

LA POESÍA DE ISABEL PÉREZ MONTALBÁN: EL RELATO DE LA CARENCIA



Rosana Scarano, Laura

Laura Rosana Scarano

**REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURAS Y
LITERATURAS**

Universidad de Sevilla, España

ISSN: 1885-3625

Periodicidad: Anual

núm. 26, 2023

marriaga@us.es

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/598/5984779005/>

Resumen: Isabel Pérez Montalbán (Córdoba, 1964, residente en Málaga) ha consolidado ya una voz poética sumamente personal y diferenciable en el concierto de la poesía española de las últimas décadas. Desde una geopolítica ubicada en el sur pobre andaluz, su poesía elabora lo que aquí denominamos como el relato de la carencia. Subraya la posición de subalternidad ocupada por la mujer en la sociedad española, acentuada por su condición de trabajadora (muchas veces en paro) y miembro de las capas más humildes de su ciudad de origen, Córdoba. No obstante, este gesto de autorreferencia biográfica no la aísla de un colectivo social (no sólo femenino), que afronta esas mismas condiciones de postergación y pobreza. La autora reivindica una lucha necesaria desde una poética henchida de denuncia, pero nutrida de una tensión afectiva, que le otorga una posición privilegiada en el panorama poético actual. No sólo es una voz representativa de las poéticas neo-sociales y de resistencia al statu quo sociopolítico, sino que exhibe una innovadora mirada de género, convirtiéndose a la vez en una versátil artesana del estilo.

Palabras clave: Isabel Pérez Montalbán, Poesía, Mujer, España.

La poesía de Isabel Pérez Montalbán: El relato de la carencia

The poetry of Isabel Pérez Montalbán: An account of lack

Resumen

Isabel Pérez Montalbán (Córdoba, 1964, residente en Málaga) ha consolidado ya una voz poética sumamente personal y diferenciable en el concierto de la poesía española de las últimas décadas. Desde una geopolítica ubicada en el sur pobre andaluz, su poesía elabora lo que aquí denominamos como el relato de la carencia. Subraya la posición de subalternidad ocupada por la mujer en la sociedad española, acentuada por su condición de trabajadora (muchas veces en paro) y miembro de las capas más humildes de su ciudad de origen, Córdoba. No obstante, este gesto de autorreferencia biográfica no la aísla de un colectivo social (no sólo femenino), que afronta esas mismas condiciones de postergación y pobreza. La autora reivindica una lucha necesaria desde una poética henchida de denuncia, pero nutrida de una tensión afectiva, que le otorga una posición privilegiada en el panorama poético actual. No sólo es una voz representativa de las poéticas neo-sociales y de resistencia al statu quo sociopolítico, sino que exhibe una innovadora mirada de género, convirtiéndose a la vez en una versátil artesana del estilo.

Palabras clave: Isabel Pérez Montalbán- Poesía- Mujer- España-
Abstract:

Isabel Pérez Montalbán (Córdoba, 1964, resident in Malaga) has already consolidated a highly personal and differentiable poetic voice in the concert of Spanish poetry of recent decades. From a geopolitics located in the poor Andalusian south, her poetry elaborates an account of the lack. It underlines the position of subalternity occupied by women in Spanish society, accentuated by her condition as a worker (often unemployed) and a member of the most humble layers of their city of origin, Córdoba. However, this gesture of biographical self-reference does not isolate her from a social group (not only female) that faces those same conditions of procrastination and poverty. The author claims a necessary struggle from a poetics full of denunciation, but nourished by an affective turn that gives her a privileged position in the current Spanish poetic panorama. Not only is it a representative voice of neosocial poetics and resistance to the socio-political statu quo, but it exhibits an innovative gender perspective becoming a versatile artisan of the style.

Keywords: Isabel Pérez Montalbán- Poetry- Woman- Spain-

Y así tan fiel te amaba sin amarte,
desde la desmemoria o la carencia.
("Mío amor", Vikinga)

Isabel Pérez Montalbán (Córdoba, 1964) construye a través de sus sucesivos poemarios una voz poética inusual por su versatilidad, que escapa a cualquier encasillamiento dentro de las poéticas al uso de estas últimas décadas en España. Lo que denominamos en el título como el relato de la carencia, desde una geopolítica ubicada en la barriada pobre de su ciudad natal, Córdoba, sella unas señas de identidad que esta hablante femenina no rehúye. Cuando hablamos aquí de "carencia", obviamente nos referimos a su significado más literal: la insuficiencia a la hora de cubrir una necesidad básica, o la ausencia de un elemento indispensable. Pero carencia no sólo material, sino social, incluso en su caso afectiva por su propia biografía de indigencia emocional, de orfandad paterna, de postergación y en algunos momentos de su infancia pobreza extrema en el sentido integral del término.

Su escritura fluctúa desde el delicado lirismo de metáforas e imágenes expresionistas al tono de denuncia social, exhibiendo su resistencia al sistema capitalista y de mercado, sin caer en el panfleto. La "ficción autobiográfica", una suerte de "autoficción poética", categoría a la que he dedicado varios trabajos (Scarano 2014, 2016b), nutre los poemas de datos verificables de la vida de la autora, junto con la conjugación de una voz femenina en primera persona. Pero ese "efecto de lo real" que propicia la remisión a la autora empírica, no le quita dimensión comunitaria a su escritura y una capacidad de socializar el gesto poético que nos involucra a todos sus lectores. Podemos instalar una serie de interrogantes de partida para nuestro análisis: ¿qué imaginario articula la poesía de esta mujer andaluza? ¿Cómo se mira a sí misma y al mundo, desde ese sur biopolítico y cultural? ¿Qué reivindica, cuando afirma sin ambages: "¿No sé si existo, pero si existo soy el sur" (2001, V, p. 29)?

Su obra da cuenta de una tenaz y persistente travesía por modular esta voz singular, imprimiendo un sello personalísimo y sin lugar a dudas crítico. Su poesía comprende los siguientes títulos: No es precisa la muerte (1992), Pueblo nómada

(1995), Fuegos japoneses en la bahía (1996), Puente levadizo (1996), Cartas de amor de un comunista (2000), Los muertos nómadas (2001), De la nieve embrionaria (2002), El frío proletario (2002), Nocturnos de tinta (2004), La autonomía térmica de los pingüinos (2005), Siberia propia (2007), Animal ma non troppo? (2009), Un cadáver lleno de mundo (2010, XVII Premio Ciudad de Córdoba “Ricardo Molina”). En 2018 recoge parte importante de su obra en *El frío proletario. Antología (1992-2018)*. Nadie mejor que Manuel Rico para sintetizar en un lúcido párrafo la travesía poético-existencial de esta autora, a propósito de la edición de esta tan merecida y esperada antología:

La antología *El frío proletario* es un recorrido por toda su obra hasta 2018. El propio título, procedente del poema homenaje al padre ‘Clases sociales’ —“se acordaba del frío proletario / (porque era ya sustancia de sus huesos)” —, define y sitúa el trasfondo. Esos tres primeros libros, escritos con un lenguaje directo, pero de una enorme ductilidad para acoger el giro y la metáfora y para acercarnos a la esencia de la vida difícil, muestran ya a una poeta que tiene muy claro que no hay poesía crítica que no sea, ante todo, poesía. Es decir, lenguaje revelador, búsqueda de sentidos inéditos, deslumbramiento, emoción. Con el nuevo siglo, Pérez Montalbán consolidó esa apuesta con dos libros identitarios: *Los muertos nómadas* (2001), incursión en las raíces familiares y en el origen de la conciencia, y *Siberia propia* (2007), texto collage en el que reivindica un acarreo cultural y literario proteico y diverso a través de una difícilísima construcción basada en títulos de obras clave de la historia literaria universal. Después vendrán las grietas del presente en *Animal ma non troppo* (2008), con las tragedias del siglo a través de los medios de comunicación (desde la guerra de Irak o el 11-S hasta los niños sicarios de Medellín o el 11-M) y la recapitulación sobre la propia memoria sentimental (personal, también colectiva) de la muchacha que fue niña en los setenta y maduró en unos ochenta duros y esperanzadores de *Un cadáver lleno de mundo* (2010). (2019, s/p).

