

Los nuevos realismos críticos: discursos y prácticas de la insumisión.

Dionisio Cañas, Isabel Pérez Montalbán

Claudie TERRASSON

(UPEM Université de Paris-Est Marne-La Vallée)

Résumé

Cette étude entend présenter et analyser l'œuvre poétique de deux figures relativement marginalisées et hétérodoxes dans le panorama poétique espagnol contemporain, Dionisio Cañas et Isabel Pérez Montalbán. Elle tentera de définir leur mode propre de réalisme, un réalisme critique et radical que les deux poètes nouent à une veine d'irrationalité, discursivité en marge du paradigme jusqu'ici dominant (rationalité et critique de faible tension). Ces deux poètes représentent de nouvelles formes d'engagement : elles passent par l'insoumission mise en micro-actes alternatifs.

Mots-clés. Réalisme, irrationalité, marginalité, insoumission, Dionisio Cañas, Isabel Pérez Montalbán

Resumen

Este estudio se propone presentar y analizar la obra poética de dos figuras relativamente marginalizadas o heterodoxas en el panorama poético español contemporáneo: Dionisio Cañas e Isabel Pérez Montalbán. Se intentará definir su modo propio de realismo, un realismo crítico y radical que ambos poetas añan con una veta de irracionalismo al margen del paradigma dominante hasta ahora (racionalismo y crítica de baja tensión). Representan ellos formas nuevas de compromiso: pasan por la insumisión concretada en micro-acciones alternativas.

Palabras clave. Realismo, irracionalismo, marginalidad, insumisión, prácticas, Dionisio Cañas, Isabel Pérez Montalbán.

Contextos: la institucionalización de un realismo de baja tensión

En 1992 en la antología *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española* Luis Antonio de Villena postuló repetidas veces la existencia de una “nueva poesía social”¹, cuyas pautas resumía así: “una intensificación del realismo y el coloquialismo, lo que llamo *nueva poesía social* (que desde luego no debe implicar descuido formal)”². Obviamente tales rasgos

¹ Luis Antonio de VILLENA, *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española*, Madrid, Visor, 1992. La designación “nueva poesía social” viene repetida en el prólogo del antólogo (por ejemplo, p. 25, 33). La antología corre parejas con la inflexión estética que se observa en la propia poesía de L. A. de Villena en aquellos mismos años, con las publicaciones de *Marginales* (1993) y *Asuntos de delirio* (1996) que anuncian la del poemario de 2000, *Las herejías privadas*.

² *Ibid.*, p. 33

definitorios retoman en parte el canon instituido por la poesía del compromiso en los años 50 (crear un efecto de realidad del aquí y del ahora, comunicar con el hombre cualquiera) pero — y por eso solo lo retoman en parte— introducen una inflexión, la preocupación formal, destinada a corregir el conocido reproche de “pesadilla estética”³ (1970) o igualmente a responder al juicio que tiempos antes (1961) emitiera José Ángel Valente en *Ínsula*:

Nuestras letras de posguerra se han caracterizado al menos en sus manifestaciones de mayor interés, por un anti formalismo más o menos polémico y por el descubrimiento de la necesidad histórica y social de ciertos temas ⁴.

Tanto Luis Antonio de Villena como los académicos tomaron rápidamente en cuenta esta corriente realista nacida en el contexto histórico inmediatamente posterior a la Transición. La consagraron con el marbete de poesía de la experiencia partiendo de varios textos programáticos de sus figuras más destacadas⁵, y de los mismos poemas, los cuales desarrollaban anécdotas de lo cotidiano y personal, construyendo la figura de un personaje que encarnaba un “individualismo moral”⁶. Era un discurso en sintonía con la política del momento (“descafeinada”, como se dijo), con lo cual resultaba relativamente poco subversivo, sirviendo la dimensión realista para crear una ilusión de compromiso. De hecho, se estaba realizando en aquellos años (y en los sucesivos) un fenómeno de institucionalización de esta corriente, el cual conllevó su hegemonía efectiva en el campo y mercado literario. Al revés, tanto la crítica como el mercado ignoraron casi por completo otras sensibilidades, entre ellas la poesía de la conciencia juzgada excesivamente radical⁷. En un artículo dedicado a la poesía de Jorge Riechmann, poeta que comparte tal sensibilidad, Judite Rodrigues alude a un silencio crítico e historiográfico recordando el monográfico de *Ínsula*⁸, publicado tan sólo en 2002 —aunque cabe subrayar que en él, Jonathan Mayhew dedica un artículo al mismo Jorge Riechmann, y el

³ José María CASTELLET, “Prólogo” en *Nueve novísimos poetas españoles* [1970], Barcelona, Península, 2001, p. 21-22. La expresión es de Antonio Machado como lo recuerda la anécdota de Manuel Vázquez Montalbán citada por José María Castellet.

⁴ José Ángel VALENTE, “Tendencia y estilo” en *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 28.

⁵ Se suele considerar a Luis García Montero como el representante más destacado de esa tendencia, profesor de la universidad de Granada y autor de varios ensayos, amén de sus poemarios. Igualmente se puede mentar a Felipe Benítez Reyes.

⁶ Luis GARCÍA MONTERO, *El sexto día (Historia íntima de la poesía española)*, Madrid, Debate, 2000, p. 269.

⁷ Igual fenómeno de *apartheid* se produjo hacia otros poetas (Crespo, De Ory, Gamoneda...) y otras estéticas, como la minimalista, la neo-vanguardista o la del silencio. Alfredo Saldaña es uno de los críticos que denunciaron tal exclusión por parte de la crítica (a medio plazo de la historiografía) y del mercado, hablando de: “un paisaje, en todo caso, en el que un buen número de antólogos, editores, críticos, profesores y poetas se ha esforzado en dibujar un panorama poético utilizando únicamente las etiquetas del realismo, la figuración, el sentimentalismo o la experiencia -en sus sentidos más alicortos y ramplones [...] con lo cual se han dejado al margen otros desarrollos”, Alfredo SALDAÑA, “Poesía y poder en la España contemporánea”, *Iberoamericana*, Año 6, n° 24 (diciembre de 2006), p. 121-132.

⁸ “Los compromisos de la poesía”, monográfico coordinado por Araceli Iravedra, *Ínsula*, n° 671-672 (noviembre-diciembre 2002).

poeta interviene en una entrevista. Sea lo que sea, cita al respecto el comentario sarcástico que hizo Isla Correyo acerca de tal marginalización:

Han tenido que pasar veinte años —veinte años para *Ínsula* no son casi nada, pero veinte años para mí son muchísimos— para hablar de esto, para darme al fin, esta palabra, ahora que ya no tengo el mismo afán, ni la fe, ni la rabia que tenía hace diecisiete años cuando *Las Diosas Blancas*, allá por el 85 [...] ⁹.

Paulatina y obstinadamente, otros críticos como Jenaro Talens, Alfredo Saldaña, Araceli Iravedra empezaron a investigar esa modalidad marginada, nueva expresión de lo que antes se llamara poesía del compromiso, y que Araceli Iravedra atinadamente reformula en plural “Los compromisos de la poesía”¹⁰, manifestando así el final de un monolitismo ideológico y estético.

Hoy en día las voces poéticas alternativas van adquiriendo carta de naturaleza, si bien siguen suscitando recelo. Varios estudios recientes empiezan a manifestar interés por esos poetas que están fuera de las corrientes más visibles, incluso fuera de las redes editoriales: aparecen en antologías¹¹, o incluso se reúnen los propios poetas en grupos¹² para reivindicar y a la vez emanciparse del mercado editorial y de su lógica mercantil (Isabel Pérez Montalbán, Antonio Orihuela, Jorge Riechmann), así como rechazar el concepto de autoría individual a favor del colectivo. Este estudio reúne a dos de estos poetas singulares, ambos tienen su propia trayectoria de insumisión y elaboran con voz (y no con eco) una obra personal. Isabel Pérez Montalbán pertenece claramente a esta hornada de poetas nacidos en los alrededores de los sesenta. No es el caso de Dionisio Cañas, nacido en 1949, poeta y catedrático, o sea integrado en el sistema académico y social universitario. A pesar de situaciones distintas, es relevante la presencia en ambas obras de un realismo crítico con tintes irracionalista, que va a ser objeto del presente estudio.

⁹ Judite RODRIGUES, “Les contre-feux de la poésie espagnole contemporaine: les ‘récommunes’ poétiques de l’engagement”, *HispanismeS*, nº 8 (2016), p. 257.

¹⁰ *Ínsula*, nº 671-672, *op. cit.* Es de señalar también *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*, Madrid, UNED, 2010.

