

# «Arde / el mar pero qué importa». La intertextualidad de las aguas discursivas en *El regreso de la lluvia* de María Domínguez del Castillo

AITANA MONZÓN BLASCO  
*Universidad de Zaragoza / Universidad Autónoma de Madrid*

**Resumen:** Este trabajo pretende profundizar en la intertextualidad de la poesía de María Domínguez del Castillo, en concreto en *El regreso de la lluvia* (Esdrújula, 2019). Domínguez del Castillo recurre al diálogo con otras voces para ahondar en los significados textuales y simbólicos del agua, el yo y el tiempo. Tales entidades aparecen desbordadas en una poética centrada en la búsqueda incansable del conocimiento. Siguiendo las escrituras de Woolf, Mann y Eliot, la de Domínguez del Castillo es una poética sustentada en la plurisignificación del agua como cuerpo moldeable a través de una hibridez de géneros que busca, insaciablemente, una lectura en clave ontológica.

**Palabras clave:** María Domínguez del Castillo, poesía contemporánea, intertextualidad, simbolismo del agua

## «Arde / el mar pero qué importa». Intertextuality of discursive waters in *El regreso de la lluvia*, by María Domínguez del Castillo

**Abstract:** This paper aims to delve into the intertextuality of María Domínguez del Castillo's poetry, specifically in *El regreso de la lluvia* (Esdrújula, 2019). Domínguez del Castillo resorts to dialogue with other voices to delve into the textual and symbolic meanings of water, the self and time. Such entities appear overflowing in a poetics centred on the tireless search for knowledge. Following the writings of Woolf, Mann and Eliot, Domínguez del Castillo's poetics is based on the plurisignification of water as a malleable body through a hybridisation of genres that insatiably seeks for a reading following an ontological key.

**Keywords:** María Domínguez del Castillo, Contemporary Spanish poetry, intertextuality, water symbolism.



Si pierdo la memoria, qué pureza  
*Pere Gimferrer*

## Introducción

**M**aría Domínguez del Castillo (Sevilla, 1997) es autora de los poemarios *Presente y el mar*, *El regreso de la lluvia* (Esdrújula, 2017 y 2019), *El polvo de las urnas* (XXXV Certamen Andaluz de Poesía Villa de Peligros, Diputación de Granada, 2020), *Las voces de Jano* (XVII Premio Nacional de Poesía Félix Grande, San Sebastián de los Reyes, 2021) y *Otras aguas no* (Isla Elefante, 2023), así como de la novela *Pero el tiempo* (Ediciones en Huida, 2017). Ha sido residente en la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores, donde ha desarrollado un proyecto narrativo. Sus poemas aparecen en medios digitales como la Fonoteca Española de Poesía<sup>1</sup>. Asimismo, sus textos han sido incluidos en antologías como *Algo se ha movido* (25 jóvenes poetas andaluces) (Esdrújula, 2018), *Granada no se calla* (Esdrújula, 2018), *Cuando dejó de llover* (50 poéticas recién cortadas) (Slopper, 2021) y *Distopía [en femenino]* (El Envés Editoras, 2023).

La poesía de la sevillana se inscribe en un gran cambio de paradigma dentro de los circuitos literarios marcado por la democratización de la poesía dentro de las redes sociales, la excesiva «sucesión de antologías, panoramas y premios» (Naval, 2010: 119) y, por encima de todo, las dinámicas de mercado en las que, en palabras de Rodríguez-Gaona «interactúan tanto productores como consumidores, escritores como lectores: sin respetarse referentes ni antiguos pudores todos tienen a su disposición la infinitud del pergamino virtual» (2019: 168). Tomando como referencia la presente revolución tecnológica, podríamos situar a Domínguez del Castillo dentro de la Generación Z por haber nacido entre 1997 y 2005 pese a que no albergamos, por nuestra parte, especial interés en la agrupación de poetas en torno al concepto de generación tan extendido en las antologías nacionales a lo largo del pasado siglo, especialmente desde el modelo propuesto por Menéndez Pelayo (Molina Gil, 2018: 58), sino más bien una agrupación temática o estética, si ese fuera el caso. No obstante, puesto que partimos de una realidad concreta, tomaremos la terminología de Rodríguez-Gaona desarrollada en *La lira*

<sup>1</sup> Consultar: <<https://fonotecapoesia.com/2022/03/23/el-polvo-de-las-urnas-maria-dominguez-del-castillo/>>



*de las masas* (Páginas de Espuma, 2019) y *Contra los influencers* (Pre-Textos, 2023) en torno a la joven poesía española para hacer constar que la escritura de Domínguez del Castillo se concreta en el concepto de lo «nativo digital» (2019: 9). Si bien en la obra de la sevillana no abundan las preocupaciones relacionadas con el hipertexto y las conexiones rizomáticas –como ocurre en Mora (2000), Vázquez (2022) o Beatriz (2021), autoproclamado tecnopoe<sup>2</sup> –, Domínguez del Castillo sí emplea, igual que sus coetáneos, «internet para difundir sus pensamientos y poemas» al mismo tiempo que utiliza plataformas digitales como Instagram, Facebook o X –antiguo Twitter– con la finalidad de «ser reconocid[a] dentro de la institucionalidad literaria (tienen contacto con editoriales, sean grandes o pequeñas, comunidades virtuales [o] revistas *online* [...])» (Rodríguez Gaona, 2019: 13).