Cierra su travesía hasta hoy el último libro *Vikinga*, ganador del XLI Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla (2020), que consolida este itinerario de “poesía de la conciencia crítica” (acuñado por García-Teresa), donde a menudo se la ha incluido y que le corresponde cabalmente. Pues a la hora de las etiquetas generacionales y rótulos de escuela, Isabel no cabe enteramente en ninguno, esquivando encasillamientos de género, políticos o literarios¹. “Náufraga” en el mar convulso de las corrientes antagónicas, “feroz” para convivir con naturalidad en la famosa antología de Isla Correyero, “inconformista” para compartir mesa con los poetas de la “conciencia crítica”, “vanguardista” para expresar una veta expresionista y experimental, posee una ductilidad de posiciones y tonos que la hacen sin duda única. No se parece a nadie, pero expresa a muchos; no es discípula de nadie y no tiene seguidores que la imiten, pero de a poco se ha ido abriendo camino y ganando el respeto de poetas de disímiles estilos y “capillas” enfrentadas.

Un locus de enunciación política, el Sur
“Si existo soy el sur...”

Sus poemas son muchas veces relatos de un viaje, que bien podría abrirse con el primer poema de *Puente levadizo*, titulado “Preparativos” (1996a, p.9): “El viajero prepara su equipaje,/ su lencería de mujer/ y su ropa de hombre”.² Sorpresivo sujeto que disuelve los sexos para presentarse en su elemental

humanidad y armonizar “los perfumes guardados para el amor” con “su revólver listo para la guerra”. Es un “viajero travestido” (ambiguo y clandestino, como los personajes del teatro del Siglo de oro, ha de argumentar la autora), que nos invita a recorrer sus estaciones vitales (“entre la infancia y el deseo”) y sus cambios de piel (para “transitar el dolor”). El libro dividido en dos secciones - “El viaje” y “La frontera” - estructuran un itinerario donde conviven estampas autobiográficas, delicadamente estilizadas, como la desazón de la hija ante el padre que envejece y comienza a perderse en su niebla mental, en el magnífico poema “Frontera del cielo” [1996a, p.16]), con la memoria de la República, la guerra civil y el exilio (evidentes en poemas como “Necrópolis” [p.43] o “Tranvía del exilio” [p.15]).

La alternancia de la figura de una hija que elabora un léxico y escena filial con la seca fotografía de “un país del sur”, donde “sus habitantes irredentos heredaban el arsenal de la pobreza” (p.21), nos sitúa frente a una de las coordenadas fundamentales de su obra: la escena íntima (la familia, el amor y desamor, la infancia perdida) cruzada por la violencia de la pobreza y la injusticia (situada e histórica). El viajero no es nunca un ser impersonal, aunque contenga esa pluralidad de vidas: es el que llega a un “aeropuerto vigilado” (p.22), los refugiados en “el andén central” (p.23), pero también el amante nómada “que pasa por mi piel y no se queda” (p.30). Flâneur de un mundo que lo expulsa, hasta el amor está atravesado por la fuga y la lucha del viajero, como en “Territorio neutral”, un locus donde “cesa el bombardeo” momentáneamente y “tus manos dialogan con mis ojos” (p.45). La elaboración de las fases del amor en clave bélica será una constante de su obra.

En Puente levadizo se hace notoria la denuncia de clase (“Alta sociedad” [p.46]) y la visión de la ciudad “detrás de los raíles”, en el “final del trayecto”; es una “herida” para cuya “lectura” no “teníamos herramientas previstas” (“Estación terminal” [p.55]). La identidad del sujeto se somete a un proceso metafórico analizado como carencia y estrechez: “la amnesia es mi morada: un campo de concentración/ donde preside el desahucio”, y el viajero confiesa su extravío: “Ya no recuerdo nada, ni cómo me llamo” (“Varadero del olvido” [p.49]). El viaje no conduce a ninguna parte; el yo nunca podrá cruzar esa frontera a través del puente levadizo: “Ya sin equipaje me detengo: está levantado/ el puente/ y entonces hay que esperar”, sabiendo que “nunca cruzaremos” (p.57).

Su libro más original y comentado, *Cartas de amor de un comunista de 1999*, retoma, corrige y redistribuye muchos poemas anticipados en *Fuegos japoneses en la bahía* (1996). La primera edición (que tardó diez años en salir) es saludada por Salustiano Martín en el prólogo, como muestra de “una sabiduría poética al servicio de la reflexión autocrítica y contra la paralización ideológica, a favor del uso sanitario de la memoria histórica y contra el virus esclavizante de la indiferencia política” (1999, p.7-8). Nos recuerda que la autora es una mujer de veinticinco años cuando escribe este libro. Obviamente, construye un personaje ficticio, pero verosímil, que traza un recorrido político. Se trata de un “hombre anónimo, que escribe estos poemas/cartas en primera persona, que ha luchado (y fracasado) para conseguir una transformación revolucionaria, y cuenta su propio naufragio a una mujer a la que amó y abandonó” (Martín, 1999b, p.8).

La sabia combinación de epistolario amoroso, titulación abstracta y notas al pie, de sustrato político y denuncia, junto con la larvada reflexión moral, hacen

de esta obra una pieza única. Quizás los diez años que demoraron su publicación sean índice de que los tempranos '90 no estaban preparados para un cóctel tan explosivo. Coincido con Manuel Alberca quien señala que, para la época en que la autora “comenzó a escribir, hace ya casi treinta años, predominaban en la poesía española los epígonos culturalistas de los novísimos, los neo-clasicistas de versos tan perfectos como caducos, los decadentismos venecianos y la ficción de la poesía de la experiencia”. Ante ese escenario “estaba muy mal visto hacer poesía de compromiso social y autobiografismo crítico. Fue la suya por lo tanto una poesía pionera y solitaria muy mal entendida, y a veces peor juzgada” (2013, s/p).

Cartas de amor de un comunista nos enfrenta a un hablante que se define como un militante comunista, que escribe a la mujer que ama y ha dejado por la revolución. El texto se impregna de un léxico abstracto y a la vez metafórico, sin dejar de ser ferozmente histórico. Los títulos presentan categorías políticas (“Clases sociales”, “Tiranía”, “Sistema”, “Burocracia”, “Golpe de estado”, “Monarquía”, etc.) o bien bélicas (“Tortura”, “Terrorismo”, “Desarme”, “Bloqueo”); conviven claros ideogramas como “Izquierda/derecha”, “Dialéctica”, “Censura”, “Crisis”, “Alienación”, “Caos”, “Clandestinidad” con sustantivos abstractos, que inducen categorías positivas como “Patria”, “Libertad”, “Utopía”, “Compromiso”. Los títulos de las tres secciones son un muestrario también de esta voluntad léxica claramente política: “Criptografía del militante”, “Régimen de aislamiento” y “La patria del naufrago”, resaltando la hibridez discursiva del conjunto.

El sujeto que escribe es pues una figuración compleja que no remite unilateralmente al mero enamorado ni al militante combativo. En una entrevista, la autora confiesa:

Cuando me planteé la estructura de este libro, quería reflejar el pensamiento de derrota y desolación de un modelo de hombre que había luchado a lo largo de todo el siglo XX en distintas batallas desde una ideología subversiva y que había perdido la guerra. Lo pensé así cuando cayó el Muro de Berlín. Este hombre no es real, es un personaje arquetipo, y por eso no podía escribir el libro desde mi yo personal, aunque al final, claro, el tema y el personaje se nutren de mi conciencia crítica y mi memoria histórica (en Scarano 2016a, p.151).

