



**“ Un poema, un vídeo-poema, un blog,... una calle:
avatares del Quijote y persistencia de la gestualidad
quijotesca en la poesía contemporánea real y/o virtual ”**

Idoli Castro

► To cite this version:

Idoli Castro. “ Un poema, un vídeo-poema, un blog,... una calle: avatares del Quijote y persistencia de la gestualidad quijotesca en la poesía contemporánea real y/o virtual ”. Carlos Mata Induráin. Recreaciones quijotescas y cervantinas en la poesía y el ensayo, EUNSA, pp.37-47, 2015. hal-03899528

HAL Id: hal-03899528

<https://hal.science/hal-03899528>

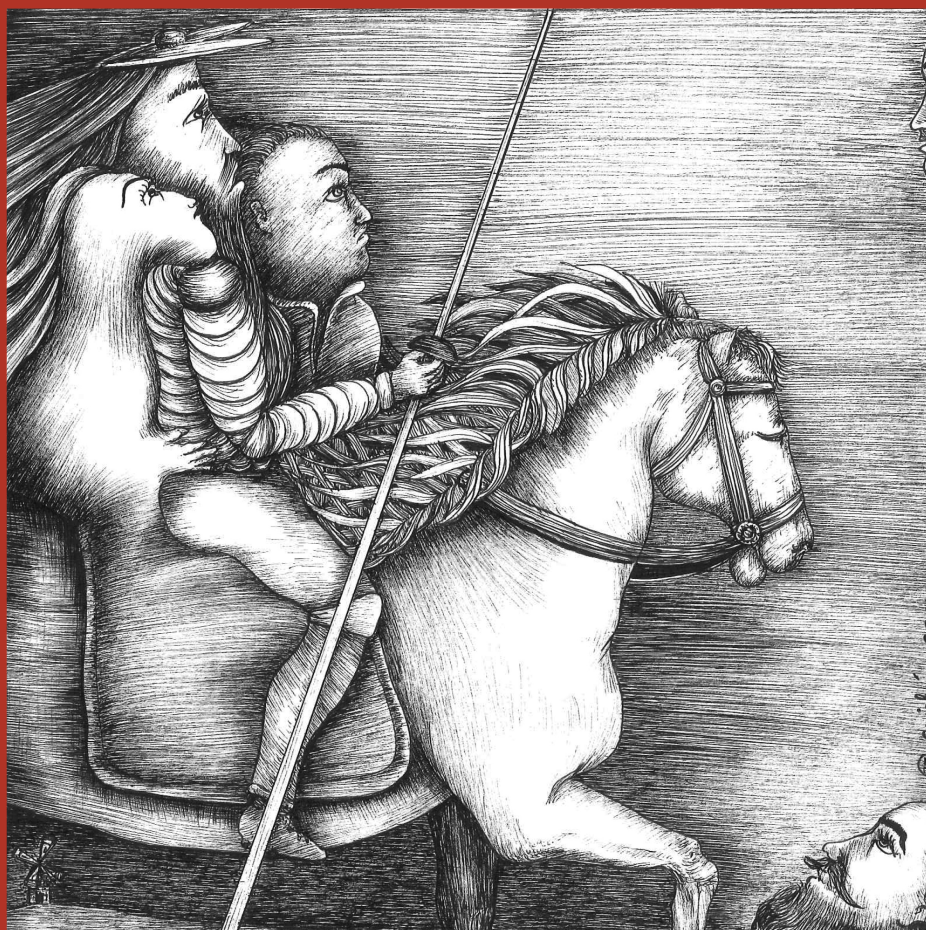
Submitted on 10 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Carlos Mata Induráin (ed.)

Recreaciones quijotescas y cervantinas en la poesía y el ensayo



EUNSA

UN POEMA, UN VÍDEO-POEMA, UN BLOG... UNA CALLE:
AVATARES DEL *QUIJOTE* Y PERSISTENCIA DE LA GESTUALIDAD
QUIJOTESCA EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA
REAL Y/O VIRTUAL

Idoli Castro
Université Lumière Lyon 2-Passages XX-XXI

Recrear no enlaza meramente con la idea de continuidad, y menos aún con la de copia, sino que implica también la de una nueva creación suponiendo por tanto nuevos códigos. Las recreaciones que elijo combinan novedad y continuidad, o mejor dicho legitiman la continuidad por la novedad y las aportaciones enriquecedoras, y no solo por la pálida mimesis, copia sin interés como lo denuncia Cervantes a propósito de la obra de Avellaneda: recreaciones legítimas puesto que hacen del original, ya no una obra eterna, absoluta y sagrada, sino una obra siempre contemporánea enredada con nuestras realidades. Además, estas recreaciones me permiten tener en cuenta el segundo sentido del verbo *recrear*, el de divertir alegrando, deleitando pero sobre todo desviando, apartando de manera casi desapercibida, lo que también se propuso en cierta manera Cervantes con la creación de un personaje en desfase.