Dentro del campo poético español de las últimas décadas se ha intentado, en numerosas ocasiones, ofrecer una suerte de paraguas referencial que agrupase las diversas propuestas poéticas desarrolladas a lo largo y ancho de la geografía española. Proyectos antológicos como el de Castellet durante las décadas de 1960 y 1970 han ido, poco a poco, enraizándose y sirviendo de modelo para los compiladores del siglo XXI. Tal es el caso, por ejemplo, de *Tenían 20 años y estaban locos* (La Bella Varsovia, 2011), uno de los más celebrados títulos de los últimos años, bajo el que Luna Miguel reunió a una serie de poetas que no tenían por objeto posicionarse a favor o en contra de una u otra militancia como había ocurrido en antologías anteriores, sino que compartían más bien «la afinidad o la diferencia con algunos compañeros o con referentes anteriores cuyas poéticas más contundentes y renovadoras son ahora reclamadas e interiorizadas» (López Fernández, Martínez Fernández, Molina Gil, 2018: 9). Siguiendo esta propuesta, otras antologías significativas que han ido apareciendo desde el año 2000, a propósito de Molina Gil (2019), reciben el nombre de *La poesía postnoventista española en 15 voces* (Miguel, 2014), *Re-generación. Antología de poesía española (2000-2013)* (Morante, Valparaíso Ediciones, 2016), *Lecturas del desierto. Antología y entrevistas sobre poesía actual en España* (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, Kamchatka, 2018), *Piel fina. Poesía joven española* (Aguilar, Berbel y Vega, Ediciones Maremagnum, 2019) o *Neorrurales. Antología de poetas del campo* (Domene, Editorial Almuzara, 2019). Títulos como estos, no obstante, han de

---

<sup>2</sup> Sobre un acercamiento a la tecnopoesía, consultar «Fundación Antonio Gala (XIX) - Juan de Beatriz. Proyecto: T3Kn0po3S1a». En línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=zqGJel8nsg&t=20s>>.

verse, en palabras de Doce, como «instrumentos del poder destinados a crear unas jerarquías y unos escalafones determinados, precedidos por una construcción de una red de favores recibidos y devueltos que envuelven como melaza el trabajo de las revistas, editoriales e instituciones culturales» (en Molina Gil, 2018: 58). Domínguez del Castillo se sitúa dentro de la nómina de poetas nacidos entre 1993 y 1999, si partimos de la categorización de Molina Gil (2023b: 6), compartiendo espacio con nombres como Luis Escavy, Laura Montes, Alejandro V. Bellido, Óscar Díaz, Mayte Gómez Molina, Félix Moyano, Luis Bravo, Javier Calderón, Rosa Berbel, María Elena Higuero, Juan Gallego Benot, Ismael Ramos, Laura Rodríguez Díaz, Jesús Santander, Rodrigo García Marina, Laura Ramos, Nuria Ortega Riba o Guillermo Marco.

Todas estas voces, amparadas por ese mismo paraguas contextual, se distribuyen a lo largo y ancho del fenómeno atomizador que en las últimas décadas ha atravesado y enriquecido el panorama poético español. Sin embargo, no pretende este trabajo incluir a Domínguez del Castillo en ninguna de las tendencias imperantes en la actualidad, como serían la poesía de la precariedad<sup>3</sup>, la ecopoesía<sup>4</sup> o la tecnopoesía, por citar varias, sino aportar claves de lectura que ayuden a futuros investigadores a perfilar, a partir de aquí, hermenéutica y simbólicamente la obra de la sevillana. De entre los nombres arriba mencionados, el de Domínguez del Castillo destaca por su discurso metalingüístico, igual que ocurre con la escritura de Laura Rodríguez Díaz o María de la Cruz, incidiendo en «la insuficiencia del lenguaje» y por ello necesitando, a un mismo tiempo, «reformularlo y desbordarlo» (Molina Gil, 2023b: 6). Esto, en la sevillana, se traduce en la disolución del yo tomando como símbolos vehiculares el agua y el espejo. El lenguaje, para el yo, es, además, inútil. Utilizaremos, entonces, el concepto de *notredad* para aproximarnos a este discurso, pues, atendiendo a las palabras de Mora, «la literatura de la notredad funda su presupuesto expresivo disolviendo el yo

---

<sup>3</sup> Jorge Ruiz Lara desarrolla actualmente un estudio sobre la poesía de la precariedad en España. Sus investigaciones, hasta la fecha, han sido expuestas en forma de comunicaciones, como es el caso de «¿Hacia una poesía de la precariedad?» presentada en la Universidad de Jaén en noviembre de 2022 dentro del marco del Congreso Internacional sobre la Investigación en Humanidades.

<sup>4</sup> Partimos de la escritura de Jorge Riechmann con *Cántico de la erosión* (Hiperión, 1987), *Con los ojos abiertos. Eco-poemas 1985-2006* (Ediciones Baile del Sol, 2007) y *Desandar lo andado* (Hiperión, 2001), así como del Juan Carlos Mestre de *Antifonía del otoño en el valle del Bierzo* (Calambur, 2003), la Erika Martínez de *Color carne* (Pre-Textos, 2009) y del estudio de Candelas Gala, *Ecopoéticas: Voces de la tierra en ocho poetas de la España actual* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2020). Añadimos también la poesía de Chus Pato y Luz Pichel como pertenecientes a la corriente ecofeminista.



en el *nadie*» (2016: 294). No obstante, antes de analizar la poesía de Domínguez del Castillo a la luz de este concepto, creemos necesario reparar en las implicaciones que conlleva y que atañen directamente al yo lírico. El estudio de Rodríguez (2002) perfila por primera vez esta idea, incidiendo en que

[s]i lo absoluto no se puede hallar, si lo empírico es sólo el instante (o la degradación), ¿entonces qué? Evidentemente, aquí se nos comienza a esbozar la no-otredad. [...] El doble filo del tono anglosajón (donde el yo no se expresa y cuando se expresa aparece casi como un no-yo), le permite a Cernuda amainar sus sueños dislocados a través del surrealismo y alcanzar ese ensimismamiento distanciado. (Rodríguez, 2002: 70)

En este marco podría situarse la escritura de Domínguez del Castillo, que, además, introduce el espejo y el agua como símbolos complementarios para hacer manifiesta la disolución ontológica desde un punto de vista físico o, en ocasiones, lingüístico. Este discurso, capital en *El regreso de la lluvia*, se desliza por la obra de la sevillana desembocando en la reciente publicación de *Otras aguas no*. Erigido como *topos* central del pensamiento occidental, la disolución del yo, bien sea a través de la forma física o de su lenguaje, responde a la idea de la muerte del sujeto (Mora, 2016: 294).