El discurso en prosa con brochazos líricos y la coartada epistolar se enlazan con la crónica notarial de hechos que figuran al pie, como copetes periodísticos. Se trata de noticias fechadas que dan al poemario un anclaje en el contexto histórico. Ese mundo real es el de la poeta que escribe y donde sus lectores viven, leyendo diariamente en la prensa guerras, miserias y catástrofes. Anexos sumarios dichos por otra voz “menor” que nos zambullen en la inevitable historia compartida. Ya el primer texto titulado “Manifiesto” pone en paralelo el género de la proclama y el alegato con el consuelo amoroso.

Y ya que no he de completar la Historia, movilizar ejércitos, perpetuar monumentos o convocar odiseas –nunca cruzadas, amor–, déjame anidar fracasos en tu vientre, como un estratega de la nieve que conduce trineos sin desvíos, agradecido a los suburbios que le prestaron su fortaleza para vencer a los icebergs. Porque no queda sino este desalojo anónimo –manifiesto del hielo–, déjame convencerte de las rocas acumuladas, de las rosas que atrapé en los libros quemados por la furia. (1999, p.15)

Y al pie se da cuenta del “Triunfo socialista en las elecciones generales del 28 de octubre de 1982”. Ambos relatos son dirigidos como “manifiestos”, aquello que se proclama como ideario triunfante y apela al convencimiento del otro. Pero el texto mismo vacía de su funcionalidad al tipo textual y no hay ninguna gloria ni estatuto a reivindicar, salvo la imagen del náufrago que ama, que no puede modificar la Historia, que solo posee un “desalojo anónimo”, pero anhela transmitir su leal pasión a su interlocutora, la tantas veces interpelada con una lexía de filiación comunista: “Compañera”.

En este brevísimo repaso por un libro tan proteico, cabe resaltar el efecto de desajuste oblicuo que prevalece entre los tres niveles de cada poema: título conceptual, epístola amorosa, nota cronística. A simple vista lo rige una lógica irracional, pero sin duda con una perspectiva metafórica y visionaria. Tomemos como ejemplo el titulado “Campo de concentración”, cuya nota al pie consigna la caída del muro de Berlín y la muerte de La pasionaria en noviembre de 1989. La relación ideológica más evidente es el símbolo nazi del asesinato de judíos en los campos y su resolución final con la caída del muro (consecuente con la muerte de una líder de la resistencia española, Dolores Ibárruri). A otro nivel, ambas imágenes -el campo de concentración y Berlín- conducen a otra potente denuncia: la incineración de las víctimas en los crematorios. La epístola se inicia con la interlocución habitual al tú y una aposición. En este caso la relación es manifiesta: “Compañera, destinataria del fósforo” (1999, p.21). Lexías como “presidio”, “cárceles”, “tren”, “estrella de raza”, “gris uniforme” y al final “un olor insepulto a crematorio”, aunque entrelazadas metafóricamente con el discurso amoroso de quien extraña la piel y el abrazo de la mujer amada, son inequívocos índices que apuntan al sema del título. El militante ubicuo ama y sufre paralelamente el horror del nazismo en otros cuerpos, siente en su piel la “suave permanencia del abrazo amado”, pero a la vez se identifica con los que viajan en trenes a unas cárceles, vestidos con un gris uniforme con una estrella bordada y esperan la muerte camino al crematorio.

Dentro del intercambio amoroso de las cartas aparece la figura del padre como otro personaje clave, que no sólo desnuda la veta íntima y familiar, sino sobre todo su representatividad como soldado republicano, de clase obrera, signado por la pobreza y la sumisión a la clase dominante. Justamente el poema titulado “Clases sociales” se abre con esa rememoración de la hablante sobre la pobreza de su padre, trabajando duramente desde los seis años: “En sus últimos años volvía a ser un niño:/ se acordaba del frío proletario, / porque era ya substancia de sus huesos” (p.16). La nota al pie no refiere un hecho público sino privado, la fecha de su muerte anónima, con estas palabras: “Mayo de 1997, mes y año de su muerte. Nadie estudiará esta fecha.”

Podríamos seguir hilvanando ejemplos de estos textos-palimpsestos, pero desemboquemos en el final con la figura del “asilo” para este militante enamorado, que sueña con un abrazo como desenlace del viaje: “Me asilaré en tus senos”, afirma mientras asiste a “ese fantasma que recorre los continentes y de cuyo nombre no quiero acordarme”, en “Carta última (Asilo)” (p.59). La evocación de la frase de Marx y del mismo poemario de Rafael Alberti, referida al fantasma del comunismo que recorre Europa, junto con el célebre inicio del Quijote (ese pueblo de La Mancha perdido en la memoria) le proveen encarnadura a ese asilo, y al pie enumera lugares y fechas emblemáticas de esa travesía, que identifica con la

memoria de las revoluciones comunistas: “Petrogrado, octubre de 1917. España, julio de 1936. La Habana, enero de 1959. Lisboa, abril de 1974.” El magistral montaje de los tres niveles, la progresión del viaje de un militante derrotado que anhela el amparo de la amada que una vez abandonó, da a luz un libro inigualable que escapa a cualquier etiqueta. Es el mejor ejemplo de un talante crítico en una dicción quasi-experimental, superadora de esferas (público-privado), que resemantiza la dimensión íntima de lo político y la política de los sentimientos.

En su poesía se afianza un locus de enunciación política, el Sur. Como el uruguayo Mario Benedetti cuando proclama que “el Sur también existe” (y Joan Manuel Serrat a su vez lo canta), a esta cordobesa no le interesa el sur geográfico, sino “el geopolítico, el vital, el socioeconómico, de ahí que tenga poemas sobre Grecia, Bangkok, los homeless y otros lugares y circunstancias que responden a ese símbolo o categoría socio-política del sur” (en Scarano 2016a, p.156). Esta perspectiva bio- y geo-política es la que declara en su sugerente serie poemática “Los genes australes” de Los muertos nómadas (2001), de la que extraigo algunas de sus más luminosas imágenes:³ “Se nace con un ácido interior,/ un ADN carcelario [...]/ El Sur vital y geográfico” (I, p.27); “Mi paisaje primero es un eclipse./ Córdoba como un puzzle” (II, p.27); “Me hice a la mar. Málaga es sólo mar” y “después, los territorios extranjeros” (en alusión a sus viajes por Madrid, Barcelona, Galicia, Lisboa [III, p.28]); “vaya donde vaya,/ siempre me bajo un poco más al sur,/ me salgo de los límites correctos./ Porque tengo [...] la dirección rota y los genes australes” (IV, p.28-29); “El sur también existe, que dice Benedetti./No sé si existo, pero si existo soy el sur./ Pienso, luego sur./ Estoy al sur de todo” (V, p.29); “Toda revolución pasa en el sur,/ aunque tome un palacio de invierno en pleno octubre./ Todas las bombas caen en el sur,/ aunque exploten en Serbia” (V, p.29).

El sur no es un lugar para ir como turista, ni es un mero punto cardinal; es una geografía del desamparo, ya que “están en él los insurrectos todos” (VI, p.29). Pero es el topos que la poeta reconoce como patria, de pater, el lugar de sus antepasados, donde está su cuna y quizás su tumba, donde reside el caos de la vida propia, como lo expresa el bellísimo texto final de la serie:

IX

Es agrio el sur. Y tiene sabores a salitre
y a fresas inmaduras, pero es mío.
Indigna consultar los mapas
y hallarse siempre abajo.
Desconcierta nacer,
ir dejando los días al torrente imprevisto,
acostumbrarse al caos. Y es que nunca se sabe.
Hay quien sale de un vientre
y acaba en una mina antipersonal.