¹¹ Además de *Feroces, Radicales, Marginales y Heterodoxos*, Isla Correyo ed., Barcelona, DVD, 1998, citemos por ejemplo la de Marina LLORENTE, *Palabra y deseo: Espacios transgresores en la poesía española, 1975-1990*, *Poesía en acción: poemas críticos en la España contemporánea*, Tenerife, Baile del Sol ediciones, 2014. En esta antología vienen Jorge Riechmann e Isabel Pérez Montalbán.

¹² Citemos a los grupos *Feroces, Radicales, Marginales y Heterodoxos* (de idéntico nombre a la antología), *Voces del Extremo* (Huelva), *Alicia Bajo Cero* (o *La Unión de Escritores del País Valenciano*, con textos entre teóricos y poéticos). Los escritores/escritores que integran tales grupos no lo hacen de forma definitiva provisional, nomadean de una antología a otra con el fin de preservar su independencia frente a las editoriales, y de privilegiar la experimentación verbal de la desconfiando de lo que suponen las taxonomías, los géneros, los cánones. Claude LE BIGOT les dedicó varios estudios, entre los cuales “Isabel Pérez Montalbán en su entorno” <URL: <http://isabelperezmontalban.blogspot.com/2015/07/isabel-perez-montalban-en-su-entorno.html>> [consultado el 26/12/2018].

Dionisio Cañas (Tomelloso, 1949): un realismo irracionalista de alto voltaje

Esta aproximación al realismo de Dionisio Cañas se hará mediante el análisis de varios poemas sacados de la antología *Lugar*¹³ y del último poemario *La noche de Europa* (2017)¹⁴, que es de cierto modo un compendio de sus publicaciones anteriores y su punto final —por lo menos así lo presentó el propio poeta en Madrid en marzo del 2018—¹⁵. Con lo cual conviene esbozar una presentación de la obra a través de sus pautas más relevantes.

Dionisio Cañas ha producido una obra múltiple¹⁶ de doble vertiente, la ensayística y la poética, de doble faceta también, la académica (era profesor de literatura en Nueva York) y la artística (*collages*, fotografías, vídeopoemas), sin olvidar que desarrolla un activismo cívico y social que se concreta entre otras muchas cosas con *El gran poema de nadie*¹⁷.

Su obra poética publicada es extensa, reunida en parte en 2010 por Manuel Juliá en *Lugar*¹⁸. Dicho título quiere traducir la dimensión arraigada del poeta tanto en la tradición literaria como en espacios entre concretos y míticos, afectivos y espirituales (Nueva York y La Mancha). Lo argumenta Manuel Juliá en un prólogo-estudio pormenorizado¹⁹, en el que cita largos extractos del estudio de José Ángel Valente “El lugar del canto” para subrayar el significado profundamente abierto y ancho del término lugar: “El lugar es el punto o el centro sobre el que se circunscribe el universo. La patria tiene límites o limita; el lugar, no”²⁰. Por eso, sin que haya contradicción con el arraigo en un lugar, es también Dionisio Cañas un “poeta vagabundo”²¹, por sus rupturas vitales sucesivas (emigración a Francia, vuelta a España, afincamiento en Nueva York y vuelta a La Mancha) y más allá, por rupturas constantes, expresión acertada si

¹³ Dionisio CAÑAS, *Lugar. Antología y nuevos poemas*, Manuel Juliá (ed.), Madrid, Hiperión, 2010.

¹⁴ Dionisio CAÑAS, *La noche de Europa* (2017), Valencia, El petit editor, 2018.

¹⁵ La prensa dio mucho eco al anuncio, escenificado por el poeta en la tradición vanguardista de las *performances*. Uno de los primeros artículos fue el de Luis Antonio de Villena, el 22/03/2018 “Decadencias. La noche de Europa”, <URL: <https://www.elmundo.es/cultura/2017/03/22/58d186cc22601de06f8b4606.html>> [consultado el 26/12/2018]. En *ABC cultural*, el 17 de abril del 2017, Pepa Echarrri da cuenta detalladamente de la *performance* al describir la postura y la apariencia del poeta ante el público, así como la expectación de éste “Risas nerviosas, nadie se mueve, expectantes. Parece que los asistentes están convencidos de que el protagonista ausente físicamente es capaz de todo. La curiosidad y ganas de sorpresa se apoderan del ambiente en el que algunos están tomando notas de las referencias de Palacios, y otros escudriñan el espacio para descubrir el escondite de Cañas. Terminan las intervenciones y a la vez que empieza a sonar uno de los temas de “Las puertas de la noche”, el ‘collage’ de voces y sonidos que acompaña al último libro de poesía de Dionisio Cañas, un hombre con una careta blanca se planta delante de la pantalla en la que empieza a proyectarse el documental *I am you/ Soy tú* (www.accionrefugiados.es) del que Cañas es coautor” [consultado el 26/12/2018].

¹⁶ Remito a la página del poeta: < URL: <http://dionisioc.com/>> [consultada el 26/12/2018].

¹⁷ Remito a la página <URL: <https://www.yorokobu.es/el-gran-poema-de-nadie/>> [consultada el 26/12/2018].

¹⁸ Dionisio CAÑAS, *Lugar. Antología y nuevos poemas*, op. cit.

¹⁹ Manuel JULIÁ, “El lugar del poeta vagabundo: Nueva York y La Mancha”, *Lugar, op. cit.*, p. 26-27. Referirse a José Ángel Valente no ha de extrañar sabiendo que Dionisio Cañas le dedicó varios estudios al gallego universal.

²⁰ José Ángel VALENTE, “El lugar del canto”, *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 30.

²¹ Manuel JULIÁ, “El lugar del poeta vagabundo: Nueva York y La Mancha”, *Lugar, op. cit.*, p. 24.

se considera que la poesía de Dionisio Cañas se caracteriza por la experimentación verbal y formal, e indaga las formas poéticas como el poema en prosa, el poema versificado, el poema vanguardista que escalona o desparrama los versos por la página en blanco a la manera mallarmeana. Incluso propone poemas híbridos que combinan tradición y vanguardia pasando del bloque estrófico a palabras dispersas o escalonadas. Su universo manifiesta una profunda heterogeneidad: Manuel Juliá habla de “dualismo contradictorio (o complementario)”²², cuando José Olivio Jiménez hablaba de “dualismo cosmovisionario”²³. Interesa analizar cómo Dionisio Cañas aúna el realismo (incluso el más prosaico) con lo irracional mediante una aproximación a lo real que pasa por la mirada.

Mirada y conocimiento

Dionisio Cañas postula la coexistencia de los contrarios en lo real y la necesidad de saber mirarlos: “en lo banal puede esconderse algo esencial que se nos ha escapado a nuestra mirada turística”²⁴. La realidad encierra las cosas más triviales como las más nobles, importa pues mirar más allá de la mera apariencia de las cosas, ver lo esencial detrás de lo banal, incluso lo trivial. “Hombre orinando en el bosque”²⁵ se presenta como la narración de un recuerdo —la escena trivial se convierte en epifanía, encierra la revelación para el yo de su “propio ser”—:

Recuerdo aquel hombre ante mis ojos de niño, su torso ya robusto y permanente, las hojas podridas por la lluvia y mi sorprendida mirada como a quien se revela urgente en otra piel su propio ser.²⁶

Este poema pertenece a la primera poesía de Dionisio Cañas. Es interesante observar cómo ya reflexiona el yo acerca de la mirada como trampa e instrumento de descubrimiento a un tiempo. Trampa para aquel que se queda con la superficie de lo real, conocimiento para el que entra dentro de lo real y se mira estando mirando. Tal aproximación fenomenológica (el yo se mira o se recuerda a sí mismo mirando), cercana a la de Bachelard también, conduce a subvertir las categorías convencionales que establecen jerarquías entre las cosas, conduce igualmente a encontrar la belleza en lo feo y lo feo en la belleza. Más allá, asocia los contrarios según una concepción del cosmos que Manuel Juliá califica, como se ha dicho, de dualismo contradictorio

²² Manuel JULIÁ, “El dualismo cosmovisionario”, *Lugar, op. cit.*, p. 19.

²³ *Ibid.*

²⁴ Dionisio CAÑAS, “Memoria y olvido” (Conferencia inédita, con notas autobiográficas, pronunciada en Madrid con la ocasión de una exposición de fotografías de Humberto Rivas, 2006), p. 15, en línea: <URL: <http://dionisioc.com/descargas/.pdf>> [consultado el 29/12/2018].

