pérdida de la libertad uniformiza y destruye la esencia del ser humano, en contraste con el espacio de la infancia, que, por el contrario, contribuye a la creación de una identidad personal (Malpas, 1999: 182).

Aparte de representarse como un espacio uniforme e impersonal, el espacio de la prisión es un espacio de la experiencia, en el sentido de vivencia biográfica que inserta la vida del individuo en el flujo de la historia. Entendiendo el contraste entre las imágenes de la infancia y las experiencias como convicto desde el punto de vista de Bachelard, cuando dice que «en el ensueño del niño, la imagen prevalece sobre todo. Las experiencias sólo vienen después» (1997/1960: 155), se aprecia que el espacio de Setagaya supone el abandono del mundo a-histórico de la niñez y la entrada en el de la experiencia y la historia.

Lo cierto es que, si por algo se caracteriza la obra poética de Kim Chunsu, es por basarse fuertemente en el uso de imágenes, muchas veces inconexas, en detrimento de la exposición de acontecimientos o sucesos. Sin embargo, una excepción consistente a esta tendencia la constituyen precisamente los poemas donde la cárcel es nombrada. En ellos es posible seguir las dolorosas vivencias del yo poético en prisión: la desesperación del arresto («Ritmos de Taryeong 10 [*Taryeongjo* 10]», Kim, 2004a: 341); las torturas padecidas (Tercera parte de *Los fragmentos de Cheoyong* «5», Kim, 2004a: 562-563); los momentos de soñar desde la celda con el pueblo natal perdido (Tercera parte de *Los fragmentos de Cheoyong* «7», Kim, 2004a: 564); el descubrimiento de la insolidaridad y la falta de ética entre compañeros de infortunio («Benevolencia [*In*]», Kim, 2004a: 712); y, por último, la deportación a Busan esposado (Tercera parte de *Los fragmentos de Cheoyong* «10», Kim, 2004a: 566):

El huevo
¿cuándo eclosionara?
En mi año 1943
fui embarcado en el transbordador Shimonoseki-Busan
con las muñecas esposadas
al ponerse el sol.

El mar de Genkai²⁰ se me tragó,
en la oficina del Administrador General de Busan
lloré amargamente,
pero el mundo dijo
que ni los perros me conocían (Tercera parte de *Los fragmentos de Cheoyong* «10», Kim,
2004a: 566)²¹.

En este poema el yo poético expone principalmente su deportación y el sentimiento de humillación y vergüenza asociado a ese suceso. Esta experiencia, al igual que todas las que se narran en los poemas ya citados, se enmarca en el espacio del recuerdo. Pero el espacio representado por Setagaya no tiene la función, como si tenía el pueblo natal, de conectar a través de la imaginación con la ensoñación y eliminar el tiempo del poema. Por el contrario, Setagaya pertenece al mundo de la experiencia, que enlaza directamente con el flujo de la historia, con el mundo alienante de las ideologías y la violencia. En este sentido, especialmente interesante es la inclusión de la fecha, que no solo dota de realismo al poema, sino que también lo introduce claramente en un punto definido de la historia. El espacio de la intimidad de la infancia está delimitado por el nombre e incluso la dirección postal real de la casa familiar, pero no presenta fechas precisas, que son impuestas por el yo adulto cuando trata de contarse a sí mismo su propia historia (Bachelard, 1997/1960: 160-161, 182).

Las ensoñaciones infantiles de las imágenes de infancia son atemporales, mientras que, por el contrario, las experiencias de Setagaya están delimitadas cronológicamente en un punto de la secuencia biográfica que da forma a la historia personal y que es enfatizado por el uso del pretérito. En el espacio de la prisión, solo cuando el yo poético sueña con su pueblo natal puede volver al presente, tal y como ocurre en los poemas «6» y «7» de la tercera parte de *Los fragmentos de Cheoyong*. A través de este uso de los tiempos verbales, en los poemas señalados el tiempo de la infancia se muestra subjetivamente más cercano —a pesar de constituir la memoria biográfica del yo poético— que la experiencia en prisión en la que en teoría se encuentra inmerso. La infancia, rescatada a través de la imagen del espacio, se fija en el presente del poema, donde aspira a la eternidad. En cambio, la experiencia de la cárcel se mantiene en el pasado del flujo imparabile de la historia. Naturalmente, a través de las

²⁰ El mar de Genkai (*Genkai-nada*) es el nombre que se utiliza en Japón para referirse al extremo suroeste del Mar del Este, estrecho que la línea de ferri Shimonoseki-Busan debía atravesar. Probablemente Kim Chunsu no se esté refiriendo únicamente a esa línea de agua tan cercana a Japón sino a todo el Estrecho de Corea, en coreano *Daehan Haehyeop*. Sin embargo, el poeta utiliza aquí una versión coreana de la designación japonesa del mar de Genkai (Yi, 1999: 124), razón por la cual se ha optado por el nombre en japonés para la traducción.