(p.30-31)

Quiero rescatar también ciertos trazos de su autorretrato y biografía, en el libro *Un cadáver lleno de mundo* de 2010, que edifican este rostro de mujer multifacética. Como señala García Florindo, este poemario “recoge toda una conciencia política y social que denuncia las injusticias del sistema, que clama su indignación y proclama la herida de los pobres, el frío del proletario”, afín al título, y retoma un verso de España, aparta de mí este cáliz de César Vallejo (“su cadáver

estaba lleno de mundo”) (2011, s/p).⁴ Pero a la vez, junto a esa socialización de la denuncia, este poemario está impregnado de testimonio personal. Como bien argumenta Manuel Alberca, la vertiente autoficcional no conlleva maquillaje o artificio retórico, sino mediatización por la palabra, que hace posible “una veraz y escalofriante autobiografía en verso”, porque “para ella, a diferencia de los poetas de la experiencia, el ‘yo’ autobiográfico no es una mera figura retórica ni una impostura ficticia con la que componer un personaje literario para ponerlo en escena”, sino la imagen fiel de “una vida hecha de dramas personales y de historias verdaderas, una materia tan contundente que no permite ni invenciones ni imposturas ni juegos” (2013, s/p).

Partiendo de la escena de sus orígenes, hecha de “insurrecta floración”, la poeta se enlaza con la rebelión de los mineros de 1934: “Nací al sur de una huelga general:/ Asturias de mineros sepultados/ y esclava negritud de los carbones” (2010, p.11). De “una vagina austral” amaneció luego “en los barrios mermados por la tuberculosis”. Pero “insurrecta” siempre vino al mundo “de pie: floración subversiva, / nube o pez casi rojo”. La infancia la ubica en un margen social, en casas del Estado en la periferia, que no la protegieron de la intemperie: “Porque un techo no basta. Porque no hay dignidad/ ni en la pobreza ni en el hambre” (p.14). La estampa naturalista aparece en el recuerdo de “tardes de pan y chocolate”, pero con “fango y liendres”, “la sangre muy lenta y el pelo frágil”, con sueños de “princesa en un castillo/ de pastas de jabón verde lagarto” (p.15-16). La memoria de este “crecimiento” (título de esta primera sección) alterna lo lúdico con lo trágico, entre “días de fiesta” y “el voltaje que la muerte/ descargó sobre la niña que fui” (p.17). Se crece de noche y se amanece al alba “con la cama mojada:/ vergüenza extrema de aquella niñez/ enquistada en los débiles esfínteres”, sucesora de una estirpe de “arquitectura árabe / impresa en el ADN, un plano corporal/ de canales rebeldes, surtidores y aljibes” (p.19). Es una niña triste la que aparece en estas memorias, que no creía en cuentos de hadas ni de magos, “militante de todo laberinto”, rodeada de un “barullo de mujeres”, que blanqueaban “la casa y los patios de mi infancia” (p.21).

Después llegó “la edad de la inocencia” y “el pecado era un cuerpo por abrirse a la salvia” (2010, p.23). Tiempos de un primer amor, aprendizajes íntimos de la adolescente de catorce años que se sentía “libre” y “con una habitación propia”, pero “sin derecho a probarse el carmín”. El saldo ambiguo de una edad difícil: “A los 14 libre”, “a los 14 esclava” (p.30), “una mujer casi”, “cautiva y desarmada” (p.36), “estaba pero no era todavía”, “sólo fingía ser” (p.42). Cuando murió “el caudillo”, la niña “no entendía nada, salvo el frío colegial” (p.28). Pero “los felices 80” pasaron por su cuerpo, la España socialista “pisaba la posguerra y sus tumbas” (p.43). Vivió su primer voto “mientras la Transición ardía en pactos/ y enterraba a los quintos sin ejército”, y así confiesa: “crecí de golpe en unos días” (p.46-47). El acontecimiento fechado de la Historia con mayúscula es mero telón de fondo de la historia desde abajo, de la niña que rememora el acaecer íntimo y menor, doméstico y privado.

Los tópicos testimoniales rehúyen la épica proletaria, y naturalizan situaciones de injusticia con un tono entre melancólico e irónico, que no logra ocultar la potencia crítica. La misma autora en reiteradas ocasiones se ha referido al hecho del “paro” laboral (que ella misma experimentó). Y retrata la desocupación y el

olvido en el poema “Subsidio de paro”, con una voz impersonal que agudiza sin patetismo el extravío de quien ha perdido (el camino) el trabajo:

Quedarse quieto en un cruce de calles,
sin saber si a la izquierda hay un camino,
si a la derecha abre un ensanche
o sólo un terraplén sin asidero;
si de frente se avanza en callejones
con parecido lodo en las aceras.
Si desandar el día hasta la casa,
con las horas pesando
como hierro en los párpados,
no es regresar de nuevo a la morfina
de una calle con tapias en el fondo.

(2010, p.48)

El recorrido vital que realiza la lleva a indagar en su relato de formación, a modo de un bildungsroman, por ello divide el libro en dos secciones tituladas “El crecimiento” (su infancia pobre con el telón de fondo de la sociedad del tardofranquismo y de la Transición) y “Supervivencia” (de cómo sobrevivir a las decepciones públicas y también privadas). Esta última parte se abre con el desdoblamiento típico de toda autobiografía, donde el yo del presente dialoga con el yo del pasado, aquí para conjurar el olvido y reclamar una memoria activa de su historia:

¿Es que ya no te acuerdas? Del derecho político,
del autobús tan frío amaneciendo
por donde los establos del tráfico y la fiebre.
No renuncies. Acuérdate de entonces,
de respirar la pringue en las cocinas,
de aquel olor a furia y camposanto;
y de las comuniones, del salario de abril,
de platos y más platos en jabón corrosivo,
de las manos con cortes y durezas.
Aquel mundo se abría y se cerraba
mientras pelar patatas inspiraba un poema
con que iniciar la búsqueda subversiva de un nido.

(2010, p.41)

Los dos últimos poemas que cierran *Un cadáver lleno de mundo* nos permiten profundizar en este autoanálisis crítico de un yo que no evita mirar la hostilidad social desde su propia estatura, en un discurso tan crítico como íntimo. El repaso por sus libros en “Currículum vitae” son partes de su cuerpo náufrago y los entrelaza en sus versos normalizando sus imágenes: “Del frío proletario conozco su estructura”, “nutriendo muertos nómadas sin brújula”, y hasta “en Siberia propia se han escrito/ tristes cartas de amor de un comunista/ y un tratado de diez tomos de fuegos japoneses”, “como un pingüino autónomo del norte corporal”, “en nocturnos de tinta aparece el trasluz/ igual que un mar de paso bajo el puente levadizo” (p.69; el resaltado es nuestro, correspondiente a varios títulos de sus poemarios).

El poema final adelanta otro libro futuro, “Animal ma non troppo” y establece el contrapunto final de este auto-diálogo: “De acuerdo. Me retiro a los confines”.

Es la huida hacia la periferia humana, la admisión de la fragilidad de su especie: “Aquí estoy. Tan desnuda y esteparia;/ sin más pelaje o patria que el granizo”. Paria en la intemperie, culpable y “presocial”, pero unida a todo lo que habita lo real desde su génesis (“protozoo, fósil, polen, brote”). Un retrato atávico de quien se reconoce en la más elemental de sus naturalezas, la del minúsculo ser vivo: “en fin: siempre viva” (2010, p.70).

Una vikinga a la intemperie
 “...pobre, obrera y marginal...”

Finalmente, voy a detenerme con mayor atención en su último poemario titulado *Vikinga*, publicado en 2020. Aquí la poeta consolida una pintura de la intemperie, que ratifica el relato de la carencia que teje toda su obra. Presenta una cuidada estructuración en tres partes tituladas: “El alma de la viga”, “Bellum in omnibus. Intertexto” y “Plano contraplano” constituidos por 9 poemas cada sección. El libro se abre con múltiples epígrafes y una advertencia que justifica las Notas al pie, que en breve analizaremos. El epígrafe que inaugura el poemario es un fragmento del último discurso del presidente chileno Salvador Allende (11 de septiembre de 1973), específicamente dedicado a las mujeres que, como la autora, se reconocen en la lucha proletaria, con un mensaje final de liberación:

Me dirijo, sobre todo, a la modesta mujer de nuestra tierra, a la campesina que creyó en nosotros, a la obrera que trabajó más, a la madre que supo de nuestra preocupación por los niños. [...] Más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor (en Pérez Montalbán, 2020, p.7).