²⁵ Dionisio CAÑAS, “Hombre orinando en un bosque”, en “III. A quien pueda interesar (1977-1990)”, *Lugar, op. cit.*, p. 166.

²⁶ *Ibid.*

(o complementario). Asocia lo antinómico, no a la manera barroca, juego de “trompe-l’oeil”, sino más bien situándose en la línea de los filósofos presocráticos para quienes el universo entendido como cosmos formaba un todo armónico que incluía todo lo existente, siendo vida y muerte las dos caras de una misma realidad. Este principio vertebra el realismo de Dionisio Cañas como lo ilustra el poema “Cisne y cerdo”²⁷:

Siempre luchando con tus deseos, con tus odios, santa puta, sensato hombre de negocios.
Tú ángel, Tú demonio, Tú cerdo y cisne, razón y carnaval.
Un camarero amable te traiciona, con su mano de cisne te vuelve a poner un trago. Un
criminal amable te emociona con sus palabras, de hombre o de poeta, te habla de otros
paisajes, de otra historia de amor, te enseña una vieja filosofía, en la cual cisne y cerdo
son la misma cosa.

Asoma detrás de lo confesional y anecdótico, una dimensión meta-poética, una reflexión estética e interesa ver aquí cómo ya reivindica el yo la asociación de lo racional y lo irracional, o por lo menos, la quiebra de las convenciones vigentes al unir “razón y carnaval”. Más allá, recordemos que el carnaval es un cuestionamiento del orden social y moral, una inversión de las normas o jerarquías, una práctica, pues, de la subversión.

La crítica suele considerar que la visión dual, contradictoria y entre desesperada y anhelante de su poesía se acentuó a raíz del acontecimiento trágico de las torres gemelas el 11/ 09/ 2001. Vivió el poeta el derrumbamiento de las torres en su carne y en su mente por ocurrir en Manhattan, en el barrio donde vivía, cerca del piso por donde amigos como José Hierro se alojaron. Por los muchos recuerdos personales y colectivos que supone tal espacio, le dedicó varios poemas marcados por un tono trágico. Son poemas elegíacos e intimistas, cuyo lirismo se conjuga con el realismo a veces más crudo.

El poema “Apocalipsis” es emblemático de esos desajustes estéticos: dentro de una enumeración amplia, se suceden visiones que yuxtaponen elementos dispares, realistas e irracionales. Empieza por la evocación del drama:

Tumbas toda la tarde
cayeron tumbas nevaron tumbas
sobre Manhattan tumbas
sobre tu cuerpo tumbas
Sombra sembrada por las calles
Olor a lodo olor a orina
Olor a sangre y sombra²⁸

²⁷ Dionisio CAÑAS, “Cine y cerdo”, *Lugar, op.cit.*, p. 76.

²⁸ Dionisio CAÑAS, “Apocalipsis”, *ibid.*, p. 102. Los textos escritos en Nueva York o que evocan la ciudad juegan tanto con el poemario publicado de modo póstumo de Lorca, *Poeta en Nueva York* (escrito entre 1929-1930 y publicado dos veces en 1940, hasta el hallazgo del original publicado en 2013 por Andrew Anderson) como con el de José Hierro, *Cuaderno de Nueva York (1998)*. Lo mismo que Hierro tuvo presente el texto de Lorca al escribir

En este fragmento, el semantismo (isotopía de la muerte) viene agudizado por las aliteraciones múltiples. Parecen imitar los ruidos de derrumbamientos que van sucediéndose sin fin, igual que las anáforas y repeticiones varias. La metáfora “nevaron tumbas” intensifica la noción de muerte, dándole realidad y presencia sensible mediante el color blanco, la sensación de frío y el movimiento incesante de los copos-cenizas. También es interesante comprobar cómo la ausencia de puntuación contribuye a la impresión de caos apocalíptico al desorientar la lectura misma del texto: de hecho, se ofrecen varias lecturas de los versos; o sea que el mismo texto por la forma y los procedimientos se va deshaciendo, disgregando como fue el caso de las torres de Manhattan. Este poema sigue siendo realista por la tentativa de recrear el ambiente de muerte a raíz de elementos sensibles (olor, orina, sangre), la metáfora renovada “sombra sembrada” se articula con la realidad de las cenizas, de los edificios que iban cayendo a manera de semilla y entronca con la oscuridad que se produjo brutalmente en pleno día. A continuación, se opera una vuelta al presente, se observan inflexiones en la dicción, en el ritmo (casi de canción infantil), en la aparente desconexión de las imágenes y del ambiente con lo anterior:

Tibio tibio tibio el sol se esconde
Tibio tibio tibio el sol se hunde
Tibio tibio tibio el tam-tam
De los pájaros tambores
Te quemará el tam-tam
De los loros negros
El tam-tam el tam-tam el tam-tam²⁹

Parecen ser estos versos un ejercicio de exorcismo a base de repeticiones que acaban en puras onomatopeyas, cual la letanía de una ceremonia ritual para conjurar el espanto; sigue presente la amenaza de la muerte no tanto por la desaparición del sol, sino por las sonoridades (reiteraciones, asonancias, aliteraciones) imitativas de sonidos obsesivos que nos hacen sentir físicamente la realidad circundante como si la estuviéramos viviendo. A partir de su experiencia propia del 11/ 09, mediante esa evocación entre realista y carnavalesca, el yo/ tú da al lector elementos de comprensión de ese trauma: lo declina en imágenes y sonidos repetitivos tal como se repitieron entonces las imágenes de las torres derrumbándose en los televisores del mundo. Otra clave de comprensión surge de la yuxtaposición de dos realidades (pasado/ presente, social/ mediática) con la visión realista de un niño negro:

su propio texto (por ejemplo, los primeros versos de “A orillas del East River” suenan como eco de “La aurora” lorquiana con visiones igualmente despiadadas), pasamos de la imagen “El huracán de palomas negras/ que chapotean las aguas podridas” de Lorca, a la una visión semejante “... en el aire podrido de Manhattan... La gaviota ensangrentada” (Cañas).

²⁹ *Ibid*, p. 102-103.

Un niño negro pasa vendiendo
“Flores para los muertos
Flores para los muertos”
Uno a uno cayeron ataúdes
Uno a uno cayeron mensajeros
Con trompetas de plata negra
Con tambores de piel de toro³⁰

Se produce un colapso entre la evocación sin que haya transición alguna del presente al del pasado. Permite confrontar la realidad social y económica brutal de Manhattan con la lógica de los *media* que explotaron el 11/ 09 haciendo del acontecimiento un espectáculo trágico donde dominaba el *pathos*, en vez de dar claves para hacerlo inteligible. El poema conecta dos realidades dispares, dos formas de violencias humanas (miseria, muerte), y establece entre ellas una articulación; invita, así, a reflexionar más allá de las meras imágenes televisivas que acabaron por funcionar como pantalla³¹, o sea, ocultando el significado de la realidad en su complejidad.

En el último libro *La noche de Europa*, Dionisio Cañas opera también conexiones, relaciona acontecimientos sociales y tiempos históricos para ofrecer la posibilidad de una comprensión de estos fenómenos como son el exilio, el desarraigo. Tiende puentes entre el exilio de los españoles que cruzaron el Pirineo bajo la dictadura franquista y el éxodo contemporáneo de los que intentan cruzar el Mediterráneo: “Recuerdo que en efecto, cuando en los años sesenta emigramos a Francia nos llevamos lo mínimo que podíamos llevar, como esta familia”³². Lo mismo que Isabel Pérez Montalbán —como lo veremos a continuación—, parte de lo íntimo, de lo vivido para abordar lo colectivo. Comentando su relación con la realidad histórica pasada y presente Dionisio Cañas afirma “sólo desde el dolor personal podemos entender el dolor de los otros, mi dolor de la guerra es el dolor que padecieron mis padres, mis abuelos y mi familia más cercana”³³. La analogía entre el exilio familiar y el de familias sirias vuelve en *La noche de Europa* no solo afirmada sino glosada. Igual pasa entre el 11/ 09 y la crisis de los refugiados en Grecia:

después de haber vivido una realidad tan poderosa como la de Lesbos todo me parece eso, anodino e irreal. Algo semejante me pasó después del 11-09-2011 en Nueva York. Desde entonces no había tenido esa sensación de que la nueva realidad (“the new real”) es muy irreal³⁴.

³⁰ *Ibid.*, p. 103.

³¹ Se ha de entender pantalla en el sentido psicoanalítico de recuerdo-pantalla, o sea el recuerdo con función encubridora. que tanto Freud como Lacan estudiaron.