²¹ Texto original: 알은 / 언제 부화할까, / 나의 서기 1943 년은 / 손목에 쇠고랑이 차인 채 / 해가 지자 / 관부 연락선에 태워졌다. / 나를 삼킨 현해탄, / 부산 수상서에서는 나는 / 낚이나마 목을 놓아 울었건만 / 세상은 / 개도 나를 모른다고 했다.

imágenes espaciales también las experiencias de Setagaya son hasta cierto punto rescatadas del olvido y recuperadas en el presente de la lectura del poema. Pero, mientras el espacio de la infancia liga con un presente eterno, el de la prisión enfatiza su pertenencia a un punto preciso del pasado y de la historia.

3. CONCLUSIÓN

A través de los topónimos de Tongyeong y Setagaya se ha analizado la imagen del espacio del recuerdo que aparece especialmente en el último período de la obra de Kim Chunsu. Aunque estos dos espacios, y los recuerdos que ellos contienen, son de signo básicamente opuesto, existe una sutil relación de contraposición entre ellos. En este trabajo se han analizado las características de estos lugares de la memoria a través de tres oposiciones básicas: singularidad/no singularidad, presente/pasado y ensoñación/experiencia.

Por un lado, en lo tocante a la primera oposición, aunque todos los espacios vividos son singulares, existen espacios más significativos que otros para la persona que los experimenta. En el caso de Kim Chunsu, el topónimo de su pueblo natal, Tongyeong, evoca ese lugar significativo y singularizado por encima de cualquier otro. En los poemas en los que aparece, la imagen del pueblo natal no surge como un recuerdo realista, sino como recreación idealizada de una etapa vital en la que el poeta encuentra la pureza del mundo. En cambio, aunque Setagaya hace referencia también a un lugar muy significativo, la cárcel es descrita como un espacio común, similar a otras equivalentes. Se establece así una conexión no solo entre la experiencia personal de la violencia y otras experiencias parecidas, sino también entre el espacio donde esta aconteció y otros lugares que, en función de ella, se antojan idénticos. Así, la uniformización del espacio de esos recuerdos insinúa la idea de que la experiencia de la violencia y la pérdida de la libertad uniformiza también la esencia del ser humano y la destruye, en contraste con el espacio de la infancia, que, por el contrario, contribuye a la creación de una identidad personal.

Por otro lado, en lo que se refiere a las otras dos oposiciones, parece que Kim Chunsu ve en la literatura una manera de recuperar el tiempo perdido a través de la recreación poética de lugares significativos de su pasado. Sin embargo, existen diferencias fundamentales en el tono y la manera en que los recuerdos son evocados según si en el poema aparece el paisaje de su infancia o la cárcel en Japón. En muchos de los poemas en los que

aparecen paisajes de la infancia el poema está compuesto en presente y las imágenes que lo forman presentan un tono fantasioso, casi infantil. El mundo de la infancia aparece descrito como una ensoñación. El poeta evoca en el presente de su vejez las imágenes de la infancia perdida y las recrea libremente a través de los espacios irrecuperables del juego infantil. Pero este presente no fluye, sino que adquiere el valor de un presente eterno. En cambio, en el caso de la prisión de Yokohama o Setagaya, la gran mayoría de poemas está en pasado y en ellos se exponen de manera poetizada los recuerdos de las experiencias dolorosas y angustiantes que tuvo que sufrir durante sus meses de encierro. Sus experiencias en la prisión se enmarcan también en el espacio del recuerdo, pero el espacio representado por Setagaya pertenece al mundo de la experiencia, que enlaza directamente con el flujo de la historia.

En resumen, en el presente trabajo ha podido observarse que la memoria, además de conectar directamente con un tiempo concreto de nuestras vivencias biográficas, también se encuentra situada espacialmente. Así, los recuerdos son rememorados en un conjunto espacio-temporal donde un lugar determinado puede funcionar como estímulo o imagen a través del cual recuperar y dar forma al recuerdo. Mediante el análisis de la obra tardía de Kim Chunsu se ha tratado de ejemplificar, pues, de qué manera este proceso común es explotado como recurso poético para, a través de la recreación literaria, rescatar ciertas épocas vitales del flujo temporal y fijarlas en el texto. Igualmente se ha querido destacar el papel que los topónimos juegan en este proceso, ya que, al tener la capacidad de remitir directamente a lugares significativos de la biografía personal, se transforman en *contenedores de la memoria* que evocan y unifican esas vivencias espacio-temporales en el poema. Con todo ello se ha tratado de mostrar la relevancia que puede adquirir el espacio, especialmente el topónimo, como recurso poético y las posibilidades que ofrece para el análisis, no solamente en los textos narrativos, donde su uso está más extendido, sino también en el poema.