A continuación incluye unos versos de dos poetas, su amiga María Eloy-García, de “Los mayoristas del cielo” (en *Los cantos de cada cual*, 2014), y una cita de la poeta Wisława Szymborska, sumamente elocuente: “Creo en el hombre que hará el descubrimiento./ Creo en el terror del hombre que hará el descubrimiento” (en Pérez Montalbán, 2020, p.7). Le sigue otro epígrafe del escritor argentino Eduardo Galeano en *Las venas abiertas de América Latina*, donde el hablante bien puede identificarse con su sujeto poético: “La historia es un profeta con la mirada vuelta hacia atrás: por lo que fue, y contra lo que fue, anuncia lo que será” (en Pérez Montalbán, 2020, p.8). Su voz es pues histórica porque revisa las lacras sociales, aunando el pasado con el presente sin perder la tensión hacia el futuro. Y cierra con el epígrafe final de Ana Rossetti, de su libro *Principio de incertidumbre*, que la confirma en su talante crítico, profundizando el relato de la carencia sin caer en la fácil victimización: “Y resistes. A mitad de camino, resistes con la poca/ convicción de las víctimas, con la inmovilidad / de las víctimas. Con su pasmo” (en Pérez Montalbán, 2020, p.9). Convicción e incertidumbre: en ese gozne se juega la conciencia de su poesía y la denuncia de la carencia existencial y política.

No menos cuidada es su preocupación por dar argumentos convincentes a la estructura de su obra. Primero con la “Justificación del título” (“Desde los años sesenta, *Los Vikingos* es una zona pobre, obrera y marginal de la ciudad de Córdoba en la que yo nací” [p.9]) y luego con la “Justificación de notas al pie” (una marca de su estilo desde libros anteriores y una muestra de su afán de sincretismo cultural). Se trata de un largo popurrí (78 en total) de aclaraciones de fechas, citas de textos, música, pintura, anecdotarios, etc. Su función es dar cuenta de la intersección de “textos líricos en relación con referencias socio-culturales e

históricas de toda índole que alentaron su creación”, en una especie de “propuesta de lectura asumiendo el intertexto, con idea de generar un relato plural, aunando poesía y mundo”, ya que confiesa la autora: “el poeta no escribe ex novo, sino amparado, envenenado tal vez, por un contexto múltiple de acontecimientos, historia, medios de comunicación, literatura, imágenes, música y arte” (2020, p.9). Para dar una rápida idea del sincretismo de este nivel marginal, que introduce una voz menor (como el estatuto de “nota al pie” implica), examinemos algunos ejemplos bien diferentes.

Algunas notas sirven para enunciar el significado de una palabra, como cuando al definirse a sí misma como una niña pobre “con el signo de expósita en la frente, / con venas de cemento portland”, aclara en nota al pie: “cemento portland: cemento compuesto de mezcla de caliza y arcilla, que fragua despacio y es muy resistente; al secarse adquiere color semejante al de la piedra de las canteras inglesas de Portland” (p.78). No se le escapa al lector atento la analogía que revierte las características del material con la identidad del yo (especialmente la idea de que “fragua despacio y es muy resistente”). Otras notas que aclaran acepciones parecen inocuas, o dirigidas a un lector poco informado, como la nota 12: “El Pentágono, sede del Departamento de Defensa de los Estados Unidos, llamado así por su singular estructura arquitectónica” (p.78). O la nota número 16: “Ikebana es el arte japonés de arreglar y disponer las flores de manera especial y creativa” (p.78).

Muchas notas son referencias aclaratorias, cuando los poemas mencionan otras artes (literatura, pintura, música, etc.). Por ejemplo, estas tres referidas a cuadros de Vincent Van Gogh (entre muchos otros artistas como El Bosco, Murillo, Jackson Pollock, Pablo Picasso, etc.):

8. Trigal con cuervos, 1890, Vincent Van Gogh. Óleo sobre lienzo, 50,2 cm × 103 cm.

9. La ronda de los presos, 1890, Vincent Van Gogh. Óleo sobre lienzo, 80 cm × 64 cm.

10. A las puertas de la eternidad (Anciano en pena), 1890, Vincent Van Gogh. Óleo sobre lienzo, 50,4 × 31,6 cm. (78).

Otras numerosas Notas ubican al lector en la música que cita o respalda el poema, invitándolo a evocarla: “19. Pena, penita, pena, copla compuesta por el trío Quintero, León y Quiroga en 1951”, “23. No abarateixis el somni (1984), canción de Lluís Llach” (p.79), “7. Debajo del puente (1997), canción de Pedro Guerra” (p.78), “75. Dos cruces (1952), bolero del compositor español Carmelo Larrea” (p.82). Muchas de las Notas son referencias al cine, películas o novelas transpuestas al cine:

34. La lista de Schindler (Steven Spielberg, 1993), película basada en un hecho real: el empresario alemán Oskar Schindler salvó a unos mil doscientos judíos empleándolos como esclavos en sus fábricas.

35. El jardinero fiel, novela de John Le Carré adaptada al cine con el mismo título (Fernando Mireilles, 2005).

36. El pianista (Roman Polanski, 2002), película que adapta las memorias del músico polaco de origen judío Władysław Szpilman, durante la ocupación nazi. (80)

De la amplia cantera de la literatura rescata muchas citas, que prolijamente nos completa al pie con la referencia específica: “55. Ensayo sobre la ceguera (1995),

novela de José Saramago” p. (81), “72. Mío amor (2003), poemario de Vicente Núñez” (p.82), “Si esto es un hombre (1947), relato de Primo Levi que da cuenta de la experiencia propia del autor durante su cautiverio en el campo de exterminio nazi de Auschwitz durante la Segunda Guerra Mundial” (p.79), etc. Aparecen en sus poemas y notas personajes históricos, que en ocasiones se entrelazan con indicios autobiográficos, como en la Nota “39. Julio Anguita, profesor y político español, del que fui alumna en la EGB, alcalde de Córdoba, secretario general del Partido Comunista de España, diputado en la Junta de Andalucía y el Parlamento Nacional, y coordinador general de Izquierda Unida” (p.80).

Pero existe una vertiente dominante de alusión a hechos históricos: guerra, discriminación, persecución, genocidios, golpes de estado, fascismo y nazismo, que denotan su claro posicionamiento político, entre la denuncia abierta y la resistencia civil. Por ejemplo, tomemos una serie al azar:

28. La Franja de Gaza es un territorio, parte del Estado palestino, permanentemente acosado por el Estado israelí.

29. Los palestinos suponen mano de obra barata que trabaja en Israel, sobre todo en la construcción y en las labores domésticas.

30. Crimea es una península al Este de Europa disputada por Rusia y Ucrania, finalmente integrada en Rusia después de varios conflictos en 2015.

31. La guerra civil de Siria es un conflicto bélico que comenzó en 2011 y continúa en la actualidad, lo que ha provocado un éxodo de unos 4,5 millones de refugiados.

32. El genocidio de Ruanda en 1994 fue el intento de exterminio de la población tutsi a manos de los hutus. Se considera que la cifra de víctimas se acerca al millón de personas, sin que apenas intervinieran las potencias internacionales hasta muy tarde.