³² Dionisio CAÑAS, “Cuaderno de Lesbos”, *La noche de Europa*, *op.cit.*, p. 43.

³³ Dionisio CAÑAS, “Memoria y olvido”, *op. cit.*, p. 4.

³⁴ Dionisio CAÑAS, “Cuaderno de Lesbos” en *La noche de Europa*, *op.cit.*, p. 50.

Además, Dionisio Cañas desarrolla una comparación entre la sensación de irrealidad que le produjo el evento del 11/09 y la que acarrea el haber vivido en Lesbos. Toma consciencia de que haber vivido tal acontecimiento trastorna la visión de la realidad posterior. Este fenómeno genera cierta distancia crítica respecto a la realidad y modifica la escala de valores que se le aplica. La percepción del acontecimiento histórico y social pasa entonces por una reflexión que saca los hechos de la urgencia mediática o vital, y permite pensarlos dentro de una continuidad histórica para cuestionarlos.

La muerte del poeta: “El gran poema de nadie”³⁵

Desde hace unos años, el poeta recurre a una *praxis* disidente y crítica ante el concepto de autoridad y propiedad tal como la supone la figura del autor: monta talleres de escritura colectiva, en un proyecto nombrado “El gran poema de nadie”. Con ellos hace realidad la muerte del poeta como institución —figura social y académica que alimenta el sistema de producción del arte como puro mercado—. Ya antes de los 70, dentro de un movimiento estructuralista marcadamente dogmático y bastante alejado de lo real por su intelectualismo *germanopratin*, tanto Barthes como Foucault pronosticaron (matizándola después) la muerte del autor. Dionisio Cañas no la postula así, sino que intenta llevar a cabo prácticas concretas en el mismo espacio de todos, la urbe de los siglos XX-XXI, con objetivos sociales. Recuerda en parte otro movimiento artístico del que Eduardo Arroyo formó parte en los años 1964-1968, *La figuration narrative*³⁶, y en España, Equipo Crónica. Abogaban esos artistas por un arte colectivo, produjeron obras colectivas y programáticas, a veces sin firmar, pensemos en *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*³⁷. Cañas retoma esta dimensión colectiva, pero la reorienta hacia lo social al sacar la práctica del ámbito exclusivamente artístico para llevarla a sectores sociales y urbanos ignorados e invisibles, precisamente para darles visibilidad y voz.

Así plantea Dionisio Cañas la cuestión de la autoría mediante acciones como la de recuperar desechos (periódicos, publicidades en papeleras) en espacios públicos, urbanos (El Cairo, por ejemplo) para crear colectivamente un texto. Rebase con mucho la práctica lúdica de los

³⁵ Remito a la página <URL: <https://www.yorokobu.es/el-gran-poema-de-nadie/>> [consultado el 26/12/2018].

³⁶ Fue el crítico de arte Gerard Gassiot-Talabot quien organizó la primera exposición del grupo (julio-octubre 1964) en París. Era un grupo de artistas de origen diferente, reunidos en torno a un movimiento de disidencia ante la sociedad de consumo. “*Dans une société de consommation saturée d’images, la réintégration du réel dans l’art constitue le fondement d’une nouvelle démarche*” podemos leer en “La figuration narrative”, *Artabsolument les cahiers de l’art d’hier et d’aujourd’hui*, n° hors série, (avril 2008), p. 14.

³⁷ Gilles AILLAUD, Eduardo ARROYO y Antonio RECALCATI, *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*, 1965. Óleo, serie de 8 cuadros, 162x114cm, 162x130.

cadavres exquis de los Surrealistas, porque aquí la elección del espacio (un barrio de los más pobres de El Cairo donde trabajan los basureros, entre ellos muchos niños) y el gesto de recuperar desechos implican dos objetivos: evidenciar la solidaridad entre los que crean el texto, apuntar su dignidad de creadores, denunciar el despilfarro de la sociedad neoliberal, como pura necesidad económica de seguir produciendo y vendiendo. Tal práctica de una poética del desecho recuerda en algunos aspectos la de los artistas llamados “Les nouveaux réalistes”³⁸ por oposición al arte de connivencia del Pop. Jacques Villeglé por ejemplo creó sus *affiches* a partir de carteles lacerados que había recuperado en las calles; lo mismo hizo Rauchenberg (premio de la Bienal de Venecia) en esa misma época. Sin embargo, éstos parecen otorgar un papel clave a cierto formalismo en detrimento quizás del significado. Por otra parte, no salen del ámbito del arte institucionalizado y del museo. Dionisio Cañas apuesta por prácticas que recuerdan cierta neo vanguardia de los 60³⁹, una expresión más directamente rupturista que la de la vanguardia histórica, por elegir escenarios urbanos y llevar a cabo prácticas de concienciación. La postura y la *praxis* del artista se cruzan con la del hombre-ciudadano que denuncia la sociedad del deterioro, y recusa la economía que los produce.

Son micro-acciones que van operando conexiones con otras insumisiones, y forman una red de alternativas al orden impuesto. Intenta, así, despertar las conciencias, al visibilizar la cara oculta de la realidad, lo que entronca directamente con la interrogación que recorre su poesía. El último poemario de Dionisio Cañas prolonga tal práctica de ruptura de las fronteras entre campos diferentes. En este texto híbrido y heterogéneo que es *La noche de Europa*, el sujeto poético y el poeta enlazan aserciones meta-poéticas: “La poesía no se hace sola, se hace viviendo, aunque no siempre te acompañen las palabras”⁴⁰. Aúnan la constante indagación de la palabra poética (entre rechazo, desconfianza y búsqueda) —“Escribiendo quema toda posibilidad de ser feliz”⁴¹— con la visión despiadadamente vital de la realidad.

³⁸ Fue Pierre Restany quien en 1960 concibió el nombre mediante un manifiesto, exclusivo, que no inclusivo.

³⁹ Cabe pensar en los neo-vanguardistas vieneses o italianos (como Manzoni) mucho más radicales en sus prácticas que los franceses. Estos se identifican con las galerías del barrio latino y de Saint-Germain-des-Prés, pensemos en las puestas excesivamente teatrales del pintor Yves Klein en la galería de Iris Clert. Se situaba Klein en una postura que en nada rompía con el conformismo patriarcal si nos referimos a las mujeres, tanto a lo que atañe a su representación como a su estatuto dentro del mundo del arte (¿musa, modelo, artista?). Lo ilustra la ambigüedad de la *performance* con las mujeres-pinceles (*les femmes-pinceaux*): ¿puro objeto de manipulación y voyeurismo siguiendo en eso la línea de Man Ray que transformó a Kiki de Montparnasse en un “violon d’Ingres” (foto de 1924). O sea que la mujer se resumía a un cuerpo objeto de fantasmas sexuales y eróticos siguiendo los estereotipos más rancios. Todo lo contrario, en esos mismos años sesenta, de las *performances* de las artistas que hicieron del cuerpo femenino un instrumento de protesta radical llegando a la violencia o la auto-mutilación como Gina Pane, Marina Abramovic o Yoko Ono.

⁴⁰ Dionisio CAÑAS, “Cuaderno de Lesbos”, *La noche de Europa*, *op.cit.*, p. 42.

⁴¹ Dionisio CAÑAS, “La noche de Europa”, *ibid.*, p. 31.

Lo irracional, o “surrealismo sucio”

Centrado en la ineludible presencia del cuerpo, el “surrealismo sucio” escenifica un cuerpo nunca idealizado, sino visto y mirado como sucio y hermoso, deseable y odiado, el cuerpo propio lleno de semen, preñado, el de los amantes, el del vagabundo o del mendigo, los cuerpos masculinos de la calle y de los bares populares, el cuerpo borracho... Este cuerpo participa de un universo callejero y amoroso, el del alcohol, de la coca, del delirio donde amor y muerte, vivir y morir se equiparan. Procede, pues, lo irracional de la constante contradicción interna a lo real en el que se reúnen los contrarios; por ejemplo, en “Dead end”, aspira el yo a conocer “un presente con la boca de un ángel o de un demonio/en ese día infame en que la nieve/ huele a carroña y mi cuerpo busca sin remedio/ su fantasma [...]”⁴². El irracionalismo aflora potentemente en una imaginaria que subvierte las normas de la lógica y de lo social:

Subido en una mosca, quiero visitar en la ciudad a todos mis amigos, mirar el raro mundo de los humanos [...]. Sólo quiero ser el Rey de las Gallinas, el payaso de los pájaros, el príncipe del excremento, el cantautor de la orina. Sólo quiero vivir junto a la mantis religiosa, esperando sin ambición que algún día en el huevo de la gallina aparezca el digno heredero de mis bienes, el patriarca de la pobreza, el guía de los topos, el padre de los erizos, el ridículo señor de los poetas⁴³.