*El regreso de la lluvia*, poemario que nos ocupa, parte de un hilo narrativo a través del cual la voz poética se presenta en forma de monólogo dramático<sup>5</sup> cuyo locutor es encarnado por el personaje de Gustav von Aschenbach de la novela *La muerte en Venecia*. Si bien la ciudad italiana se ve sustituida por una ciudad de estilo *eliotiano-baudeleriano*, el yo toma como agentes la muerte y el agua para atravesar su discurso, cuyo punto de encuentro es, al igual que en la novela de Mann, el amor homoerótico no correspondido. Tenemos, pues, una suerte de poemario narrativo o novela poemada que hace las veces de microteatro del absurdo con el texto «Ciudad a través del espejo de Bergman» -precedido por una cita de *Esperando a Godot* de Beckett y emulando una escena de *Como en un espejo* de Bergman<sup>6</sup>- o incluso de cuaderno de

---

<sup>5</sup> Como se ha dispuesto en la cita inicial en este artículo, Domínguez del Castillo bebe de influencias novísimas como pueden ser Gimferrer, Carnero o Colinas, poetas que recurren en buena medida al monólogo dramático heredado de la lírica inglesa victoriana igual que haría en su día Cernuda o, más adelante, Gil de Biedma, entre otros, también condicionados por la escritura de los Browning, Tennyson, Arnold o los Rossetti.

<sup>6</sup> Ingmar Bergman (1918-2007), aclamado cineasta sueco, es una de las figuras referentes en la obra de Domínguez del Castillo. Las alusiones al agua en películas como *El séptimo sello* (1957), *Como en un espejo*

notas, como ocurre con «Nota suelta del diario de Gustav von Aschenbach». Por todo ello, encontramos en *El regreso de la lluvia* un desbordamiento temático y genérico que coincide con la visión de la autora con respecto a la literatura.

Para Domínguez del Castillo, el agua es la entidad que hace del yo, del lenguaje y, en consecuencia, de los géneros literarios construcciones líquidas, mutables, ambiguas y, por encima de todo, plurisignificativas (2020: 5-6). En una entrevista con motivo de la publicación de *El polvo de las urnas*, la autora declara que «*El regreso de la lluvia* fue el primer poemario que concebí como una unidad narrativa, como un todo integral. Cada poema funcionaba de manera autónoma, pero existía un conjunto del que todos ellos formaban parte, en aquel caso construido a partir de una especie de hilo ficcional. En [él] está presente una voluntad de coherencia temático-formal» (Viéitez, 2020). El poemario está estructurado en torno al peregrinaje urbano del sujeto lírico. Las dos citas que lo inauguran determinan el espacio discursivo desde el que cantará. Por un lado, la de Houellebecq, «[i]l existe au milieu du temps la possibilité d'un île» (Domínguez del Castillo, 2019: 11) enuncia el brevísimo momento de plenitud que, perteneciente al pasado y fruto de una relación prohibida –partiendo de la novela de Mann–, percutirá hasta el último poema tomando el cuerpo acuático de la nieve que irá diluyéndose en el tiempo igual que un recuerdo. Este paratexto, apoyado más adelante por la idea de Bolaño de que la lluvia lava todo «menos la memoria y la razón» (26) acompañará al sujeto hasta un aciago final por el cual, epitafio mediante<sup>7</sup>, conocerá la muerte por agua. Por otro lado, la segunda cita, «[w]inter kept us warm covering earth in forgetful snow» pertenece a T. S. Eliot (Domínguez del Castillo, 2019: 11), arroyo al que acude a saciarse el yo, anunciando esa nieve o recuerdo amoroso.

El libro se ve surcado por un exceso de citas propio de una obra de juventud. Sin embargo, no resulta en una necesidad de la poeta por situarse en una u otra orilla del panorama literario, sino que es fundamental para entender el eje narrativo y el protagonismo de las intra e intertextualidades. Es por esto por lo que la poética de Domínguez del Castillo encuentra afinidades en

---

(1963), *El silencio* (1963), *Persona* (1966) o *Sonata de otoño* (1978) serán objeto de estudio hermenéutico en poemarios como *El regreso de la lluvia* y *Las voces de Jano*, así como en los poemarios inéditos hasta la fecha *Walks and Waters* y *On the Nature of Water*.

<sup>7</sup> Nos referimos al poema «Prólogo: epitafio» de las páginas 67-68.



la poesía palimpsestica y el *pastiche* propio de los novísimos. En varias entrevistas la autora ha defendido su vinculación a nombres como Gimferrer, L. M. Panero o Carnero. En efecto, toma del primero la *coincidentia oppositorum* del agua y el fuego que ya tratase Eliot en *La tierra baldía*, proponiendo una visión existencialista en el poema final: «Arde / el mar pero qué importa» (68). Esta diseminación de referencias literarias en diferentes lenguas dota a *El regreso de la lluvia* de un premeditado tono intelectual haciendo de esta una poesía cosmopolita y culturalista sucesora del modernismo esteta de Woolf, Eliot y Pound en la que la poeta integra la libertad formal, el verso libre, los sangrados constantes en los versos y el desglose o comentario crítico<sup>8</sup> de obras literarias a modo de poemas favoreciendo el diálogo entre disciplinas como el cine, el teatro, la música clásica o las artes. Como Gimferrer escribiese en *Arde el mar*, «el mar hecho ceniza / fingió en mis ojos su estremecimiento<sup>9</sup>» (1994:121). Domínguez del Castillo parte de esta idea para reflexionar sobre el carácter ficcional de la poesía, siendo construida a través de recopilaciones de imágenes del pasado y de voces de la literatura vinculadas con el amor, el mar y la muerte. En las páginas que siguen profundizaremos en el análisis de *El regreso de la lluvia* con especial atención a las intertextualidades sobre la que orbita el libro.

## 1. Poética para un yo desbordado

*El regreso de la lluvia* presenta la preocupación por la disolución identitaria de un sujeto determinado por los tratamientos del cuerpo, el nombre propio, la autoconciencia, la memoria y la necesidad de interacción (Revilla, 2003: 58-60). A lo largo del libro, el yo va vagando sobre los desperdicios de una memoria en la que todavía aparece por medio de insistentes tañidos un amor que fue, pero cesó de ser. Es por esto por lo que se va reconociendo en las «palabras que he olvidado y desconozco» (Domínguez del Castillo, 2019: 22) y no encuentra

---

<sup>8</sup> *El regreso de la lluvia* inaugura una tendencia que se verá repetida en *El polvo de las urnas* y *Las voces de Jano*: los poemas, en ocasiones, actúan como desgloses, traducciones o comentarios críticos de obras literarias con los que el Yo dialoga. Tal es el caso de «Análisis crítico de Woolf» (*Las voces de Jano*, 2021: 13) o «Partiendo de Rilke y Appollinaire» (*El regreso*, 61) que resulta, sin duda, en un escrupuloso estudio hermenéutico por parte de la poeta.