33. Más de 140.000 desaparecidos fueron resultado de la guerra civil española y la posterior represión franquista, el segundo país en número de desaparecidos después de Camboya. (p.79)

Pero volvamos al cuerpo central del libro, como bien advierte Morales Lomas, “lo simbólico conforma el poemario con especial atención a la numerología, en torno al tres y sus múltiplos, pues hay tres apartados con nueve poemas cada uno de ellos” (2021, s/p), tal cual adelantamos. En el primero, “El alma de la viga”, afirma el crítico que se construye “un sujeto femenino arraigado en el simulacro de vivir”, donde “la ira, el hambre y la dictadura están presentes” (2021, s/p). En la Nota respectiva la autora define el título: “1. Alma de la viga: en arquitectura, elemento central de una viga que une las alas perpendiculares y resiste los esfuerzos cortantes” (2020, p.78), obviamente encubre una alusión a la resistencia humana frente a las adversidades; es decir, la resiliencia propia del superviviente. En el segundo apartado, “Bellum in ómnibus. Intertexto” se incluyen “poemas socializadores centrados en el mundo con referencias intertextuales precisas”, denunciando “la falsa felicidad creada sobre el consumo”, desde “un humanismo militante” (Morales Lomas, 2021, s/p). Resaltemos que la traducción del latín de este título, “guerra en todo (y/o entre todos)” plantea una mirada autoral que registra en otras referencias culturales (de ahí el subtítulo de “Intertexto”) la presencia de la guerra. Recordemos que al inicio nos propone una escritura “intertextual”, en el sentido más político del término, de “relato plural, aunando poesía y mundo” (p.9). La tercera sección, “Plano contraplano”, enhebra un

“discurso amoroso entreverado de intertextos de películas y escritos diversos que muestran una profunda ironía ante la categorización del erotismo y la imposibilidad del discurso amoroso” (Morales Lomas, 2021, s/p). Este último título alude al lenguaje cinematográfico, que define así dos planos combinados desde un punto de vista opuesto, permitiendo que dos planos seguidos en el montaje se sitúen en paralelo físicamente; referido al tópico opone y combina amor y desamor como dos planos en pugna.

Entre las muchas figuraciones de la protagonista del poemario, primero destaquemos a la mujer que lucha –una vikinga bien distinta de la estirpe nórdica-, que hizo su aparición en el inicio explicando su nombre e identidad: “pobre, obrera y marginal”, de la barriada cordobesa “en la que yo nació.” Ya tenemos un cronotopo específico que atraviesa el yo de quien se reclama autora de este libro (p.9). Esta mujer luchadora se reconoce poeta que no crea de la nada, sino que funciona como conector con la realidad, como cronista de ella. Y su alegato feminista no incurre en dogmatismos fáciles. Se define desde la soledad de la mujer que lucha, ama y padece: “Tan sola, amor, tan sola, replegándome, / cachorro sin la madre o maniquí sin ropa, / como mujer sin clítoris, como mujer a secas” (p.19). Esta imagen de mujer rota no queda reducida a los estereotipos en que a veces cae cierta literatura feminista. Como bien apunta Vicente Luis Mora (en referencia a otras poetisas, pero bien vale para ella), lo femenino “no es un punto de vista ni de salida, sino parte del paisaje, un elemento más en la voz que mira, dispuesto en el mismo plano constructivo que la juventud” (2016, p.257). O, añadiríamos, la infancia, la memoria histórica, los conflictos del presente.

La niña pobre es una estampa fija que recorre como un estigma este poemario, poblado de léxico y adjetivación afín a ese ideograma. El poema inicial titulado “Doméstica violencia” nos arroja a ese escenario de “escamas de niñez y purulencia” (p.13). Dibuja a aquella niña que “soñaba playas y piscinas, /y no miedo y no frío ya engarzándose/ desde las células a la epidermis”, para rematar con un violento sintagma que anula el estereotipo infantil de la felicidad: “Niña yo y furia. Yo niña, eso es todo” (p.14). La idealizada imagen del hogar edénico de la infancia se tuerce con una mueca cruel al rematar: “La casa, nunca hogar: palacio estercolero/ reserva natural de esos parientes jíbaros/ que reducen la infancia a corazón bonsái” (p.15).

Esta pobreza infantil se agudiza en títulos como “Hija expósita”, donde la hablante se reconoce “con el signo de expósita en la frente” y se iguala con los humildes a través de una cita de Hamlet de Shakespeare (que explicita en una nota al pie), resaltada en cursiva: “¡Qué parecido a un siervo de la gleba!” (p.16). El barrio de Los Vikingos en la ciudad cordobesa natal, como adelantamos, es otra de sus señas indelebles, otra estampa feroz de la niñez, que reaparece en el poema “Calle Torremolinos”, con esta descarnada descripción: “miseria del ensanche/ el trastero de Córdoba y su templo” y “Allí mi casa primera con su escombros/ de familia y puchero andaluz” (p.24). Su identificación con el barrio pobre y marginal se enlaza no sólo con una infancia truncada por la pobreza, sino también con el suicidio de su madre, que expresa quizás la máxima carencia: “Allí madre vikinga corriendo calle abajo, / alborea su piel marcada por los golpes, / queriendo ya morir sin más remedio. // Y cantando marchaba hacia los puentes” (p.25). Son los avatares de su vida de mujer doblemente estigmatizada que dan razón al título de nuestro trabajo: este libro refrenda los rostros de su carencia. Con razón

argumenta Manuel Rico que el sujeto poético de Vikinga viene con una “marca de origen”, que condiciona su mirada del mundo: “la mirada de una hija de las clases subalternas atravesando los parajes de la crisis económica iniciada en 2008 y adentrándose emocional y racionalmente en sus secuelas íntimas y colectivas”, porque la suya es “una cotidianidad con aristas, con escasa felicidad y abundancia de sueños rotos” (2021, s/p).

No obstante, aparece una conciencia social atenta a la otredad como parte sustancial del sujeto y le confiere una dimensión comunitaria, unidos en esa misma pobreza y marginalidad. En el poema “Ego, ora pro nobis” se asiste a esa conversión del yo hacia los otros: “Yo, punto. Y yo y yo, pero también los otros”, “Los otros, yo. También y siempre yo/ con mi desahucio a cuestras” (p.18). Ese es el ruego en latín del título, que la poeta exorciza y revierte hacia otra dimensión, ya no religiosa sino política; la súplica del plural es apropiada para la denuncia: “Ora pro nobis, yo, y ruega por nosotros, / dios de todo abandono” (p.19).

Pero detengámonos aquí en un panorama sucinto de la crítica sobre su obra desde sus inicios hasta hoy, para cerrar el periplo en Vikinga y corroborar la coherencia de su escritura. En principio, quiero destacar los afortunados juicios que tres voces autorizadas suscribieron hace veinte años, en la plaquette de la revista Litoral de 2002. Juana Castro afirmaba que no es “una poesía del ir pasando, sino de la extrema profundidad de la vida, de un saber sentir que en su voz se universaliza” (2002, p. 4). Manuel Rico describía su mundo desolado de “memoria íntima” y “rabia vindicativa de la memoria colectiva”, una voz que viene “de la tierra de los antepasados tristes, de los antepasados mudos a la fuerza”, de los que tuvieron empleo o “fuerza de trabajo (o capacidad de desempleo) y una obligada e infinita propensión a la tristeza” (2002, p.5). Jorge Riechmann, con su implacable lupa, desnudó la médula original de esta escritura, en su capacidad de ser otro y otra, en “la extensión de la herida”, en “la historia como naufragio” (2002, p.8), en ese militante comunista que semi-oculta a su padre republicano: “el padre combatiente, resistente y enamorado” (p.9). Para él, la poeta sabe testimoniar “las culturas de la tragedia” (p.10), sabe comprender el compás de la historia con “el cíclico tiempo de la naturaleza”, sabe por fin que el “misterio de la vida” no tiene que ver con hazañas o conquistas sino “con las rodillas de las mujeres”, “con la comida que se prepara con amor”, “con el fluir del agua”. Y desde estas pequeñas palabras puede autoconstruirse en “el vínculo social” (p.8).