Este trozo que esboza una distopía a lo largo de una serie de sarcasmos entre meta-poéticos, realistas y surrealistas, es propio de lo que Manuel Juliá denomina el “surrealismo sucio o suburbial”⁴⁴).

En *La noche de Europa*, la dimensión aparentemente irracional se construye a través de un *collage* de voces varias, de citas identificadas y sin identificar, en lengua original o en versión traducida, en referencias heterogéneas y constantes, creando un texto en que hablan múltiples personas, incluyendo a un yo polifacético con identidades varias, dentro del marco de coordenadas espaciales y temporales identificadas, pero sometidas a cambios constantes. De modo que, al leer *La noche de Europa*, el lector se encuentra ante un libro imposible de situar a pesar de una composición externa estricta y precisa. La realidad está presente, ya sea la actual de los refugiados en la isla de Lesbos o la pasada (la de la guerra de España, la de la guerra de Bosnia), restituida con un realismo crítico que encierra una dimensión irracional en sus imágenes:

⁴² Dionisio CAÑAS, “Dead end”, *Lugar, op. cit.*, 127.

⁴³ Dionisio CAÑAS, “Oda al Rey de las Gallinas”, *ibid.* p. 126.

⁴⁴ Manuel JULIÁ, “El lugar de Dionisio Cañas en la poesía española”, *ibid.*, p. 14-15. Por el carácter marcadamente distópico, crítico y subversivo, por las imágenes eróticas, suburbanas pues, articuladas con una reflexión sobre la palabra poética y sobre la escritura, por la intertextualidad recurrente también se podría acercar la poesía de Dionisio Cañas a la de Leopoldo María Panero, salvando distancias por la voz muy propia de cada poeta.

el poeta se compromete a denunciar el olvido por parte de Europa de los refugiados, y denuncia como crímenes las muertes que ocurren en el Mar Egeo con total indiferencia, valiéndose del irracionalismo para agudizar su recusación de la postura europea. Así explica él lo que presenta como una renuncia a escribir poesía y a ser poeta en un texto meta-poético:

Desde un crepúsculo hasta el vuelo de una mosca del verano pueden ser poesía, pero entonces esta poesía ya no necesita tus palabras para ser expresada. Has dejado de ser poeta, eres la poesía del mundo y ya nadie ni nada te desviarán de ese goce silencioso que es no escribir sino mirar y participar de la belleza en estado puro [...] Entonces podrás decir con alegría: ¡Maldita sea, la poesía me ha hecho un desgraciado!⁴⁸

Este libro singular retoma la pregunta de Hölderlin, y no solo de modo connotativo, sino citándola:

¿Y para qué poetas en tiempos de miseria? _____ En ti mueren la noche en que te besaron por primera vez tus padres. _____ No es Europa la que muere, no es la Noche del Mundo, _____ eres tú quien está anocheciendo⁴⁹.

Se inserta así en una corriente crítica preocupada por la función social de la poesía, pero a su manera propia, conjugando registros y estéticas que permiten renovar lo que se solía y se suele designar todavía por la palabra compromiso —quizás mejor hablar de insumisión para solventar cualquier equívoco—.

Isabel Pérez Montalbán (Córdoba, 1963), una voz insumisa.

Esbozaré una semblanza que permita dar cuenta del itinerario de la poeta y de su lugar en el panorama poético español actual. Nacida en familia proletaria, hija de vencidos, y pronto huérfana, Isabel Pérez Montalbán encarna por su recorrido vital una figura de la resistencia y de la insumisión. En el ámbito de la poesía, conoció un caminar difícil, que Jorge Riechmann califica reiteradamente de “clandestinidad” en su presentación de los sucesivos poemarios, que permanecieron sin publicar durante largos años. Escribe a propósito de *Cartas de amor de un comunista*⁵⁰:

Un libro que pasó diez años en la clandestinidad --no son estos tiempos fáciles para los insurgentes contra el nihilismo mercantil que nos congela—hasta poder llegar a la cita con sus lectores, en el año 2000⁵¹.

Isabel Pérez Montalbán optó por la fidelidad a una memoria familiar y colectiva, la de los

⁴⁸ Dionisio CAÑAS, “¡Maldita sea, la poesía me ha hecho un desgraciado!”, *ibid.*, p. 76.

⁴⁹ Dionisio CAÑAS, “*La Noche del Mundo*”, *ibid.*, p. 58

⁵⁰ Isabel PÉREZ MONTALBÁN, *Cartas de amor de un comunista*, Valencia, Germania, Hoja por Ojo, 1999.

⁵¹ Jorge RIECHMANN, “El pesebre de piedad oculta que peregrina en el hombre”, *Litoral*, 13 (2002), p. 7.

que perdieron la guerra de España, la de los que perdieron y siguen perdiendo la lucha por la vida cotidiana. Como Dionisio Cañas, es figura del desarraigo vital, de un viaje simbólico que se parece a un exilio. Dice Riechmann: “La mayor parte de sus poemas son cartas desde la lejanía. Cartas escritas por el viajero, por la viajera; se trata de un género en que la poeta ha alcanzado verdadera excelencia”⁵². Juana Castro habla asimismo de una voz nómada⁵³, recordando el título de uno de los poemarios de Isabel Pérez Montalbán, *Los muertos nómadas*⁵⁴. Como se mencionaba en la introducción, la poeta participó en colectivos poéticos a la vez marginalizada y optando por preservar su integridad⁵⁵. Esta obra empieza paulatinamente a salir de la marginalidad: lo demuestra la publicación en estos primeros días de 2019 de la antología *El frío proletario 1998-2018*⁵⁶. Uno de los libros recientes, *Un cadáver lleno de mundo*, fue editado por Hiperión en 2010⁵⁷. Fuera de España se la ha empezado a traducir, en Francia fue invitada en jornadas poéticas en Dijon⁵⁸, en talleres de escritura universitarios⁵⁹. Ahora su poesía es objeto de estudios diversos, tal fue el caso en un coloquio poético, *Dire le réel aujourd’hui en poésie*, que se celebró en la universidad de Saint-Étienne en 2014⁶⁰. De modo paralelo, la poeta ha desarrollado un blog en que publica comentarios y análisis de sus libros que dan cuenta del interés que despierta su escritura⁶¹. Este estudio abordará la cuestión del realismo irracional de Isabel Pérez Montalbán partiendo principalmente del poemario *Un cadáver lleno de mundo*.

Voz colectiva y voz de mujer

Isabel Pérez Montalbán ha elaborado una palabra crítica que aúna la presencia de lo real, en este caso lo histórico y lo social tanto como memoria colectiva como testimonio del tiempo presente. Al presentar esta obra, Manuel Alberca subraya la fuerte dimensión ética que expone

⁵² Jorge RIECHMANN, *ibid.*, p. 8.

⁵³ Juana CASTRO, “Isabel Pérez Montalbán, sonámbula y terrible”, *Litoral*, *ibid.*, p. 3.

⁵⁴ Isabel PÉREZ MONTALBÁN, *Los muertos nómadas*, Diputación provincial de Soria, 2001.

⁵⁵ En particular, *Feroces, Radicales, Marginales y Heterodoxos* (de idéntico nombre a la antología), *Voces del Extremo* (Huelva). Ver nota 12.

⁵⁶ Isabel PÉREZ MONTALBÁN, *El frío proletario. Antología 1998-2018*, Madrid, Visor, 2019.

⁵⁷ Isabel PÉREZ MONTALBÁN, *Un cadáver lleno de mundo*, Madrid, Hiperión, 2010

⁵⁸ Claude LE BIGOT (ed. y trad.), *Trois poètes espagnols contemporains*, Neuilly-lès-Dijon, Édition du murmure, 2007.

⁵⁹ A principios de junio del 2015, Isabel Pérez Montalbán animó dos jornadas de lectura y taller de escritura organizadas para los estudiantes del máster *Etudes hispaniques et latino-américaines* en la Universidad de París-Este-Marne-La-Vallée. Participaron también los profesores Claude le Bigot (Rennes 2), Monique Plaa (UPEM) e Isabel Vázquez de Castro (UPEC).

⁶⁰ El coloquio (del 11/12/2014 al 13/12/ 2018) reunió a poetas franceses y españoles, junto a estudiosos de ambas áreas para cuestionar el realismo en la poesía actual. A raíz del encuentro se publicó el libro colectivo, *Dire le réel aujourd’hui en poésie*, Béatrice Bonhomme, Idoli Castro, Evelyne Lloze (éd.), Paris, Hermann, 2016.