Esta idea de desfase me encamina hacia lo que constituye mi doble eje de reflexión: la locura y su relación con lo real. Si en un principio, y siguiendo el propósito de Cervantes acerca de las novelas de caballería, se manifiesta el peligro intrínseco que puede tal vez conllevar cierta literatura, abocando a la locura, ¿cómo?, pues desconectándonos de la realidad o sencillamente rechazando esta realidad cuando llega a ser insoportable, a continuación esta locura literaria no es más que el revelador de lo que puede llegar a ser la relación del ser humano con lo real desde la perspectiva estudiada por el filósofo francés Clément Rosset en *Le réel et son double*¹. Pero asimismo esa locura literaria, adoptando formas muy diversas, rebasa los límites de la realidad, actuando sobre ella, presionándola de cierta

¹ Rosset, 1976.

manera desde fuera o actuando en ella desde dentro. La locura como rechazo de lo real o la locura como voluntad de cambiar la realidad, vemos que el concepto es relativo a la postura del que lo piensa. Partir de este concepto de locura y de sus implicaciones para con lo real constituye inicialmente una manera de coincidir con lo que la *vox populi* recuerda de la obra cervantina. En el caso de las recreaciones quijotescas, la locura es doble ya que no solo se confrontan de nuevo con la realidad, como si la experiencia de don Quijote no los hubiera escarmentado, sino que se enfrentan a esa realidad 'ilusoria', de papel, que constituye el personaje literario, y lo hacen incluso tras las invectivas del propio Cervantes contra todo conato de continuación.

Esta doble confrontación, de por sí loca, con la realidad, está vigente en el corpus seleccionado, sea la filiación con la obra de Cervantes consciente o no, explicitada por el creador o por mí. Este corpus consta de cuatro obras, que elegí expresamente por su diversidad y porque cuestionaban precisamente las formas de la lírica contemporánea. Esta no se restringe ya a las formas poemáticas tradicionales del texto escrito en un poemario (aunque sí vamos a partir de ello); explora los límites de su propia realidad, la pone en peligro, siendo pues la poesía contemporánea fundamentalmente quijotesca, tanto por sus temas como por su gestualidad. Seguir la gesta quijotesca sería pues volver a conectar con sus hechos memorables aunque adaptándolos a nuestra vivencia contemporánea y, desde un punto de vista genérico, esta gesta se acompaña de una gestualidad que consiste en salirse de los caminos balizados, eternos y persistentes del libro para explorar los espacios cibernéticos o los espacios reales de las calles, explorar otros soportes más frágiles por delebles, o dimensiones como la virtual, que no es menos real. Esta gesta se revisita de una gestualidad, de una encarnación, una vuelta al sentido primigenio del lenguaje o sea un sentido deíctico, un ir hacia la realidad.

PRESENTACIÓN DE CADA SOPORTE

Esta vuelta a la realidad es la que propone el poema «Las confesiones de don Quijote» del poeta Luis García Montero, publicado en la sexta sección del poemario *La intimidad de la serpiente* (2003), titulada «Pequeñas elegías infinitas»². En él, se recupera el nombre verdadero, Alonso Quijano, ajeno al nombre famoso que señala el título del poema. El título implica el reconocimiento de un error, el de haber estado en «una triste ilusión» (v. 6). Se hace eco del capítulo 74 del *Quijote*, donde el personaje despierta a la verdad de su locura, confirmando que «no querría confirmar esta verdad en [su] muerte»³. El poema de García Montero se relaciona con la doble muerte del personaje, el 'real' que afirma «Soy Alonso Qui-

² García Montero, 2006, pp. 542-546.

³ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 1133.

jano, / yo recordé mi nombre en Barcelona» (vv. 38-39) así como el ficticio ser de papel creado por el propio personaje 'real' pero que todos recordamos: «Casi nadie me llama por mi nombre, / vulgar y cotidiano como la rebeldía. / Prefieren otorgarme / la nobleza ridícula que yo mismo elegí» (vv. 1-4). De modo que la voz que oímos resuena desde ultratumba, a manera de una confesión renovada, perpetuada tras su fallecimiento, una confesión apócrifa donde el personaje lírico viene a frecuentar al lector contemporáneo así como a la figura de un autor sentado a su mesa «en [la] solitaria habitación de hotel», precisamente para «importunarte con mis confesiones, / porque sigues ahí, / en el lugar de la ficción» (vv. 53-58). Así pues, de este poema, que se inserta en el género de la elegía, de este canto final se desprende una terrible lucidez y denuncia de la falta de inserción en la realidad, de la ilusión en que se mantiene su figura en la posteridad, ilusión que radica en un nombre inventado. Además, la posteridad de esa invención pone de manifiesto la ilusión en que sigue viviendo la humanidad, como si don Quijote fuese la encarnación de la humana condición, lo que recalca el poema en los versos siguientes: «No les resulta fácil / convivir con el nombre de las cosas» (vv. 12-13).

El segundo soporte del corpus también se sitúa tras la muerte del personaje. Se trata de un vídeo-poema de 2:35 minutos realizado en Barcelona en el 2011 y acompañado de las líneas siguientes:

«Palabras para un capítulo extra en *Don Quijote*» es un poema escrito por Carlos Aguasaco en el que la voz poética (en este caso Alonso Quijano, Don Quijote) declara que su amor por Dulcinea (Aldonza Lorenzo) no es fruto de la locura. Quijano se hace amante imaginario de la mujer esperpéntica y se convierte en padre de dos hijos: el primero un caballerito andante y el segundo Cervantes⁴.

El vídeo-poema consta de dos secuencias: la primera corresponde a la lectura, a modo de epígrafe, de unas cuantas líneas del testamento de Quijano sacadas del capítulo 74, y tras un fundido en negro, la segunda parte consta de 15 planos. La escenografía en una Barcelona nocturna alterna lugares públicos muy concurridos con callejones aislados y solitarios, donde un joven personaje actor (Juan Ángel de la Cruz) camina, joven que lleva los atuendos típicos de la juventud urbana, pelado a rape y al que vemos a veces leer un papel blanco inmaculado como si hubiera a su vez encontrado un manuscrito... El desafío es tanto más arriesgado cuanto que se afirma como un capítulo añadido, el 75, al segundo tomo de Cervantes, o sea una colaboración directa, una intervención en el final del *Quijote* que carece

⁴ Este interesante vídeo-poema se encuentra disponible en el siguiente enlace de Internet: <<http://www.youtube.com/watch?v=xmLyct4AzMY&feature=share&list=UU5sggO1aeuZFOyo8VouJwYg>> [consultado el 13/01/2014, 12:00].

de palabras del propio don Quijote acerca de Dulcinea. Por consiguiente no sabemos realmente si el personaje inventado de Dulcinea, con quien nunca se cruzará don Quijote —excepto con la falsa Dulcinea falsamente encantada en el capítulo 10 (Segunda parte)—, cae bajo el yugo del despertar a la realidad así como su amor por ella, también inventado para asentar su estatuto de caballero andante en el capítulo 1 (Primera parte). Así pues, en el vídeo-poema, el poeta opta por una persistencia del amor de don Quijote al regresar a su identidad primigenia de Quijano, pero ya no de un amor dedicado a la invención literaria de Dulcinea sino a la persona real que le sirvió de fundamento, como lo menciona el capítulo 25 (Primera parte), a saber «la buena de Aldonza Lorenzo» (adjetivo que volvemos a encontrar al final con «Alonso Quijano el Bueno», en una perfecta coincidencia de las caracterizaciones de la pareja)⁵. En este vídeo-poema se afirma pues la persistencia de ese amor nacido de la locura, que por cierto solo puede ser esperpéntico. El retrato esperpéntico de Aldonza prosigue esa estética cervantina de la ironía, ya presente socarronamente en la descripción idealizada que propone don Quijote en el capítulo 13 (Primera parte) al caminante Vivaldo, acumulando el *topos* del blasón de la época que califica «la hermosura» de Dulcinea de «sobrehumana», cúmulo de todos «los imposibles y quiméricos atributos de belleza», pues es un ser a-normal y en cierta manera ya monstruoso aun antes de su encantamiento⁶. La Aldonza del vídeo-poema está en perfecta adecuación con la descripción que nos pormenoriza Sancho de la verdadera Aldonza Lorenzo en el capítulo 25 (Primera parte)⁷.