Recordemos que Enrique Falcón la incluyó en su antología de Once poetas críticos, como paradigma de una ruptura del realismo plano, donde “lo personal y lo político” no aparecen como esferas separadas “por mucho que el discurso neoliberal” lo imponga en nuestra época (2007, p.12). Su denuncia impregnada de tono lírico y elegíaco, funde conflictos públicos con su propia intimidad de mujer. No evita denunciar la intemperie económica de quien no tiene casa, ni hipoteca, ni tarjeta de crédito, ni “plan de pensiones”, ni “Bolsa de Valores”, “y el cajero automático no compra/ ni me compra en la tienda o el mercado” (en el poema “Dictadura financiera”, 2020, p.32).

Su afán de denuncia incluye el genocidio aborigen de la conquista de América, el Holocausto judío, las masacres de Medio Oriente, los palestinos expatriados, el drama de los refugiados en una Europa xenófoba y las penurias de todos los expoliados del planeta.⁵ Exhibe los costados más crueles del nuevo orden

mundial, rehuendo a veces el lenguaje directo, para elaborar sutilmente con mitos y metáforas la ferocidad del capitalismo y los grupos financieros. Conflicto y denuncia se mantienen en toda su obra y reaparecen en la última entrega, de la cual el poema titulado “Grecia en el corazón” resulta una inmejorable muestra:6

Otra vez alemanes con distinto uniforme
en cuello ajeno aprietan su corbata,
revuelven documentos, ocupan edificios,
ensucian la lengua de Homero
con bestias ecuaciones financieras,
mientras los niños griegos se desmayan del hambre
y hay hombres que se cuelgan en cipreses
enfrente de los dioses impertérritos.
Y así todas las piedras del templo Partenón
hincan sus jónicas rodillas,
humillan sus dóricas frentes,
y del monte descienden a la plaza Sintagma
para con su dureza apuntalar
la terrible pancarta del dolor.
Pero en la lágrima la espada,
pero en la herida la Odisea,
pero en el plato el alarido
y la sal toda del Egeo.
Y en cada ruina muchedumbre
y en cada yo la torrentera
y en cada mano una partícula
de heleno polvo que restaure
la democracia de Pericles
y el honor ultrajado de Aristóteles.
(2020, p.40)

¿Queda lugar para la belleza en esta sinfonía de dolor, carencia y abandono? En el poema “Los restos del día” se atisba un resplandor de consuelo. Cuando llega la noche y la faena diaria del agobio se acalla, cuando las calles se encienden de luces que invitan al descanso, la poeta comprende que “la belleza no supone flores”, sino “esa pequeñez de las últimas horas, / mejor a media luz o bien a oscuras, / la intimidad de reencontrarse solo” (p.30). Porque cuando la vida diurna “ha sido un simulacro/ de vivir en la espera y no vivir”, “lo auténtico está en lo poco que queda/ en los restos al fondo en la distancia” (p.31).

La belleza también reside en la voluntad de resistencia y la frágil esperanza (que no llega nunca a la estatura de utopía). Por eso cuando titula un poema “Compromisos para el siglo XXI” adopta una voz personal en clave plural: “No replegarse más. Y pedir la palabra en la asamblea libre”, “Poner en jaque al hambre y soltar las amarras/ del animal gregario que llevamos por dentro” (p.49), “Desalambrar las voces, /que el momento ha llegado: un siglo a toda vela” (p.50). Y por si hubiera dudas, la poeta rechaza todo nacionalismo y se siente parte de una unidad planetaria que deshace los mitos de una España unitaria y soberana que la represente: “El mundo en mi frontera no se acaba. / El cosmos no se acaba en mi portal” (p.53), “Pero quiero un pastel comunitario/ que no se llame España

ni castillo”, “Que se encienda mi hogar para la lumbre/ de un distrito sin lindes y sin muros” (p.54).

Belleza finalmente es sinónimo de un amor que sella en el compromiso social una alianza de cuerpo y voluntad, como lo muestran varios poemas de la sección “Plano contraplano”. La enamorada no se encierra en su cielo, sino que exhorta al amado: “Mira, amor, estos niños de ojos grandes, / de una sola comida cada día” (p.76). No olvida su condición de mujer privilegiada frente a los abusos y maltratos a su género: “mujeres en peligro:/la mato porque es mía, la violo porque es mía”, “mis mujeres resisten nevadas y animales, /resisten ceremonias y deslumbra /su cadena perpetua” (p.76). “Amor mío, salvemos el mundo en este sitio” (p.68) puede ser un grito revolucionario, si ese amor entraña:

Que nosotros en todos y en brazos de cualquiera
 extendamos un manto de agua limpia
 que a todos purifique y a ninguno nos falte.
 Como una primavera libertaria
 que estalla en flores líquidas iguales para todos.
 (p.69)

No escapa esta poesía al dilema de un amor que lleva en su naturaleza el propio desamor. Como lo muestra el poema que lleva como título, con un dejo irónico, “El amor, ese gran tema” y narra una historia voluntarista y previsible: “Quería yo quererte sin medida, /amor de endecasílabo y pureza. / En serio, amarte en limpio”; pero como muchas historias termina en fracaso y desencanto: “Y de repente todo se oscurece:/ un apagón, un fallo de alumbrado, / en suspenso la piel y el porvenir” (p.62). Desencuentros, desilusiones, incomprensiones, sí, pero se trata de dar voz a un tópico que en su escritura desoye la tradición lírica del mero lamento amoroso. Como en “Mío amor”, ese posesivo es excluyente y a la vez delata lo que oculta, la desposesión y la carencia:7

Y así tan fiel te amaba sin amarte,
 desde la desmemoria o la carencia.
 Como a un trozo de hogaza
 después de muchos días sin comer.
 Después de tantos días, mío amor,
 y nunca nunca nunca mío.
 (p.73)

Claude Le Bigot advierte “un deslizamiento significativo de orden ético, pero que enmarca de otra manera el papel del poeta frente a los desheredados. Acaso fue dictado por el fracaso de las ideologías emancipadoras y el hundimiento de los discursos de legitimación”, fundando una nueva “política de los afectos”, en donde “la gestión de la vejez, de la enfermedad y de la muerte constituye una aproximación inesperada de la marginación, que parece discordante con lo que se suele esperar de la crítica social”. Porque, “más atenta a los afectos que a la argumentación política, Isabel Pérez Montalbán abandona aparentemente el campo socio-político para centrar su atención en las formas de marginación que constituye el déficit de protección social: la sanidad, la familia, la juventud” (Le Bigot 2015, s/p). Es claro que sigue la estela de los poetas sociales de posguerra, pero ya no cree en la poesía como la proponía aquel verso-eslogan de Gabriel Celaya (“La poesía es un arma cargada de futuro”). Como destaca Luis Bagué, ya no se sostiene la utopía del arte como arma verbal de transformación colectiva,

ni la autora “aboga por soluciones universales”, sino que adopta las desventuras individuales. Sin duda su mayor innovación “se concentra en el sincretismo del plano elocutivo, fruto de la fusión de registros heterogéneos”, por eso conviven en su poesía “el entorno prosaico y los giros coloquiales” del socialrealismo, “las imágenes violentas, viscosas o tentaculares” del expresionismo, revelando la absorción de la “tradicción de las vanguardias” (Bagué 2017, p.279-280).

La peculiaridad de su ethos crítico radica, en palabras de la autora, en la certeza de que “el hombre abrumado por sus preocupaciones y necesitado no tiene sentidos para el espectáculo más bello ni, salvo excepciones, para la creación estética”. Frente a esa carencia, “el poeta es un humano privilegiado, que ha tenido la suerte de no pertenecer a los millones de personas que viven tan en precario o tan alienados”. Esta “situación de privilegio implica algunas obligaciones”, como la de “estar alerta ante la realidad propia y ajena; el firme compromiso de no vivir de espaldas a cuestiones que pudieran parecer a priori poco literarias; y el compromiso de indagar y reflexionar sobre lo real y su reverso”. El poeta cumple un rol social, como “testigo, partícipe y cronista, aunque sea de sí mismo para ir al encuentro de los otros y a la conjunción de una experiencia colectiva”, para “aventurar un futuro, una utopía posible” (en Scarano 2016a, p.154).