<sup>9</sup> Importante, sin duda, para el análisis de este libro es la lectura del poema «Primera visión de marzo» que aquí citamos, no solo por verse impulsado por ciertos ecos que remiten a «East Coker» de T. S. Eliot, sino por la presencia de la nieve diluyéndose en el mar y la alusión a cristales y espejos, escenarios de la memoria para el yo lírico, igual que ocurre con el personaje de Gustav en *El regreso de la lluvia*.

respuesta a su vacío, pues «[q]ué hacer si no puedo llegar a ese otro lado» (27). El sujeto lírico se construye en primera persona salvo en casos en los que parece diluirse con un *tú* que no alcanza a comprender, pues adquiere, a un mismo tiempo, la esencia de su propia otredad –como consecuencia de verse reflejado en los espejos y en el agua– así como del recuerdo hiriente del cuerpo amado.

La incomunicación y la imposibilidad de arribar al otro establecerá una cartografía *de lo no* o de la nada que asoma como el gran abrevadero de esta poética<sup>10</sup>. La nada, entonces, es ese cuerpo que, como el agua o el tiempo, fluctúa y dialoga con los significados, así como con las formas textuales. Esta notredad identitaria lleva a la voz poética a edificar todo un discurso alrededor de la idea del no reconocimiento ontológico y, en consecuencia, de la búsqueda del fin de lo cognitivo, donde queda enclaustrada la memoria y el lenguaje. De ahí que encontremos alusiones al desvanecimiento y la levedad del ser («[e]l río abre la boca y dice voy a dejar de ser», pág. 18; «cayó la lluvia borró tu nombre», pág. 48; «el mar está borrando / borra ha borrado borró / todos los rostros el rastro<sup>11</sup>», pág. 51).

El yo, tras un largo vagar siendo atacado casi enfermizamente por el peso de la ausencia, desea dejar de saber, dejar de memorizar e, incluso, dejar de pensar. En *El regreso de la lluvia* estas ideas se ven reforzadas en el poema «Segunda nota del diario de Gustav von Aschenbach» (2019: 46):

Soy feliz por amar y haber amado  
es lo único que sé a pesar de no ser nada o saber nada  
soy yo que escribe aquí sobre el papel no existe el tiempo  
la palabra nunca es absoluta  
[...]  
Así habré de reconocerme.

---

<sup>10</sup> Para entender, en profundidad, el pensamiento de la inutilidad del yo que atraviesa la obra de la sevillana es recomendable una lectura en profundidad de Foucault y Sartre. En concreto, tomamos como referencia las palabras de *El ser y la nada* por las que, con respecto al reflejo disolutivo del yo ante el espejo, se nos dice lo siguiente: «[eso] negativo que es nada de ser y poder nihilizador conjuntamente, es la *nada* [...]. El para-sí está obligado a no existir jamás sino en la forma de un en-otra-parte con respecto a sí mismo, a existir como un ser que se afecta perpetuamente de una inconsistencia de ser. Esta inconsistencia no remite, por otra parte, a otro ser, no es sino una perpetua remisión de sí a sí, del reflejo al reflejante, del reflejante al reflejo» (Sartre, 1993: 111-112).

<sup>11</sup> Es común en la sevillana las variaciones verbales desplegando las posibilidades del lenguaje. Además, en «todos los rostros el rastro» habitan ecos del título del libro de Cortázar *Todos los fuegos el fuego*, manteniendo hundido ese diálogo entre el fuego y el agua como desleimiento de la identidad.



Las tres secciones<sup>12</sup> que componen el libro se ven condicionadas por la imagen que el yo recibe de sí en los espejos, ya sean simbólicos o en forma líquida –mares, ríos o lluvia. A través de él pareciera atestigüarse aquello de Lévinas de que «desdecirse de la propia identidad es asunto exclusivo del Yo» (1993: 77). En efecto, el reflejo conduce a los cuerpos a su desmitificación y al desconocimiento («De qué sirve ver el mar / si ya no puedo verme en el espejo», pág. 41) que se concentra en el poema «Las manos o el espejo» (Domínguez del Castillo, 2019: 52-53):

De qué te sirve mirarte las manos mirarte las manos de nuevo  
frente a ese otro mar que desconozco agarra  
la una con la otra siente las uñas espera  
a que se derrita la nieve reflejo de mis dedos rojos rígid  
del frío enjugando una piedra en la orilla  
guardaban las piedras las conchas dolían  
en los bolsillos  
[...]  
Del temor por los espejos [...]  
te sigues mirando las manos te sigues sintiendo  
las uñas por qué de qué sirve has encontrado  
algo

Aparecen aquí varios de los rasgos característicos de la poesía de la sevillana como son las anáforas, la ausencia de signos de puntuación que lleva a un exceso de encabalgamientos o el juego lingüístico de variaciones sintagmáticas. Todo esto produce un ritmo acelerado de la enunciación pensado para recitarse con ausencia de pausas. Del mismo modo, late una idea de disolución de las formas corporales e identitarias con la utilización ambigua de los determinantes posesivos en primera persona y las formas verbales en segunda persona abocados, en cualquiera de los casos, a esa no-existencia frente a la permanencia de lo que fluye más allá de lo humano. Es ese no encontrar «algo» lo que alimenta la voluntad suicida del sujeto. El desgarramiento existencialista que le provoca el abandono del Otro se ve reforzado por los significados del agua y de la muerte que imperan en el libro a través

---

<sup>12</sup> A saber: «Las ciudades y el recuerdo de la nieve», «El diario de Gustav von Aschenbach» y «El mar y el regreso de la lluvia (O lo que sucedió antes durante después de que Gustav von Aschenbach escribiera su diario)».