El tercero y el cuarto documento nos adentran aún más en el espacio de la red como soporte estable y perenne, aunque atestiguan en parte experiencias de la calle efímeras. La red funciona como el manuscrito de Cide Hamete recuperado por Cervantes, y aquí hallaríamos por tanto las huellas cibernéticas de poetas callejeros. Se trata primero de la obra de Batania, grafitero madrileño quien cubre las paredes de Madrid de sus pintadas poéticas, versos escritos por él mismo y que firma con el neologismo Neorrabioso o versos pertenecientes a otros autores. Frente a esta obra efímera de un ser considerado como vándalo y trasgresor de la ley, se hallan también dos blogs, dualidad testigo en cierto modo de la doble identidad quijotesca del grafitero-poeta, a saber un blog a nombre de Batania y otro a nombre de Neorrabioso⁸. Por cierto, veremos que si no interfiere directamente esta obra con la de Cervantes, el proyecto y la acción del poeta-grafitero así como

⁵ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, pp. 267 y 1134.

⁶ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, pp. 131-132.

⁷ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, pp. 265-266.

⁸ Disponible en <<http://batania.blogspot.fr/>> [consultado el 20/11/2013, 16:00] y también en <<http://neorrabioso.blogspot.com.es/>> [consultado el 20/11/2013, 15:59].

su advenimiento como personaje dual, cuyo nombre principal se inspira en el episodio de los batanes, prosiguen la gesta y gestualidad quijotesca.

El cuarto documento constituye el soporte más alejado de la obra de Cervantes, por no conllevar ninguna mención directa o indirecta a la obra del clásico, pero nos pareció interesante insertarla en el corpus a modo de apertura. Apertura y continuación de lo que hemos llamado la *gestualidad po-ética* quijotesca, en ese intento de actuar directo de la poesía sobre la realidad. Este documental difundido por YouTube o albergado en sitio web como la página del propio autor, es una *performance* llevada a cabo por el poeta y *performer* Dionisio Cañas en el marco de su experiencia participativa llamada el Gran Poema de Nadie⁹. Durante 6:36 minutos, grabados con los teléfonos móviles de las personas participantes en el taller, nos confrontamos con la realidad del barrio de la basura de la ciudad de El Cairo, en Egipto, en el 2011. La experiencia consiste en hacer realizar un gran poema a los participantes, que viven cotidianamente en ese barrio, a partir de las palabras encontradas, recogidas en las calles de su barrio, palabras sacadas de los detritus que, pegadas unas tras otras, formarán el Gran Poema de Nadie.

Nuestro trabajo se centrará más detenidamente en el estudio de los dos primeros soportes que se presentan explícitamente como recreaciones de la voz quijotesca, una filiación asumida que crea un avatar contemporáneo. Los demás nos aparecieron situándose en una filiación más implícita, que radica más en una gestualidad, una acción; no carecerán de interés sin embargo los análisis y menciones a estos dos últimos soportes para comprender mejor la evolución de los avatares de don Quijote.

ESPACIO DE INTERCAMBIO E INTERCAMBIO DE ESPACIO: PERSISTENCIA DE UN ACTUAR

A pesar de la diversidad de nuestro corpus, todos los soportes coinciden en la persistencia de un ir hacia el mundo, siguiendo los pasos de don Quijote en sus salidas al mundo. El mundo perfilado es lógicamente contemporáneo de las voces líricas que oímos. Obviamente los cuatro soportes llevan en sí la marca de la urbanidad contemporánea y de sus excesos. Citemos, sin detenernos demasiado, elementos lexicales del poema de García Montero como la «habitación de hotel», el «taxi», la «mesa de café», «mercados», «oficinas» u otros más abstractos refiriéndose a un sistema de sociedad fundado en una «programación», «constituciones y leyes», noches «medidas», todo cuanto le hace sugerir en los últimos versos que ese mundo moderno también nos mantiene viviendo en «haciendas encantadas» (v. 128). En cierta manera, como en el segundo tomo del *Quijote*, no proviene el encantamiento de la locura del ser humano sino de los encantadores que erigen un sistema capitalista que nos manipula, que nos reduce a una vida ilusoria. Aún

⁹ Disponible en <<http://dionisioc.com/?p=104>> [consultado el 20/11/2013, 15:45].