En síntesis, la poesía de esta singular malagueña de adopción logra no sólo canalizar el malestar privado y social, sino dar voz a la experiencia de ser mujer, persona, ser viviente. Recupera un lugar para la intimidad, sin olvidar el testimonio y la ética de la resistencia. Pérez Montalbán genera nuevos sentidos, enriquece nuestra mirada sobre el conflicto (un rosario de pérdidas humanas, catástrofes planetarias y pequeños consuelos afectivos) y nos permite comprender la ruta de las ideologías, su trabazón con la historia desde abajo, hundida en el corazón de personas que aman y desaman, desean y se desencuentran. Poesía humana, vital pero desoladora, como las sutiles auto-imágenes que cultiva su autora, al margen de modas, sectas literarias o alineamientos partidarios, siempre en un tono medido aún en el desgarró y con una convicción arrolladora. Su relato de la carencia no la precipita en la auto-anulación resignada, en el relativismo ideológico o la renuncia a la lucha. Sus modestas banderas siguen en pie, en la difícil tensión entre el testimonio personal y la denuncia política.

Referencias bibliográficas

- Alberca, Manuel (2013). “Sobrevivir al frío proletario: la poesía imprescindible de Isabel Pérez Montalbán”. En A. G. Yebra (ed.). Estudios sobre el patrimonio literario andaluz (Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas) (V). AEDILE. En <http://isabelperezmontalban.blogspot.fr/#!/2014/04/sobrevivir-al-frio-proletario-la-poesia.html>
- Bagué Quílez, Luis (2017). “El realismo... ¿solo o con leche? Los ‘otros’ realistas en las antologías recientes”. En M. A. García (coord.), El compromiso en el canon: antologías poéticas españolas del último siglo (pp. 259-282) Anthropos.
- Casas, Arturo. “La poesía no lírica: Enunciación y discursividad poéticas en el nuevo espacio público”. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Española de Teoría de la Literatura. Granada: Universidad de Granada, 2011, 10-15.
- Castro, Juana (2002). “Isabel Pérez Montalbán, sonámbula y terrible”, en “El agua en la boca”. Suplemento Litoral, no.13, 3-4.

- Correyero, Isla (ed.) (1998). *Feroces, marginales y heterodoxos en la última poesía española*. DVD.
- Falcón, Enrique (ed.). *Once poetas críticos en la poesía española reciente*. Madrid: Contratiempos, Centro de Documentación Crítica, 2007.
- García Florindo, Daniel (2011). "Isabel Pérez Montalbán o la nueva poesía social". En <https://aulapoematica.wordpress.com/2011/08/08/isabel-perez-montalban-o-la-nueva-poesia-social/>
- García Teresa, Alberto (ed.). (2013) *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*. Ciempozuelos (Madrid): Tierra de Nadie.
- (ed.) (2014). *Disidentes. Antología de poetas críticos españoles (1990-2014)*, Torrejón de Ardoz (Madrid), La oveja roja.
- (2017). *El verso por asalto. Poesía, desobediencia y construcción antagonista*. Madrid: Tierra de nadie Ediciones.
- García Valdez, Olvido (1999). "El canon y la poesía escrita por mujeres". López, Elsa (coord.). *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*. Lanzarote, 93-94.
- Gaspar, Sergio (2001). "Sobre la posibilidad del compromiso social en la reciente poesía española". VV.AA., *Poesía en el campus*, 13-16.
- (ed.). (2014) *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*. Berlín: Iberoamericana.
- Jiménez Millán, Antonio (2019). "La herencia revisada". *Mercurio*, febrero. En
- Le Bigot, Claude (2007). *A quoi bon la poésie aujourd'hui?* París: Presses Universitaires de Rennes.
- (2015). "Isabel Pérez Montalbán en su entorno". *Comunicación en l'Université de Paris, Marne*, 4 de junio. <http://isabelperezmontalban.blogspot.com/2015/07/isabel-perez-montalban-en-su-entorno.html>
- Martín, Salustiano (1999). "Contra la desmemoria y la indiferencia políticas". Prólogo a Pérez Montalbán, Isabel, *Cartas de amor de un comunista*, Germanía, Hoja por Ojo, 7-10.
- Méndez Rubio, Antonio (2008). *La destrucción de la forma (y otros escritos sobre poesía y conflicto)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Milán, Eduardo (2004). *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Montagut, Cinta (2014) *Tomar la palabra. Aproximación a la poesía escrita por mujeres*. Barcelona: Editorial UOC.
- Morales Lomas, Francisco (2021). "Sobre Vikinga de Isabel Pérez Montalbán", 28 de febrero, en <https://www.todoliteratura.es/noticia/54356/poesia/los-vikingos-de-cordoba.html>
- Pérez Montalbán, Isabel (1992). *No es precisa la muerte*. Ayto. de Málaga.
- (1996a). *Puente levadizo*. Diputación Provincial de Albacete.
- (1996b). *Fuegos japoneses en la bahía*. Miguel Gómez Ediciones.
- (1999). *Cartas de amor de un comunista*. Germanía, Hoja por Ojo.
- (2001). *Los muertos nómadas*. Diputación Provincial del Soria.
- (2002). *De la nieve embrionaria*. El Agua en la Boca.
- (2002) "Poemas" en "El agua en la boca". *Revista Litoral*, Nº 13, 11-28.
- (2005). *La autonomía térmica de los pingüinos*. *Poesía Circulante* 41.
- (2007). *Siberia propia*. Bartleby Editores.

- (2009). Animal ma non troppo. Crecida.
- (2010). Un cadáver lleno de mundo. Hiperión.
- (2012). “Desde la realidad contemporánea hacia el compromiso crítico en la poesía”, en el blog isabelperezmontalban.blogspot.com
- (2013). Los genes australes Colección antológica de poesía social “Entre los poetas míos”, Biblioteca Virtual Omegalfa, vol 15, febrero. <https://culturamas.es/2011/05/17/los-genes-australes-serie-de-poemas-de-isabel-perez-montalban/>
- (2018). El frío proletario (Antología 1992–2018). Visor.
- (2020). Vikinga. Visor.
- Rico, Manuel (2002). “De una poesía imprescindible,” en “El agua en la boca”. Litoral, no.13, 5-6.
- (2019), “Crítica y emoción”. El País. Babelia, 22 julio. En https://elpais.com/cultura/2019/07/19/babelia/1563542881_082255.html
- (2021). “Desamor y desigualdad”, El País. Babelia, 5 marzo. En <https://elpais.com/babelia/2021-03-05/desamor-y-desigualdad.html>
- Riechmann, Jorge (2002). “El pesebre de piedad oculta que peregrina en el hombre”, en “El agua en la boca”. Litoral, no.13, 7-10.
- Scarano, Laura (2012). “Jorge Riechmann: El poema como crónica pública”, Monográfico “La poesía en el espacio público” (dirigido por Arturo Casas). Tropelías, No 18, 74-89.
- (2014). Vidas en verso. Autoficciones poéticas (Estudio y Antología). Santa Fe: Editorial de la Universidad del Litoral.
- (2016a). “De fuegos nómadas y cartas proletarias: Entrevista a Isabel Pérez Montalbán”. Celehis, N°31 (25), 150-157.
- (2016b). “El continente oscuro: poesía y autobiografía”, en Funes, Leonardo (coord.) Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur. Anexo Digital. Sección III. Bs. As.: Miño y Dávila, 411-421.
- (2019). A favor del sentido. Poesía y discurso crítico. Valparaíso.
- Terrasson, Claudie (2015). “Proletariado y poetariado: la expresión del disenso en la poesía de Isabel Pérez Montalbán”. En <http://isabelperezmontalban.blogspot.com/2015/10/proletariado-y-poetariado-la-expresion.html>