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gastón (1997²/1960¹): *La poética de la ensoñación*, traducción al español de Ida Vitale, México, D. F., Fondo de cultura económica.
- Barthes, Roland (2011²/1972¹): *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, traducción al español de Nicolás Rosa, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2^a ed. revisada y ampliada.
- Bollnow, Otto Friedrich (2011/1963): *Human Space*, edited by Joseph Kohlmaier, translated by Christine Shuttleworth, London, Hyphen Press.
- Bonenfant, Luc (2006): «Nom propre, poésie et généricité: Bertrand, Rimbaud, Verhaeren», *French Studies*, 60, 4: 453-465. <https://doi.org/10.1093/fs/knl171> (último acceso: 13/12/2022).
- Casey, Edward. S. (2000²): *Remembering: A Phenomenological Study*, Bloomington, Indiana University Press.
- Do, Suhui (2003): *Hanguui jimyeong* [Topónimos coreanos], Seúl, Akanet.
- Eichenbaum, Howard (2017): «On the Integration of Space, Time, and Memory», *Neuron*, 95: 1007-1018. (DOI: <https://doi.org/10.1016/j.neuron.2017.06.036>). (último acceso: 13/12/2022).
- Choi, Rayoung (2013): «Kimchunsu hugisie natanan ‘anae’ui uimi [El significado de ‘la esposa’ en la obra tardía de Kim Chunsu]», *Gwanageomunyeongu*, 38: 179-204.
- Kim, Chunsu (1997): *Kkot wa yeou* [La flor y el zorro], Seúl, Mineumsa.
- Kim, Chunsu (2004a): *Kimchunsu sjeonjib*, [Poesía completa de Chunsu Kim], Seúl, Hyundae Munhak.
- Kim, Chunsu (2004b): *Kimchunsu sironjeonjib II*, [Teoría poética completa de Chunsu Kim vol. II], Seúl, Hyundae Munhak.
- Kim, Chunsu (2005): *We naneum sininga* [Por qué soy poeta], editado por Jinu Nam, Seúl, Hyundae Munhak.
- Kim, Hyeon (1975): *Simeoul chajaseo* [En busca del poeta], Seúl, Mineumsa.
- Kim, Ji-Nyeo (2019): «Anae: ‘cheonsa’wa ‘yeopyeonne’ geurigo ‘sarang’ui uimi: Kimsuyeonggwa Kimchunsuui sie natanan ‘anae’ui geori [Wife: ‘Angel’ and ‘Yeopyeonne’, the Meaning of Love: Focusing on the ‘wife’ in the poems of Kim Chun-soo and Kim Su-Young]», *The Studies of Korean Literature*, 62: 295-320.
- Kim, Seok-Whan (2007): «Kimchunsu sijip “Swinhan pyeonui biga”ui gihohakjeok yeongu [A Semiological Study on Chunsu Kim’s 51 Elegies]», *Hangukemunyeobipyongyeongu*, 23: 55-81.

- Kim, You-Joong (2014): «Kimchunsuui munhagwa guwon [Literature and Salvation of Kim Chun Su]», *Studies of Chinese & Korean Humanities*, 45: 51-79.
- Kristeva, Julia (1991): *Strangers to ourselves*, translated by Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press.
- Malpas, Jeff E. (ed.) (2015): *The intelligence of Place: Topographies and Poetics* [Archivo Epub] London, Bloomsbury Academic.
- Malpas, Jeff E. (2015): «Place and Singularity», in Malpas (ed.) (2015): 187-261.
- Malpas, Jeff E. (1999): *Place and Experience: A Philosophical Topography*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Poulet, Georges (1977/1963): *Proustian Space*, translated by Eliot Coleman, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- Relph, Edward (1976): *Place and placelessness*, London, Pion.
- Relph, Edward (2015): «Place and Connection», in Malpas (ed.) (2015): 491-562.
- Smith, Grant. W. (2016): «Theoretical Foundations of Literary Onomastics», in Carole Hough (ed.): *The Oxford Handbook of Names and Naming*, Oxford, Oxford University Press: 295-309. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199656431.013.41 (último acceso: 13/12/2022).
- Yi, Jinwon (1999): «‘Hyeonhaetan’iran mal sseuji malja [No utilicéis el nombre ‘Genkainada’]», *Saegugeosaenghwal*, 9, 3: 123-124.
- Yoon, Sun-me (2001): «La poesía de Chun-su Kim» en Chunsu Kim: *Poseído por Dostoiévski*, traducción al español de Sun-me Yoon y Seung-kee Kim, Vitoria-Gasteiz: Bassarai: 7-16.



SOBRE LA AUTORA

Elia Rodríguez López

Licenciada en Filología Hispánica y Estudios de Asia Oriental por la Universidad Autónoma de Barcelona y doctorada en Literatura coreana contemporánea por la Universidad Nacional de Seúl, sus líneas de investigación se centran en la poesía coreana de preguerra y de posguerra, en especial, en la relación que se establece entre espacio y literatura y las posibilidades expresivas de los topónimos como recurso poético para indagar en estas relaciones.

Contact information: correo electrónico: elia.rod@usal.es