más, de existir don Quijote en nuestro siglo XXI, se hallaría, según su propia voz en el poema de García Montero, en el «jardín de un manicomio» cercado por «las preguntas y las soleadas canciones de los médicos» (vv. 34-37), como «cuerpos sin sombras / ojos sin nadie / que viven en un reino de fantasmas / y han borrado las huellas de sus nombres / con un guante de plástico» (vv. 27-31); imposible pues volver a la realidad, imposible, en estas condiciones, recuperar su nombre como tuvo la oportunidad de hacerlo don Quijote. En el poema, la voz lírica de don Quijote sacada de ultratumba se lamenta: «y me recuerdan hoy / por el delirio de mis noches» (vv. 7-8). Nos incita a mirar pasar por la calle a «la multitud» de «hombres y mujeres» (vv. 68 y 70) inserta en el movimiento de la ilusión y del artificio «igual que [él] cre[yó] / en [sus] novelas de caballería» (vv. 83-84). Nos instiga a enfrentarnos con la ilusión, a recuperar la realidad de nuestro nombre «vulgar y cotidiano como la rebeldía», lo que se convierte en acción fundamental y fundadora de nuestro ser y estar en el mundo.

En el capítulo extra del vídeo-poema, el lugar de rodaje así como la fecha, mencionados al final en los títulos de crédito (Barcelona, 2011), nos ubica explícitamente en nuestra contemporaneidad. Esta precisión enlaza con el único espacio urbano representado en el texto original, como si viniera la voz de don Quijote a frecuentar el lugar, más de cuatro siglos después. El primer plano que ocupa la lectura del texto original nos sitúa ante un teatro cabaret llamado El Molino. Los rótulos rojos que figuran los brazos de un molino que giran, el paso de estrellas como el de una media luna, son otros tantos guiños humorísticos a los clichés que conlleva la figura de don Quijote. Ante lo que queda de él, oímos la voz de su solemne testamento. El caballero andante no es más que un transeúnte a pie, a quien descubrimos de espaldas mirando hacia el molino. De vez en cuando vemos pasar a ciudadanos anónimos. Luego, en el plano 1 de la segunda parte, se sitúa en calles comerciales repletas de gente que está de compra, indiferente la mayoría a este joven plantado en medio, inmóvil, que rompe el fluir de esta humanidad consumista y mira en plano fijo el ojo de la cámara. El ruido así como los alumbramientos contribuyen a saturar el espacio urbano. La ciudad como lugar de encuentro, de comunicación extremada tiene sin embargo su doble antagónico en las callejas solitarias, donde se retrae el actor en la atmósfera de una estética del claroscuro. Notemos que García Montero también recalca esa dualidad entre la soledad de una habitación de hotel y la muchedumbre de las Ramblas, dualidad significativa de la esencia a la vez solitaria y social del ser humano, representada en el propio don Quijote, en los momentos de recogimiento y en los de puesta en escena de su locura.

Obviamente, sigue vigente esta urbanidad excesiva y su explícita denuncia en las obras de Batania y de Dionisio Cañas. La ciudad es la verdadera creadora de la figura de Batania, de su propia identidad, lugar de la transgresión y de la creación

poética. Asimismo, la ciudad provee el material necesario en la creación del Gran Poema de Nadie. No insistiremos en ello ya que nos llevaría a las mismas conclusiones que en los análisis de los soportes directamente vinculados con la figura de don Quijote. En ellos, la ciudad sigue siendo el espacio de intercambio, de tensiones sociales o de reuniones, así como de una extrema soledad, como lo atestiguan las intervenciones nocturnas de Batania. Sin embargo, cabe subrayar sobre todo ya no el espacio de intercambios sino el intercambio de espacios, ya que si nos alejamos de la figura de don Quijote como tal, o sea como personaje literario explícitamente aludido, cambiamos de dimensión para pasar a la realidad de avatares vivos: Batania, Dionisio Cañas o los participantes en el taller. Seres reales llegan a ser percibidos, por sus acciones, como quijotes contemporáneos y reales, y por consiguiente como nuevos locos por denunciar la ilusión de nuestro mundo, las «razones del Duque» (vv. 21-23) que delata el poema de García Montero. Notemos además que los dos creadores no temen pasarse al campo de lo virtual, aprovechando las posibilidades que ofrece la red, a través del blog o de la difusión de documentarios por YouTube. Ampliar lo real por lo virtual no sería recrear una máscara ilusoria sino permitir una difusión de la realidad, o sea potenciarla. Recordemos que también se define lo virtual como lo que conlleva en sí las condiciones de su realización, sinónimo por tanto de lo potencial, lo posible. Esta difusión en el ámbito de lo virtual amplía la potencia de una acción habitualmente reducida a una realidad localizada.