de referencias a Woolf<sup>13</sup> y Eliot. La fragmentación de la sintaxis y el uso de aliteraciones sibilantes, lejos de favorecer una atmósfera sosegada, insisten en el carácter horadador del tiempo y el agua sobre los seres, quienes han perdido la capacidad de armar un discurso cohesionado y perfecto, entendiendo esto último como aquello acabado. Por otro lado, las referencias hacia el agua como contraparte intrínseca del símbolo del espejo<sup>14</sup> van diseminándose a lo largo del libro, igual que ocurre en este pasaje. Alusiones al temor por enfrentarse al yo, ergo, por reconocer que no es la nada lo que limita al yo, sino su ontología, o sea, su presencia, su materia se manifiestan en ese horror hacia la imagen reflejada. Sobre esta idea de animadversión incide Blanchot, aduciendo que, el espejo actúa como

ese medio de la fascinación, donde lo que se ve se apodera de la vista y la hace interminable, donde la mirada se inmoviliza en luz, donde la luz es el resplandor absoluto de un ojo que no se ve, y que, sin embargo, no deja de ver porque es nuestra propia mirada en el espejo, ese medio por excelencia, atrayente, fascinante: luz que también es el abismo, luz horrorosa y atractiva en la que nos fascinamos (1992: 26).

No es de extrañar, pues, que el espejo y el agua aparezcan íntimamente ligados en esta poética: el yo se inclina y reconoce ante su propia nada, ante su propia insignificancia y, paradójicamente, ante su propia entidad. Atendiendo a la división temático-simbólica de las aguas que realiza Cirlot (2018: 112), podemos deducir que la presencia de la lluvia y de la nieve en Domínguez del Castillo tiene un cariz *catabático*, puesto que el yo se aproxima al agua desde la propia elevación de su materia. Por tanto, esas aguas inferiores

---

<sup>13</sup> Es conocido el suicidio de Virginia Woolf (1882-1941) lanzándose a la nada del río Ouse (Sussex) con piedras en los bolsillos del abrigo. Esta muerte, al igual que la condición del tiempo y el agua en su literatura –especialmente en *Las olas* y *Al faro*– o la adaptación cinematográfica *Las horas* (Daldry, 2002), horadan la obra de María Domínguez del Castillo. Del mismo modo, la alusión a las piedras en *El regreso de la lluvia* («habré de caminar al mar un día / desnudo / y llevaré conmigo alguna piedra entre los dedos», pág. 48; «las piedras las conchas dolían / en los bolsillos», pág. 52; «guardando piedras en los armarios», pág. 68) vaticina la muerte por agua del sujeto lírico. Recordemos, además, que el libro comienza con el verso «Ha de colocarse un pie precisamente frente al otro» (pág. 17) y termina con el canto al vacío de *La tierra baldía* de T. S. Eliot («Do / You know nothing? Do you see nothing? Do you remember / Nothing?», pág. 68), por lo que el vagar del sujeto lírico parece premeditado y su dirección es la nada existencial, el vacío absoluto de memoria y conocimiento.

<sup>14</sup> No podemos pasar por alto la relación simbólica abisal entre el espejo y las aguas profundas. Los espejos, que ofrecen «la oportunidad de una *imaginación abierta*» (Bachelard, 2003: 40), no son sino la unión sólida de las virtualidades. Como apunta Cirlot, «[l]a inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación» (2018: 110).



se comunican directamente con su reflejo «mediante el proceso de la lluvia (involución)» (Cirlot, 2018: 112). Sólido o líquido, el yo se encuentra ante el mismo obstáculo que le paraliza y le obliga a atravesar su pensamiento. Esta reflexión «implica el despegue del ser con respecto a sí. La coincidencia de lo idéntico es la verdadera plenitud del ser, precisamente porque en esa coincidencia no se deja lugar a negatividad alguna» (Sartre, 1993: 111).

Sin olvidar que estamos frente a un monólogo dramático, destacamos en la segunda sección del libro una recopilación de notas sueltas, soliloquios y pensamientos en los que impera la visión del mar como esa gran masa sin principio ni fin. Esta imagen no es nueva puesto que la poeta, en constante diálogo con la literatura en inglés, es consciente de los vaivenes del agua como pulsión metafísica, reflexión central en autores como Melville, Eliot, Yeats, Woolf o Cernuda. Por otro lado, la retórica se ve surcada por una expresión de la catábasis, del cuerpo desnudo en descenso abocado a la muerte por ahogamiento. La caída del cuerpo hacia el abismo aparece supeditada a la intertextualidad *huidobriana*. En el poema «Último mar», leemos (Domínguez del Castillo, 2019: 50):

Estás cayendo Altazor siempre  
La caída finisecular bordea el límite del mar llena la luna de arena  
[...]  
Tengo una concha en la mano derecha y temo abrir la mano y verla  
bajo la luz la claridad del agua y temo  
descubrir una verdad bajo la sal o bajo el cielo

A pesar de una notable ausencia de puntuación, es en determinados pasajes donde se toma conciencia de la rotundidad de la fraseología, favoreciendo la esticomitia. Esto refuerza la gravedad del tono del yo, adelantando su final fatídico promovido por otras figuras literarias que pueblan los poemas<sup>15</sup>, como puede observarse en «Comencé guardando piedras en los armarios.», en «Existe otro horizonte.» (28) y en «Martirio. Cara de Martirio.» (68). Además, encontramos una miríada de voces externas que, si bien no pertenecen al yo lírico –herencia inequívoca de la fragmentación modernista anglosajona<sup>16</sup>– ambientan su peregrinaje en forma de ecos radiofónicos («[e]ste año una gran sequía / azota el sur del país», pág. 67), carteles de trans-

<sup>15</sup> A destacar: Ofelia, la propia Virginia Woolf, el personaje de María Josefa de *La casa de Bernarda Alba* o el personaje de Rhoda en *Las olas*.