⁶¹ Remito a la página <URL: <http://isabelperezmontalban.blogspot.com/>> [consultado el 26/12/2018].

así:

Su poesía radiografía un mundo de injusticia social, un mundo del que por lo general se nos ocultan sus razones profundas tras los códigos y los silencios impuestos por los poderosos. Isabel desnuda la realidad y los argumentos con que el neoliberalismo depreda nuestras vidas y explota nuestras magras haciendas⁶².

El semantismo (radiografía, desnuda) apunta la estética realista con la que la poeta pone de relieve lo que se propone denunciar. Apuesta ella por una poética de la conciencia recusando la palabra acrítica, sin desarrollar por eso un discurso ideológico partidista. Su inclusión en antologías colectivas de tendencia ácrata y su situación alternativa al margen del mundillo editorial hacen que se suela calificar de poeta radical. De ahí que se pueda afirmar que su postura es la de una insumisa. Elabora ella una poética que reivindica la dignidad dolorosa del proletariado y de los pobres renovando la poesía llamada social. Tanto su producción poética como su actitud vital permiten relacionarla con el concepto de “poetariado”⁶³, según la palabra del filósofo Jean-Claude Pinson. Habiendo desarrollado ya este aspecto en un libro colectivo⁶⁴, me centraré aquí en la cuestión del realismo peculiar de Isabel Pérez Montalbán, que se funde con la corriente irracionalista. Como lo señala acertadamente Manuel Alberca, responde aquello a una doble exigencia por parte de la poeta:

[...] una exigencia poética, [de] un ejemplar reto creativo que tiene sus raíces en el lenguaje irracionalista de poetas vanguardistas como César Vallejo, Neruda, Hernández, Benedetti o Vázquez Montalbán. Isabel busca un lenguaje nuevo, porque lo necesita para dar cuenta del reverso desconocido o escondido de lo real⁶⁵.

La denuncia histórica y social no agota la voz protestataria de la poeta. En efecto, conjuga la dimensión del disenso con una escritura muy personal, escritura de la intimidad que desarrolla claras reivindicaciones feministas con una palabra siempre entre realista e irracionalista. Entre las huellas aludidas por Manuel Alberca, cabe subrayar la de César Vallejo, cuya fuerte impronta se afirma en el mismo título del poemario *Un cadáver lleno de mundo*.

Voz de mujer insumisa

Esta obra encierra un itinerario personal y una fuerte dimensión autobiográfica que opera como modo de pensar la situación de la mujer tanto como la situación social e histórica. Me

⁶² Manuel ALBERCA, “Sobrevivir al frío proletario (sobre la poesía de Isabel Pérez Montalbán)”, Málaga, Museo Picasso, 19/09/2013, en línea: <URL: <http://isabelperezmontalban.blogspot.com/>> [consultado el 26/12/2018].

⁶³ Jean-Claude PINSON, *A Piatigorsk, sur la poésie*, éditions Cécile Defaut, Nantes, 2008, p. 99 y sq.

⁶⁴ Claudie TERRASSON, “Prolétariat et ‘poétariat’, le dissensus dans la poésie d’Isabel Pérez Montalbán”, *Dire le réel aujourd’hui en poésie, op. cit.*, p. 313-328.

⁶⁵ Remito a la página <URL: <http://isabelperezmontalban.blogspot.com/>> [consultado el 26/12/2018].

centraré en poemas que lo ilustran de un modo esclarecedor.

“Despedida” cierra la sección primera titulada “El crecimiento” y dedicada a la infancia. Se presenta como la construcción de un autorretrato, el de una niña que se está haciendo mujer, que descubre su propio cuerpo que va se transformando, a la par que intuye los peligros de ser mujer en un mundo amenazante. Evoca también una situación de despedida efectiva como lo comprende el lector en la parte final del poema:

Yo turbulencia y rayo entre naranjos,
Azahar rojo sangre en la blanca
galera adentro de la incertidumbre.
Yo infancia terminal, primeriza en adioses,
la piel recién mudada, la cadera sinuosa
de una mujer casi, pelusa el pelo casi,
igual que desprendido de un capullo de seda.
Yo sandalia en verano por los cuarenta grados.
Por las aulas, gacela solitaria
en la sabana de aquel instituto.
Yo en peligro tan lejos de la tribu,
animal sin manada, presa para el carnívoro.

Yo comprándome un billete, y subiéndome al tren;
maleta con mecano defectuoso,
prematura hojarasca, polizón de patera.
Una ciudad bolero lacerando los ojos,
un mordisco en la frente, una guerrilla
que dispara sus lágrimas de trámite.
Yo diciéndome adiós cautiva y desarmada⁶⁶.

Como siempre en sus textos, la poeta consigue expresar los sentimientos personales (expectación temerosa ante un porvenir incierto, fragilidad de la adolescente perdida en un entorno agresivo, desarraigo, descubrimiento del cuerpo propio) dándoles un alcance colectivo. Su despedida de la niñez, del espacio conocido, y las rupturas y heridas que ello supone rebasan lo estrictamente individual para convertirse en crítica social (analogía con los refugiados que arriesgan su vida en pateras) y política: el verso final subvierte la frase que Franco pronunció al acabarse la guerra en marzo de 1939. Al sacar la cita del discurso histórico y desplazarla a la vida privada, la poeta destruye toda su solemnidad y le quita su carácter épico. La parodia evacúa por completo lo grandioso del acontecimiento y permite al revés visibilizar la situación dolorosa de una adolescente, hija de vencidos que ha de luchar por la vida como hacen los emigrantes; también asocia su despedida a la de los republicanos forzados a exiliarse, a despedirse de sus ideales y sus sueños. Formularlo con la palabra “guerrilla” es otra transgresión, la del silencio impuesto por la historia oficial. Este poema compendia la dicción

⁶⁶ Isabel PÉREZ MONTALBÁN, “Despedida”, *Un cadáver lleno de mundo*, op. cit., p. 36.

de Isabel Pérez Montalbán: recurre a un realismo de lo cotidiano con un primer plano enfocado en detalles nimios (el billete, el tren, “maleta con mecano defectuoso”) que encierran la verdad de una vida. Así afirma el yo su realismo crítico, al incluir estos elementos anecdóticos en una enumeración casi nominal de referentes heterogéneos (léxico de lo concreto, de lo afectivo, de lo bélico) y de tiempos distintos (el actual, los años 39-40); la visión crítica surge de la manera como se instala lo íntimo dentro de lo histórico, en la ruptura de fronteras entre categorías o temporalidades. Cuando el yo poético confiesa su desorientación y dolor, ante una despedida que da paso a identificaciones con otros, presentes y pasados (inmigrantes, republicanos), genera un contra-discurso tanto con respecto a la historia española como al neo-liberalismo. Recusa cualquier forma de realismo didáctico o monolítico y deconstruye prejuicios, certidumbres, visiones gracias a una palabra que parece a medio elaborar, sincopada, casi caótica, entre metafórica y prosaica, que asocia libremente palabras, imágenes y universos⁶⁷.

El poema “Libre”⁶⁸ es emblemático de esta doble vertiente crítica al desarrollar una evidente condena de la Transición (“un cortejo de reyes y herederos”) a la par que una reivindicación del deseo femenino (“A los catorce el polvorín de amar”⁶⁹). Este poema narrativo propone una visión a la vez muy personal y en sintonía con la cultura popular (“la democracia virgen dolorosa,/ macarena que llora las espinas del hijo”⁷⁰). La narradora nos hace partícipe de sus dudas al cotejar lo que era puro discurso “A los catorce ya era libre”⁷¹ y la realidad efectiva. Lo esencial del poema se encuentra en la evocación de una adolescente que descubre la condición femenina:

La libertad me alquiló en esos años
Una habitación propia sin derecho
A probarse el carmín ni a luz eléctrica,
Así que el libro de Virginia Woolf
Había que leerlo en la penumbra⁷².

⁶⁷ La referencia de Manuel Alberca a Manuel Vázquez Montalbán parece muy atinada si contemplamos esta dimensión. También remite a la introducción de Castellet a *Memoria y deseo* de Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN Barcelona, Debolsillo, 2005, p. 15-36. Ahora contrariamente a la herida y a la desilusión que afloran en la “escritura subnormal” de Vázquez Montalbán, permanece en la poesía de Isabel Pérez Montalbán una forma de resistencia vital, una insumisión inquebrantable que se analizará a continuación.