Si resumo la trayectoria recorrida, don Quijote, como personaje novelesco y ficcional, prosigue su carrera en los avatares ficcionales puestos en escena en el poema o vídeo-poema, para progresivamente pasarse al campo de lo real, extendiendo sus acciones en las calles, luego al ámbito de lo virtual para darles mayor fuerza y difusión.

Si hasta ahora he insistido esencialmente en la dimensión ética de los avatares quijotescos, voy a profundizar a continuación ya no el sentido del actuar, sino en el cómo, porque en ello radica el verdadero poder de transformación de la realidad. Actuar sobre ella, transformarla es ya hacer que sea más tangible, más asible y por tanto más real; pero solo pasando por una renovación y transformación del locutor poético puede llevarse a cabo este proceso.

CAMBIO DE PIEL, CAMBIO DE GÉNERO

Si Cervantes recrimina claramente la locura quijotesca, en la posteridad su personaje se le escapa y la denuncia se invierte. La voz quijotesca, enriquecida ya por el despertar final de la obra original, pero no desprovista de sus acciones deslumbrantes y arriesgadas que la construyen, acusa explícita o implícitamente a la realidad ilusoria e inhumana de un sistema que, él, nos mantiene en la ilusión. Frente a este sistema, la experiencia quijotesca se convierte pues en experiencia del mar-

gen desde la *gestualidad po-ética*, una poesía en que estética y ética coinciden como modo de acción-en-el-mundo.

Así pues, en los cuatro soportes presentados, el personaje de la novela cambia de género o mejor dicho cambia de piel tras un proceso de encarnación que lo lleva a ser voz poética. Empero, los recursos de esta voz no son homogéneos y comprendemos que varían en función de los soportes, adaptándose a ellos. Vamos a ver pues cómo se opera la metamorfosis integrando, de manera variada, la idea de una polifonía poética, esencial y nada esquizofrénica.

En el texto original, don Quijote no es sino un personaje, un ser ficticio asumido por un narrador cuya voz irrumpe de vez en cuando en la narración, a modo de *voz en off*, siempre alerta y sin ninguna neutralidad. Don Quijote llega pues hasta nosotros en tercera persona. Si se le concede el estatuto de primera persona en intervenciones en estilo directo, comprobamos que no pasa de ser una puesta en escena, un juego literario en que su narrador finge dejarle asumir la responsabilidad de sus palabras y actos. Cuando don Quijote reaparece, cinco siglos después, en el poema de García Montero, ya no es un personaje sino una voz poemática. Asumiendo el papel de primera persona se sitúa en el centro de un juego de instancias verbales que él manipula. Por cierto, aparece primero aislado frente a una instancia anónima «nadie» o de tercera persona del plural («prefieren», «me recuerdan») que prolonga su locura que él mismo recrimina. Pero, progresivamente, el yo poético se insinúa en esa entidad colectiva anónima para transformarla en un nosotros solidario, el nosotros de un destino compartido, destino asemejado a la condición humana.

El vídeo-poema aparece como una intervención directa en la obra de Cervantes, ya que funciona desviando el final en la propuesta de un capítulo extra del *Quijote* numerado 75. Nos hace rebotar también desde una voz de ultratumba hasta nuestra contemporaneidad. Sin embargo, la intervención, mediante los recursos técnicos del vídeo, nos hace cambiar de género o mejor dicho nos posiciona entre dos géneros: el vídeo y el poema. Este estar entre dos puede sembrar la confusión en el receptor, y apunta ya no hacia la figura literaria de don Quijote sino hacia don Quijote como imagen (imagen mental del poema e imagen física del vídeo-poema). El *media* rompe la intimidad. La voz resuena en la pantalla y ya no en la voz lectora. El proceso de distanciamiento resulta tanto más acertado cuanto que se multiplican los juegos de enfoque y las pantallas dentro de la pantalla. A esto se añade una dispersión de la voz en ecos, o en desfase, voz que se mezcla con la voz de los transeúntes o con los ruidos de la ciudad. Asimismo, el juego del escondite puesto en escena, el enfoque del actor de espaldas, o los desfases entre los movimientos de sus labios y la voz que oímos, convierten al personaje en imagen inasible. La imagen, y no solo mental y literaria, asume su estatuto de parpadeo, de presencia ausente o ausencia presente como lo explica Marie-José

Mondzain¹⁰. Definición que nos parece coincidir con la esencia y la significación de la imagen de don Quijote, entre la realidad (o el regreso a esa realidad) y la locura que lo ausentó de la realidad.