<sup>16</sup> Destaca también la herencia de «En el nombre de hoy» de Gil de Biedma, tal vez por la influencia teórica de Langbaum.



porte público (*[p]lease mind your heads, please mind your hands / please mind your lives*», pág. 65) y recuerdan esa constante presencia del pasado en forma de tañidos de campanas o de una lenta e insistente lluvia: «John Donne John Donne John Donne John Donne» (19)<sup>17</sup>. No es de extrañar esta imbricación de juegos sonoros, pues provienen, en mayor o menor medida, de las cancioncillas que aparecen en *Las olas* de Virginia Woolf. En uno de sus pasajes, cercano al conocimiento de la muerte de Percival, en el que los personajes se sienten acribillados por el peso del vacío y se contempla la posibilidad de escapar del presente, encontramos la idea que inundaría *El regreso de la lluvia*:

Gota tras gota –dijo Bernard, cae el silencio. Se forma en el techo de la mente, y cae abajo en charcos. Para siempre solo, solo, solo<sup>18</sup>: oigo el silencio caer y mover sus anillos [...] yo, a quien la soledad destruye, dejo que el silencio caiga, gota a gota. [...] Pero ahora horada mi cara la caída del silencio, destruye mi nariz como si fuera la del hombre de nieve a quien se hubiera expuesto a la lluvia en un patio. Al caer el silencio me disuelvo por completo, y se me borran los rasgos y apenas me distinguiría de otra persona. No importa. ¿Qué es lo que importa? (Woolf, 2002: 313)

En la novela de Woolf, el silencio de la muerte atraviesa el espacio como un grave latido que no cesa y conduce a los personajes hacia un ciclo constante de pensamiento sobre la ausencia, la caída y el ritmo del habla. Esto es también central en la obra de Eliot con su insistente tensión entre la quietud y danza<sup>19</sup> de los seres. En *El regreso de la lluvia* el ritmo de la enunciación dirige el movimiento del yo como consecuencia del derretir de la nieve y su agua que, en lugar de regenerar el espíritu de las ciudades por donde vaga Gustav von Aschenbach, hace de los cuerpos lugares inhabitables. Por eso «crecieron

<sup>17</sup> En el primer ejemplo destacamos el juego de variaciones sintagmáticas como un gran recurso anafórico y aliterativo. En el segundo, se utiliza el nombre del poeta metafísico inglés (1572-1631) como juego fonético, cosa que recuerda a las expresiones onomatopéyicas de *La tierra baldía*, como ocurre en la segunda sección, “A Game of Chess” (Eliot, 1990: 64).

<sup>18</sup> La alusión al cuerpo caído y abandonado aparece en el poema «De la urbe a la caída» (Domínguez del Castillo, 2019: 37), un breve soliloquio que dialoga con unos versos de Rilke, a saber: «*Ich möchte sterben. Lass mich allein* (Quiero morirme. Déjame en paz)» y «*Ich werrinne, ich verrinne* (Estoy perdiendo, estoy perdiendo)». La voz poética clama en la última estrofa: «No llego a ver el límite del cuerpo / gris sobre la arena. Deja que caiga / que se proyecte la carne // sobre la carne / Solo. Quisiera / ahora que me dejaras / solo / sobre la arena».

<sup>19</sup> Esta idea queda retratada en la sección quinta de *Cuatro cuartetos* (Eliot, 1990: 175): «Words move, music moves / Only in time; but that which is only living / Can only die. Words, after speech, reach / Into the silence. Only by the form, the pattern, / Can words or music reach / The stillness [...] Desire itself is movement [...] / Between un-being and being».



jacintos y murieron todos con la lluvia<sup>20</sup>» (Domínguez del Castillo, 2019: 62) y «[d]e tanto recoger la lluvia con las manos / se me ha podrido la piel» (60). Esas manos, como en el gran poema de Eliot, personifican el abandono del amor frustrado y aparecen repartidas en un total de veinte veces a lo largo del poemario. De nuevo, los versos de *La tierra baldía* se hacen presentes, en los que la referencia a las manos como símbolo de desasimiento es clara y se nos muestra de la siguiente manera: «I left without you / There I leave you / Clasp empty hands» (Eliot, 2021: 281).

## 2. Esperar la muerte por agua

Los treinta y dos poemas que conforman *El regreso de la lluvia* responden, ante todo, a la falta de respuestas del sujeto lírico cuyo lenguaje se ve fragmentado o deconstruido en su afán por encontrar un sentido al abandono existencial, espiritual y emocional. Todo esto encontrará su finalidad en el último poema que, como hemos indicado, opera como epitafio y anuncia, paradójicamente, el poder regenerativo y el carácter cíclico del agua disponiendo en el título el término «Prólogo» en lugar de *epílogo*. A pesar de que el poema «*Death by water*» no contiene grandes rasgos intertextuales, ya participa de esta idea regeneradora al estilo *elotiano* incluyendo los versos «fuiste de la muerte casi // llorando tus primeras palabras // al volver a nacer» (Domínguez del Castillo, 2019: 48). El tema de la muerte por agua viene latiendo desde el comienzo y encuentra su razón en otras ideas de suicidio marino en su mayoría literarias. Esta obsesión temática cumple una función narrativa y el poema que da fe de ello no es otro que el ya mencionado «Ciudad a través del espejo de Bergman». No se trata, como en otros casos, de una composición basada en anotaciones o pensamientos del personaje de Gustav von Aschenbach, sino que reproduce un episodio casi extático de locura dentro de su conciencia.

El poema queda enmarcado por una cita de *Esperando a Godot* donde los personajes, hastiados, comentan la posibilidad de ahorcarse en un árbol<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> El jacinto aparece en *La tierra baldía* como la «vivencia erótica y mística, cuya promesa acaba con un sentimiento de culpa y pérdida» (Patea en Eliot, 2021: 203).

<sup>21</sup> Domínguez del Castillo, conocedora de la obra de Beckett, ha explicado en alguna de sus lecturas poéticas que en *Esperando a Godot* el árbol aparece como único elemento escenográfico. En efecto, la escultura que se empleó para tal fin a partir de la segunda representación (París, enero de 1953) correspondía a un diseño de Giacometti.



por no saber qué hacer mientras esperan. Igual que en la obra de Beckett, el espacio en el libro de Domínguez del Castillo está reducido a un elemento: el agua. Por tanto, la única solución para el sujeto lírico es sumergirse hasta ahogarse, albergando piedras y conchas en las manos, rellenando así ese vacío, esa desposesión casi exílica. El tono de la composición es desesperado. Precisamente, la locura provocada por la proliferación y superposición de diferentes voces en primera, segunda y tercera persona dan cuenta, otra vez, de la gran fuente intertextual que supone *La tierra baldía* en la obra de María Domínguez del Castillo.