⁶⁸ Isabel PÉREZ MONTALBÁN, “Libre”, *Un cadáver lleno de mundo*, op. cit., p. 29. La completa indeterminación del adjetivo permite una multiplicidad de lecturas.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Virginia WOOLF, *Une chambre à soi*, Paris, Denoël, 1992. Interesará consultar la nueva traducción del texto por Marie Darrieusecq evacúa la dimensión demasiado connotada de “*chambre*” y la sustituye por la palabra “*lieu*”. Marie DARRIEUSECQ, *Un lieu à soi*, Paris, Denoël, 2016. Se observa aquí la reivindicación del ensayo de Virginia Woolf. En otros poemas, Isabel Pérez Montalbán como lo hiciera Woolf cuestiona y recusa el cánón que privilegia el hecho histórico y desconoce la vida cotidiana: “*Une scène sur un champ de bataille est plus importante*

La estrofa estriba en contradicciones semánticas que instalan una tensión entre las promesas de libertad y la realidad (“sin derecho a/ ni a”). La alegoría de la libertad se reduce a la visión de una dueña de piso castradora y moralizadora que recuerda los tiempos de Franco: impone prohibiciones contra las cuales chocan los deseos nacientes y el afán por seducir, establece una censura moral que la referencia irónica al ensayo de Virginia Woolf confirma, acarreado todo aquello una nueva clandestinidad simbolizada por la penumbra. Es relevante la asociación semántica poco convencional de lexemas dispares como el carmín y la electricidad. Es escritura que condensa la evocación de lo real, escritura elíptica que crea efectos de extrañeza.

En cuanto a lo femenino —uno de los ejes esenciales en esta obra—, cabe citar el poema “Nocturno de barrio”⁷³, cuyo título suena a bolero o tango. La expresión inicial “Las putas de mi barrio” nos instala en un discurso brutal y despectivo cuando el poema constituye en sí una forma de dignificación de las prostitutas. El yo poético enumera detalles concretos (“tarifas, gripe, dinero”), otros sórdidos (“sábanas sucias”); son toques realistas, banales, hasta prosaicos que no intentan evacuar la realidad de la prostitución. Pero paralelamente se sugiere poco a poco la heroicidad de estas mujeres que lo aguantan todo: “llevan/ en pleno invierno las piernas desnudas”; llevan una vida de “niño expósito”, sufren “la intemperie/ en los altos tacones de la noche”, luchan y resisten como puedan las agresiones del mundo nocturno (“y los brazos supervivientes/de las agujas y el granizo”), la de los hombres, “tiburones oscuros”⁷⁴. No idealiza ni condena mostrando las dos caras de la realidad, son como “ángeles y turbias”, incluso manifiesta empatía y admiración por su aguante. En “Eva y la serpiente”, explica con metáforas irracionales el caminar a la prostitución: “Cuando el hambre/ y el paro, cómo tiemblan las almenas/ más altas de los sueños, los herrajes/ de las faldas se afloran. Cómo es eso”⁷⁵. Un motivo recurrente, como lo vemos, es el del frío, “El frío inconsolable de los pobres [...] que se hereda con los genes” (hipálage e imagen que remiten a Vallejo), y se va incrustando en el cuerpo:

Se adquieren edredones como un nido de pájaros.
Y el frío, por debajo, permanece.
De la médula vuelve la trastienda del hielo
A cubrirme los ojos como sangre reseca.

Ya todo es negritud, glaciación y sangre. [...]
Ya todo es cicatriz, hospital y alacranes. [...]

qu'une scène dans une boutique”, *ibid.* p. 110. Isabel Pérez Montalbán procede en sus textos a una destitución sistemática del pro-hombre, de lo épico, del acontecimiento histórico.

⁷³ Isabel PÉREZ MONTALBÁN, “Nocturno de barrio”, *ibid.*, p. 63.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Isabel PÉREZ MONTALBÁN, “Eva y la serpiente”, *ibid.*, p. 61.

Y el frío, sin embargo, permanece⁷⁶.

El frío se afirma en su dimensión corpórea, cuando sólo es producto de una historia, de condiciones de vida. Así, muestra el texto el proceso de integración de condiciones de vida que acaban haciendo del cuerpo natural lo que Bourdieu llama un “corps de classe”⁷⁷.

Isabel Pérez Montalbán convoca y denuncia las realidades sociales con imágenes híbridas, sensibles y realistas; son las del cuerpo dolorido: “Acuérdate de entonces/ de respirar la pringue en las cocinas [...] del salario de abril,/ de platos y más platos en jabón corrosivo,/ de las manos con cortes y durezas”⁷⁸. Estos recuerdos dolorosos, pero asumidos, de un entorno cotidiano mísero que condicionan al ser humano son fermentos para la rebelión y la escritura: “Aquel mundo se abría y se cerraba/ mientras pelar patatas inspiraba un poema/ con que iniciar la búsqueda subversiva de un nido”⁷⁹. De ahí que sea la escritura de la poeta, una escritura de la resistencia: “No renuncies”⁸⁰, “Nunca digas qué largo es el camino,/ *no puedo más y aquí me quedo*”⁸¹.

La figura de las mujeres adquiere peculiar relevancia en la obra. Son ellas las que resisten, las que no renuncian ante la pena. En “La cal llega por mayo”⁸², Isabel Pérez Montalbán evoca la faena ritual de las mujeres que vuelven anualmente a encalar las casas. Exalta el yo la labor colectiva, la solidaridad femenina mediante la visión del grupo unido en el esfuerzo y el canto: “Trabajaban sin tregua al calor de la radio,/ cantando las canciones que ponían/ reinventando las letras, en la íntima versión/ que se desea y se compone/ cuando es tan necesario mirarse en un recuerdo”⁸³. Aquí asoma la resistencia de las mujeres ante lo que se les impone, o sea, la cultura popular de las coplas en la radio; manifiestan su independencia al desviar las letras; se convierten en autoras en busca de su propia verdad. Muestran su regocijo al resumir el rito anual como “la fiesta transitoria de mujeres en tránsito”. El yo alude a la frase latina que invita a la

⁷⁶ Isabel PÉREZ MONTALBÁN, “La herencia”, *Litoral*, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁷ El título del poema “La herencia” conecta plenamente con las teorías de Pierre Bourdieu como lo recuerda Annie Ernaux: “l’habitus [...] c’est le temps, l’histoire et la préhistoire de l’individu incorporés [...] culture devenue nature au sens propre”. Annie ERNAUX, “*La distinction*, œuvre totale et révolutionnaire”, *Pierre Bourdieu, L’insoumission en héritage*, Edouard Louis (ed.), Paris, PUF, 2013, p. 32.

⁷⁸ Isabel PÉREZ MONTALBÁN, “La supervivencia”, *Un cadáver lleno de mundo*, *op. cit.*, p. 41. Annie Ernaux recuerda como este tipo de detalles considerados como triviales forman al individuo ya que éste los integra inconscientemente, lo que Bourdieu llama *el habitus*. Son, dice Annie Ernaux, “*expériences corporelles*” y cita a Bourdieu que evoca, igual que Pérez Montalbán, “*le contact froid et maigre des linoléums déchirés et criards, l’odeur âcre et crue de l’eau de javel*”, Annie ERNAUX, “*La distinction*, œuvre totale et révolutionnaire”, *ibid.*, p. 30.

⁷⁹ Isabel PÉREZ MONTALBÁN, *ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Isabel PÉREZ MONTALBÁN, “Un mar en remolino”, *ibid.*, p. 35. La intertextualidad con el poema de José Agustín Goytisolo, “Palabras para Julia”, sugiere cómo no recusa Pérez Montalbán la poesía crítica anterior.

⁸² Isabel PÉREZ MONTALBÁN, “La cal llega por mayo”, *ibid.*, p. 21.

⁸³ *Ibid.*

penitencia y a pensar en la muerte (*sic transit gloria mundi*), pero desvía el significado religioso y lo subvierte claramente con la referencia a la vitalidad absoluta de las mujeres que cantan y bailan, mientras escuchan las coplas de la radio. Interesa ver que la autora transgrede el canon literario que invita a los poderosos a mayor humildad. Lo aplica ella a mujeres del pueblo sin cultura, y —doble transgresión— las compara con Miguel Ángel, al asimilar la casa que ellas van pintando a la capilla Sixtina:

No muy distintas de algún Miguel Ángel
pintando una capilla, venían bien provistas
de brochas y polvos de colores
que iban mezclando con lo blanco
en cubos y palanganas y lebrillos:
color de teja o lumbre en la cocina,
azul celeste o de aparente luna
para los cuartos de dormir,
y cal pura, sin más en las fachadas⁸⁴.