Si reparamos en la voz que oímos en el vídeo-poema, comprobamos que, como en el poema de García Montero, se dice en primera persona. Empero, esta voz se halla asumida por un actor; no nos deja ponernos la máscara de la *persona*. Además, como ya mencioné, vemos a este actor leer una hoja inmaculada, des-acreditando la tesis de una posible asimilación con Quijano. Si Quijano aparece como condenado a ser una entidad de papel, este ilumina la pantalla, dándole así una dimensión casi sagrada, a modo de verbo inmaculado en una estética y enfoque de claroscuro; dimensión sagrada pero no carente de cierta ironía dado el contexto contemporáneo de la lectura, a pesar del espacio elegido para la escenificación de esa lectura o sea el casco antiguo de una ciudad. La voz polifónica propia de la voz poética se convierte aquí en voz enloquecida por los múltiples efectos del rodaje y la estética elegida. Paradójicamente, es cuando más encarnado se cree el personaje de Quijano, porque es filmado, cuanto menos lo es, ya que la presencia del actor refuerza la falsedad de la encarnación y contribuye al proceso de desconstrucción. La desconstrucción no hace desaparecer al personaje sino que insiste en su humana condición de ser mortal y de irremediable soledad (a pesar del sueño de una esperpéntica familia fecundada en una esperpéntica Aldonza Lorenzo).

Como indicamos, la experiencia de Batania y de Dionisio Cañas hace franquear las fronteras de la ficción creadora. Es el creador a propiamente dicho quien cumple una acción quijotesca. En función del punto de vista, esa acción puede aparecer antagónicamente como una locura absurda o al contrario como una voluntad de romper la ilusión. El nombre de Batania conlleva ya esa dualidad, presente en la figura de Quijote/Quijano. Sigue el mismo proceso inventándose un nombre, alejado de su nombre de pila, tras la muerte de su padre, o sea Alberto Basterrechea (Lauros, Vizcaya, 1974). Es como si este enfrentamiento con la más ansiosa de las realidades, la muerte de un ser cercano, lo hubiera incitado a crear un doble para seguir viviendo y empezar a escribir. En una entrevista, el poeta-grafitero explica que su nombre es a la vez una alusión a los batanes del *Quijote* y a la palabra *lacania* en *Ocnos* de Luis Cernuda¹¹. Notemos pues que su relación con don Quijote es significativa ya que asimila el nombre de la máquina que aplasta y abatana la locura de don Quijote, que hace que este *se pasme y enmudezca* «de

¹⁰ Disponible en <http://www.philopsis.fr/IMG/pdf_image_naturelle_mondzain.pdf> [consultado el 13/01/2014, 13:00].

¹¹ Se encuentra disponible en <<http://urbesalvaje.wordpress.com/2012/04/04/batania-versos-de-un-contrapais-neorrabioso/>> [consultado el 14/01/2014, 12:50]. Ver Cernuda, 1977, pp. 39-40.

arriba abajo»¹². Batania sería pues la encarnación de una fuerza poética que maltrata la sociedad que vive en la ilusión. Sin embargo, si la palabra *batanes* remite a lo que podríamos llamar un golpe de realidad, la palabra *latania* rehabilita la parte de sueño, como realidad vegetal (una variedad de palmera de las islas del océano Índico) de paisajes lejanos edénicos. La dualidad no se limita a la invención de un nombre sino que aboca a la locura de un doble nombre creador, con el neologismo Neorrabioso que sirve de firma a las pintadas de Batania. A mi parecer, este también nos recuerda a don Quijote con sus memorables accesos de cólera, que, aunque se desencadenen desde su posición de loco, acaban infundiendo «un terrible temor en los que le acometían»¹³. De la dualidad a la locura, el poema «Alberto Basterrechea ha muerto», puesto en línea el viernes 3 de febrero de 2012 en el blog de Batania, acumula las semejanzas con el personaje cervantino¹⁴. Cito unos versos significativos:

(Pues él confundía la Belleza
con la Justicia, él confundía
la Belleza con la Verdad, él
confundía, confundiendo, confundido.)