Los primeros versos («*What shall we do today What shall we ever do*») pertenecen a la segunda parte del poema de Eliot, «*A Game of Chess*» (Eliot 2021: 224). La elección de la poeta por cambiar el «tomorrow» original por «*today*» tiene sentido dentro de la labor narrativa del poemario, ya que el yo rara vez articula sus preguntas hacia el futuro y porque, métricamente, el verso queda manipulado para convertirlo en un alejandrino impuro, dotándolo de mayor ritmo. La espera de la nada, la prolongación infinita en un tiempo incierto hace del sujeto lírico un ser sin expectativas que mira al mar a través de una ventana, igual que hace la protagonista de la película de Bergman (Domínguez del Castillo, 2019: 35):

colgarnos o esperar

cíclicamente junto al mismo árbol es el mismo árbol

esperar

aca' junto a la ventana es la misma ventana

se ve el mar esperar

de nuevo agárrate

el cráneo sujeta

la cabeza con ambas manos como un loco que agita un geranio muerto

espera

Como es de esperar, volvemos a encontrar anáforas y encabalgamientos que percuten en la mente de un sujeto lírico atormentado, en esta ocasión, por la literatura. Su desorientación ontológica procede de la fragmentación del discurso en la que se introducen numerosas referencias a obras literarias e imágenes pertenecientes al mundo del teatro, promoviendo así una especie de *mise-en-abyme* con la inclusión de la ya universal imagen de la calavera del

monólogo *shakespeariano* sobre la existencia y la no existencia. Por otro lado, la mención del loco con el geranio muerto traduce el verso «*As a madman shakes a dead geranium*» (Eliot, 1990: 24) y reproduce las formas de lo abyecto que se gestan a lo largo del libro a través de «este gato que maúlla» y es devorado (33), el mendigo que «tiene en los ojos inyectado un color ámbar» (30) o «un albatros muerto» (26). La ausencia de puntuación y de mayúsculas evoca un estilo modernista heredado por E. E. Cummings y la irregularidad en la extensión de los versos favorece el flujo de pensamiento, recordando la obsesión por la espera irremediable y abocada al hundimiento del ser.

El cambio repentino a la primera persona de singular fortalece esa escisión del yo y su desbordamiento identitario, preso de las consecuencias que ha traído la disolución de la nieve (2019: 36):

qué no ves que es sólo el mar es solo  
es siempre el mar tienes las manos blancas  
es de esperar es de la sal es del  
esfuerzo de sujetarme esta cabeza esta  
de esperar  
ES QUE NO VA A CALLARSE  
[...]

Quién remueve en la espuma su cadáver de niño

Aunque los versos son generalmente imparisílabos, no hay una consistencia formal a lo largo del libro en cuanto a la métrica. Suelen aparecer rimas internas, especialmente asonantes. Los juegos de palabras cercanos a la paronomasia reflexionan sobre las posibilidades lingüísticas y textuales del agua, al igual que las aliteraciones sibilantes, que martillean y hacen fluctuar el ritmo de los versos. Las imágenes de la sal, las manos y la ventana, centrales en la obra de la poeta sevillana, se introducen en la composición dotando al sujeto de un contexto exterior en el que reconocerse. Sin embargo, la voz verdadera del yo aparece casi al final de la estrofa, exhortando en mayúsculas –evocando el estallido y el grito igual que hiciera el personaje del camarero en «*A Game of Chess*»– intentando aplacar el ruido que parece orbitar a su alrededor. Por otro lado, emerge a la superficie un verso de «*Cuchillos en abril*» (Gimferrer, 1988:133) que anuncia la derrota del yo, quien adoptará un tono conversacional donde las fronteras de la identidad y del discurso se ve-

rán completamente desleídas. También desleídos aparecen los límites entre la razón y la paranoia, puesto que, remitiendo a otra escena del largometraje de Bergman, se describe la aparición de *dios* en forma de araña. Esta imagen siniestra trae de nuevo las ideas de lo putrefacto e insiste en lo escatológico de los «ojos fosas nasales boca ano ombligo abierto» (Domínguez del Castillo, 2019: 36), que encontrará continuación en el libro *Las voces de Jano* (Universidad Popular José Hierro, 2021). Como repercusión intratextual, el poema termina con una cita de Rilke, «*Wie Uhr in einem leeren Zimmer* (Como un reloj en una habitación vacía)», que enmarcará *El polvo de las urnas* (Diputación de Granada, 2020).

### 3. Conclusiones

El agua en el discurso de María Domínguez del Castillo engloba, incorpora y alberga todas las posibilidades del lenguaje sustentado en la tensión *heraclitiana* de la quietud y el movimiento. De carácter líquido y aludiendo a una dirección cercana a la catábasis, por verse diluida en nieve y en lluvia, aparece estrechamente ligada a la idea de identidad fragmentaria y mutable del yo diegético, así como del sujeto en las sociedades contemporáneas. Capaz de amoldarse a una infinidad de formas, cuerpos y discursos, el agua actúa en el poemario analizado como ese mar o tiempo indiferente a todo cuanto es humano.

Al verse, además, ligada a la figura del espejo como su contraparte sólida, no solo permite entrever cierta distorsión espacial con respecto a la imagen reflejada del yo, sino que actúa como imagen de «variabilidad temporal» (Cirlot, 2018: 112). Solo así puede explicarse la fijación del sujeto lírico con la circularidad del tiempo o con su no-existencia, remitiendo directamente al recuerdo cíclico de este elemento como *fons et origo*, es decir, como símbolo de regeneración y muerte.

Entre el decir y el desdecirse, el mar opera en *El recuerdo de la lluvia* como el final ineludible de un sujeto lírico derrotado por la imposibilidad de asir el conocimiento absoluto y el deseo prohibido. No solo se conduce en esta poética el agua como fuente simbólica, sino también como reflexión sobre la mutabilidad y fragmentación del sujeto en las sociedades contemporáneas.