La dimensión crítica pasa por esas figuras femeninas que lo encalan todo como para disimular algo, quizás la pobreza. Metafóricamente se puede ver en el poema una alusión a la empresa de disimulo del franquismo borrando las huellas del pasado. Por su llegada y su labor teatralizados hacen visibles la mentira, el olvido impuesto, pero también el olvido autoimpuesto para sobrevivir: “Ya no hablo, ya no digo..., ni profano las tumbas ni remuevo la tierra/ ni escarbo en las cenizas de los dientes”. Tanto las anáforas como el ritmo traducen la lucha. La locutora denuncia por esa preterición tanto el olvido como la imperfecta ley de memoria. Mediante el gesto de las mujeres, se afirma una palabra disidente en contra del pacto del olvido:

[...] ahora las veo con pañuelos de flores
Que cubren sus cabezas, salpicadas de gotas,
encalando la sucia memoria de los años⁸⁵.

Subvierte el canon representando a esas mujeres anónimas y humildes como creadoras admirables, heroínas que resisten, modelos de vitalidad y lucha. Detrás de la aparente anécdota de lo típicamente andaluz restituído con realismo en los referentes, el texto se construye sobre una serie de subversiones y una dimensión metafórica que dejan ver la crítica, (cuestionar la censura) y sugiere cómo son las mujeres las que mejor encarnan una forma de insumisión ante aquello.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

A modo de conclusión. Escrituras de la insumisión

Podemos observar cómo estos poetas actuales, Dionisio Cañas e Isabel Pérez Montalbán, que parten de su propia vivencia, consiguen rebasarla para darle un alcance colectivo: no se encierran en el dolor personal; lo interrogan y lo cuestionan para encontrar respuestas que den sentido no sólo a su vida sino a la vida de los demás. Al hacerlo así elaboran un discurso crítico, disidente respecto a las normas dominantes.

Esos poetas, con su caminar ontológico y poético propio le proponen al lector del siglo XXI un testimonio de su condición. Quizás vean en el hombre de la postmodernidad (esta era de la duda y de la ironía tan comentada y cuestionada) a “un hombre sin contenido”⁸⁶. Obviamente quieren ellos que se vuelva a un arte capaz de darle al hombre acceso a una inteligibilidad de su situación en el mundo, a través de un realismo renovado por el diálogo con la tradición vanguardista, precisamente la corriente del irracionalismo.

Para preservar su independencia, estos poetas parecen sentir la necesidad de mantener cierto aislamiento ante el mundo académico y/ o literario, condición para generar una palabra disidente e insumisa, fuera del alcance de cualquier grupo de presión o poder⁸⁷. Varios poetas más jóvenes reivindican hoy precisamente la misma distancia. Así, David Eloy Rodríguez (1976), quien cita a manera de epígrafe a Fray Luis de León en un libro significativamente titulado *Desórdenes*⁸⁸: “Huye, que sólo aquel que huye escapa”⁸⁹. A continuación glosa tal aforismo en el poema “Fugas”: “Lo vivo huye./ Y en la huida construye signos”. No se trata de desertar del mundo sino de hacer posible la emergencia de voces disidentes, destinadas a significar la posibilidad de alternativas⁹⁰. La sección final de *Desórdenes* elogia la marginalidad, “Todo sucede en los márgenes” indicando así claramente una opción vital como poética. Su publicación en la colección *Once* traduce idéntica afirmación, estando dicha colección integrada por “libros que abordan propuestas de creación poética desde los márgenes, desde la vertiginosa pluralidad e insurrección de la palabra dada. [...] golpes contra el muro de la obediencia y normalización”⁹¹. Se han de leer estas obras como signos y testimonios de una insumisión ante el modelo socio-económico imperante. Acompañan o anticipan sensibilidades

⁸⁶ Giorgio AGAMBEN, *L'homme sans contenu*, Strasbourg, Circé, 1996.

⁸⁷ Lo desarrolla Jean-Claude Pinson al evocar el necesario éxodo del poeta en *A Piatigorsk, sur la poésie*, op. cit.

⁸⁸ David Eloy RODRÍGUEZ, *Desórdenes*, Madrid, Amargord, *Once*, 2014. El poemario revela una gran heterogeneidad formal y genérica (poemas en prosa, haiku, aforismos, fragmentos) que hace eco a la presentación citada de la colección *Once*.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ La revista *Poésie/première* dedicó un dossier a dos de esos poetas, Édouard PONS, “Dossier : David Eloy Rodríguez et José María Gómez Valero, deux poètes en résistance”, *Résistances, Poésie/première*, n°70, avril 2018, p. 5 sqq.

⁹¹ David Eloy RODRÍGUEZ, *Desórdenes*, op. cit., [contraportada].

sociales que cuestionan el modelo dominante que llamaremos el neoliberalismo mundial⁹².

La pregunta pendiente es la de la recepción de esas obras. Para el tipo de lector (minoritario sin duda) que se reconozca en ellas y se sienta respaldado en sus valores y opciones vitales, dichas obras le ofrecerán, si no un confort intelectual, por lo menos un aliciente para seguir por esa vía. Para los demás lectores (la mayoría), puede extrañar la dimensión irracional. Lo relevante en este compromiso renovado es la ausencia de dogmatismo, de discurso didáctico gracias a la práctica del fragmento, del aforismo, de la subversión sea la de las formas o de los contenidos; por otra parte, la emergencia de lo irracional en la construcción de las imágenes o metáforas preserva toda la poeticidad de la palabra y preservan en últimas instancias, la cuestión de la performatividad de las obras ante el sistema social. Como lo afirma Araceli Iravedra, cuesta hoy seguir creyendo en la utopía instrumentalista postulada por Celaya (sabiendo él, además, que aquella era pura utopía):

[...] a estas alturas de la historia literaria, resulta ingenua la creencia romántica en la inmediatez instrumental de la palabra, y el poema no puede concebirse como un espacio de resolución de crisis y conflictos; sin embargo, no parece una ilusión de visionario confiar en la lenta fecundidad de un discurso que, dispuesto a desenmascarar los espejismos de la realidad y constituirse en propuesta ética, despierte la conciencia crítica del lector frente a las leyes del pensamiento único⁹³.

Se hace eco Araceli Iravedra de lo que escribiera tiempos antes José Ángel Valente al afirmar juntamente los límites y la fuerza de la palabra poética, límites ante lo real histórico y fuerza por la capacidad alumbradora:

[...] con razón me dices
que no son suficientes las palabras
para hacernos más libres.
Te respondo
que todavía no sabemos
hasta cuándo y hasta dónde
puede llegar una palabra,
quién la recogerá ni de qué boca
con suficiente fe
para darle su forma verdadera⁹⁴.

No desarrolla el poeta comprometido de hoy un discurso monolítico, sino que va ensamblando

⁹² La celebración de la cumbre del G20 en la Argentina —precisamente cuando el país se encontraba sumido en una crisis grave, y cuando en Francia se desarrollaba también el fenómeno inesperado y repentino de los auto-llamados “gilets jaunes”— da cuenta de la sordera y ceguera de los líderes de las naciones más ricas, defensoras todas de dicha mundialización.

⁹³ Araceli IRAVEDRA, “Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española”, en *Vº Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata, Centro de Estudio de Teoría y Crítica Literaria, 2003, p. 15, en línea: <URL: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/16338>> [consultado el 26/12/2018].

⁹⁴ José Ángel VALENTE, “No inútilmente”, *Punto cero*, Barcelona, Seix Barral, 1980, p. 236-237.

signos, trazos, y señales que intentan quebrar la capa de lo visible, romper las evidencias impuestas, creando así espacios donde hacer posible la comprensión del mundo que nos rodea:

Agujerear la realidad para ver a través de los agujeros
un poco de luz.
Mirar más allá. Más dentro⁹⁵.

Tales aforismos insertados en fragmentos que se van reduciendo como para dejar que el lector vea, prolongan hoy las voces heterodoxas que siempre han existido dentro de una forma de realismo, ya sea disidente o irracionalista, ya sea el de César Vallejo, Manuel Vázquez Montalbán o el de Dionisio Cañas o de Isabel Pérez Montalbán. Significa que el panorama actual de la poesía española se está ensanchando, muestra el resurgir de formas nuevas de realismo crítico, de formas varias y múltiples de voces poéticas insumisas, una pluralidad de insumisiones ante la realidad.

⁹⁵ David Eloy RÓDRÍGUEZ, “Anomalías. III”, *Desórdenes*, *op. cit.*, p. 25—