Como sucede con el propio don Quijote, la lectura es la que lo vuelve loco según dice su madre en el poema («pero un día comenzó a leer libros...»), y le hace declarar: «Voy a fundar el error más grande / y de las primulas Iratxe la más alta», siendo Iratxe una nueva Dulcinea. Acaba el poema con versos en los que el momento de la muerte de la persona real (Alberto Basterrechea), que es el momento en que nace Batania. La muerte de la voz biográfica permite el advenimiento de la voz poética, al contrario de lo que sucede con don Quijote; pero esta voz poética se arraiga paradójicamente en una mayor realidad.

Asimismo, la polifonía poética se lleva a cabo en la experiencia de Dionisio Cañas precisamente por el renunciamento al estatuto de *auctor*, a la autoridad sobre la obra. La obra ya no pertenece a nadie, y es obra de todos. Su interés radica más bien en la *performance*, en la acción de crear en un contexto anti-poético y con personas ajenas al trabajo poético (de ahí que parezca ser una verdadera locura), una obra realmente polifónica, como lo revelan las voces que cantan el poema al final del documental. Esta polifonía no lleva a una locura sino a subrayar lúci-

¹² Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 204.

¹³ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 53.

¹⁴ El texto puede verse en <<http://batania.blogspot.com.es/2012/02/alberto-basterrechea-ha-muerto.html>> [consultado el 14/01/2014, 12:20]. Ver también el poema «Un loco que se cree Batania», que está disponible en <<http://batania.blogspot.com.es/2011/05/un-loco-que-se-cree-batania.html>> [consultado el 14/01/2014, 12:20].

damente la «triste» realidad del barrio de la basura como lo hace Dionisio Cañas al final del documental. La realidad de ese barrio coincide con estos versos del poema «Las confesiones de don Quijote»: «el oleaje / que expulsa los desechos junto a las caracolas» (vv. 99-100). Recordemos que García Montero es partidario de un regreso a una lírica ecologista en el sentido que dio Jean-Claude Pinson a la expresión «habitar en poeta». Tal vez sea esta la lección de la locura de don Quijote, lo que permanece incluso tras el regreso a la realidad: habitar el mundo poéticamente es hacer que una cosa pueda ser otra, es reactivar en la realidad el poder transformador de la metáfora, poder de vida y de movimiento activo aun en medio de los montones asfixiantes y agobiantes de la basura. Desear transformar la realidad hoy en día aparece o es una locura no menor que la de don Quijote.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUASACO, Carlos, «Palabras para un capítulo extra en *Don Quijote*», puesto en línea el 15/04/2011. El texto se encuentra disponible en el siguiente enlace de Internet: <<http://www.youtube.com/watch?v=xmLyct4AzMY&feature=share&list=UU5sggO1aeuZF0yo8VouJwYg>> [consultado el 13/01/2014, 12:00].
- BATANIA, *Neorrabioso. Poemas y pintadas*, Palma de Mallorca, Ediciones La Baragana, 2013.
- BATANIA, disponible en <<http://batania.blogspot.fr/>> [consultado el 20/11/2013, 16:00] y en <<http://neorrabioso.blogspot.com.es/>> [consultado el 20/11/2013, 15:59].
- CAÑAS, Dionisio, «El Gran Poema de Nadie, El Cairo». El texto está disponible en <<http://dionisioc.com/?p=104>> [consultado el 20/11/2013, 15:45].
- CERNUDA, Luis, «El Huerto», en *Ocnos*, Barcelona, Seix Barral, 1977.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1962.
- GARCÍA MONTERO, Luis, *Poesía (1980-2005)*, Barcelona, Tusquets, 2006.
- MONDZAIN, Marie-José, «L'image naturelle», en *Philopsis.fr*, puesto en línea el 10/09/2007, disponible en <http://www.philopsis.fr/IMG/pdf_image_naturelle_mondzain.pdf> [consultado el 13/01/2014, 13:00].
- PINSON, Jean-Claude, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.
- ROSSET, Clément, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976.
- URANGA, Ignacio, «Batania: Versos de un contrapais neorrabioso», *Urbesalvaje. El otro periodismo*, puesto en línea el 04/04/2012. El texto se encuentra disponible en <<http://urbesalvaje.wordpress.com/2012/04/04/batania-versos-de-un-contrapais-neorrabioso/>> [consultado el 14/01/2014, 12:50].