Del mismo modo que autores como Virginia Woolf, T. S. Eliot o Pere Gimferrer acudiesen al diálogo intertextual en su poesía, también María Domínguez del Castillo incorpora en *El regreso de la lluvia* referencias, exhortaciones, juegos fonéticos o intratextualidades que sostienen el eje temático y narrativo del poemario. A través de la plurisignificación del agua como cuerpo moldeable y fluido que repercute en los cuerpos, los géneros textuales y las identidades, la sevillana toma como propia la idea *woolfiana*<sup>22</sup> de escribir adecuándose a un determinado ritmo y no para satisfacer una necesidad puramente argumental. Cuando la voz poética, es decir, Gustav von Aschenbach, arriba a su final, se pregunta qué queda del o ante la inminente marcha del otro, qué queda del otro ante la muerte de un yo que se diluye. Lo que queda es la desorientación ontológica del sujeto abandonado que solo ve posible lanzarse al vacío ante la nada de su propia conciencia y de su propia escritura desbordada.

### Referencias bibliográficas

- AGUILAR, Juan Domingo, Berbel, Rosa y Vega, Mario (Eds.) (2019), *Piel fina: Poesía joven española*, Oviedo, Ediciones Maremágnum.
- BACHELARD, Gaston (2003), *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- BEATRIZ, Juan de (2021), *Cantar qué*, Valencia, Pre-Textos.
- BLANCHOT, Maurice (1992), *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2018), *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- DOMENE, Pedro M. (Ed.) (2019), *Neorrurales. Antología de poetas del campo*, Córdoba, Editorial Almuzara.
- DOMÍNGUEZ DEL CASTILLO, María (2019), *El regreso de la lluvia*, Granada, Esdrújula.
- (2020a), *El polvo de las urnas*, Granada, Diputación de Granada.

---

<sup>22</sup> En una carta a Ethel Smyth fechada el 28 de agosto de 1930, Virginia Woolf concreta el momento de «writing *The Waves* to a rhythm, not to a plot» (*Letters IV*, 1978: 204).

- (2020b), *Drowning in Discursive Waters: Water, Being, and Literary Form in Anne Carson's The Anthropology of Water, and Virginia Woolf's The Waves*, University of Kent. [Trabajo de Fin de Máster no publicado].
- ELIOT, Thomas Stearns (1990), *The Complete Poems and Plays*, London, Faber and Faber.
- GIMFERRER, Pere (1994), *Arde el mar*, Madrid, Visor.
- LÉVINAS, Emmanuel (1993), *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, Valencia, Pre-Textos.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro, Martínez Fernández, Ángela, Molina Gil, Raúl (Eds.) (2018), *Lecturas del desierto. Nuevas propuestas poéticas en España*, Valencia, Kamchatka. Revista de Análisis Cultural. En línea: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12663/11881>.
- MIGUEL, Luna (Ed.) (2014), *La poesía postnoventista española en 15 voces*. En línea: [https://issuu.com/lunamiguel6/docs/selecci\\_\\_n\\_poetas\\_1990](https://issuu.com/lunamiguel6/docs/selecci__n_poetas_1990).
- MOLINA GIL, Raúl (2018), «Antologuemos. Tendencias, inercias y derivas en las últimas antologías poéticas en la España contemporánea», en *Kamchatka*, 11, págs. 57-109.
- MOLINA GIL, Raúl (2022), «Aproximaciones a la poesía española a principios del siglo XXI: nuevos nombres y ¿nuevas poéticas?», en *Anales de Literatura Española*, 37, págs. 83-106.
- y LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro (2023a), «Presentación al dossier “Experimentación y rupturas en la poesía española del siglo XXI”», en *Tropelías*, 40, págs. 1-4.
- y LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro (2023b), «El compromiso lingüístico en la poesía española actual. De la disolución de la experiencia a los nuevos nombres (María de la Cruz y Laura Rodríguez Díaz)», en *Tropelías*, 40, págs. 5-23.
- (2019), «Poesía española joven: un estudio del campo poético (2000-2019)», Universitat de València [tesis doctoral].
- (2022), «Nacer en este tiempo. Conformación, conflictos y presiones en el

- campo poético de la España actual», en *Tropelías*, 37, págs. 148-164.
- MORA, Vicente Luis (2016), *El sujeto boscoso: Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la otredad (1978-2015)*, Madrid, Iberoamericana.
- (2000), *Mester de Cibervía*, Valencia, Pre-Textos.
- MORANTE, José Luis (Ed.) (2016), *Re-generación: Antología de poesía española (2000-2015)*, Granada, Valparaíso Ediciones.
- MOYANO CASIANO, Félix (2021), «Voces de mujer en la última poesía española (2015-2020): Cartografía de la escena poética-joven contemporánea», en *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, 14, págs. 89-105.
- NAVAL, María Ángeles (2010), «Historia e historia literaria del realismo posmoderno», *Poesía española posmoderna*, Madrid, Visor, págs. 119-143.
- REVILLA, Juan Carlos (2003), «Los anclajes de la identidad personal», en *Athenea Digital* 4 (otoño), págs. 54-67.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2002), «Las nubes desoladas o la poética de la notredad (variaciones sobre temas cernudianos)»; *Cinco lecturas de Luis Cernuda en su centenario*, Madrid, Fundación Federico García Lorca / Instituto Internacional.
- RODRÍGUEZ-GAONA, Martín (2023), *Contra los influencers. Corporativización tecnológica y modernización fallida (o sobre el futuro de la ciudad letrada)*, Valencia, Pre-Textos.
- (2019), *La lira de las masas: Internet y la crisis de la ciudad letrada: Una aproximación a la poesía de los nativos digitales*, Madrid, Páginas de Espuma.
- SARTRE, Jean-Paul (1993), *El ser y la nada*, Barcelona, Altaya.
- VÁZQUEZ, Raquel (2022), *Puerta de embarque*, Sevilla, Renacimiento.
- VIÉITEZ, Adrián (2020), «María Domínguez del Castillo: “El agua es capaz de decirse y de contradecirse”». *Zenda Libros*, 5 de diciembre de 2020. Consultado en:

<<https://www.zendalibros.com/maria-dominguez-del-castillo-el-agua-es-capaz-de-decirse-y-de-contradecirse/>> [18 de abril de 2023].

WOOLF, Virginia (2002), *Las olas*, María Lozano (ed.), Madrid, Cátedra.

– (1978), *The Letters of Virginia Woolf: A Reflection of the Other Person. Volume IV: 1929-1931*, London, The Hogarth Press.

