

Escritura y rotura Escritura
rotura Escritura y rotura
UNA POÉTICA MENOS
Escritura y rotura Escritura
rotura Escritura y rotura
Escritura y rotura Escritura
ANTONIO MENDEZ RUBIO.

Antonio Méndez Rubio nació en Fuente del Arco (Badajoz, 1967), donde fue nombrado Hijo Predilecto en 2023. Premio Ojo Crítico de Poesía de Radio Nacional de España (2005) y Finalista Premio Hiperión (1995). Sus libros de poesía más recientes, editados con Vaso Roto (España/México), son *Va verdad* (2013), *Por nada del mundo* (2017) y *Tanto es así* (2022), a los que han seguido *Clic (seguido de excepto)* (Olifante, 2024) y *Peor que pedir* (Pre-Textos, 2025). Últimos ensayos críticos: *Teoría de los umbrales (Lecturas de poesía)* (La Documental, 2022), *La escucha actual* (Cátedra, 2022) y *Fascismo de Baja Intensidad* (La Vorágine, 2023). En torno a su obra se han publicado los libros *Un lugar sin lugar* (R. Molina / Universidad de Extremadura, 2022), *El paisaje invisible* (J. Fernández Gonzalo/Diputación de Badajoz, 2022), *La fiesta del miedo* (A. Cubero (ed.)/Chamán, 2023) y *Torno* (P. Aros/Varasek, 2023), además de *Palabra de mundo (Intervenciones y entrevistas 2005-2025)* (libros de la resistencia, 2025). Ha traducido la novela *Frankenstein o el Prometeo moderno* de Mary W. Shelley (2022).

La poesía hace falta. Esta podría ser una afirmación con la que empezar a hacer algo. La poesía, entendida como práctica de escritura (y lectura), de habla (y de escucha), como un hacer (y deshacer) mundo... sigue pendiente de hecho de lo que hacemos con ella. No le queda otra. Se diría que una poética intenta llevar a la superficie lo que subyace en cada poema, tal vez para ayudar de alguna forma (tal vez desesperada) a que el poema respire y no caiga del todo en el ahogo con que el mundo le espera. Si *una* poética entra en tensión con *el* mundo, como debería para no dejar las cosas como están, lo hace seguramente, y antes que nada, por aceptarse como *una* y no como *la*, esto es, asumiendo su parcialidad, su precariedad, y su necesidad de entrar en relación, más o menos complementaria, más o menos conflictiva, con *otras* poéticas que gracias precisamente a su otredad, suponen ya un desafío para la supuesta unicidad del mundo (literario, cultural, social...).

1

Llega enseguida la sensación de que, si alguien se pone a defender una poética, como es el caso aquí, lo hace porque hay algo que echa de menos. Y en este sentido cualquier poética cuenta con un *de-menos* que la constituye, y que a la vez la destituye en tanto la vuelve insuficiente, necesariamente relacional desde el principio. No estoy seguro de que, por fuerza, lo que pensamos sobre lo poético (o lo artístico o la creatividad) *tenga que ser así*, sí o sí, a modo de ceguera estratégica, sino que resulta más saludable, en cambio, que pueda asumirse al menos como variable táctica. Lo que nos hace falta es la disponibilidad para cambiar. Por ejemplo, poniéndolo fácil, una impresión frecuente es que leemos lo que sabemos o intuimos que nos va a gustar, es decir, (sobre)entendemos por *gusto* una pauta de reconocimiento, no de desconocimiento, o de identificación más que de alteridad. La alteridad altera, y hay demasiados nervios en el ambiente como para ciertos lujos...

En la práctica, una escritura rota no es tanto el reflejo (o el símbolo o la recreación etc) sino que más bien es huella de una vida rota: una porción o punto de intensidad donde la vida, una vida, singular e irrepetible, gracias a la mediación lingüística, se cruza con lo común y lo social. De ahí que lo poético y lo político, en sentido amplio, se co-pertenezcan en la escritura de forma infinitamente cambiante, y también infinitamente necesaria. Seguramente este cruce (¿de cables?) es ya un punto de partida dialógico al que disparan francotiradores desde uno y otro lado del puente. Y así vamos.

En un mundo al límite como el de hoy, ¿quién no sabe lo que implica una *vida rota*? La expresión *vida rota*, por cierto, viene aquí desde la filosofía crítica de S. López Petit, quien la conjuga argumentativamente con la fuerza del *anonimato* y la energía creativa del *querer-vivir*. También R. Vaneigem dejó pasajes, cada día más actuales, sobre el pulso libertario del *querer-vivir* en un mundo organizado para que cada vez más gente quiera dejar-de-vivir, o al menos para dejar-morir como norma de socialidad a escala masiva. ¿Puede un dispositivo tan microscópico o in-significante como un poema contribuir a un efecto crítico potencialmente social, mundano? Mi posición es que sí, que esa condición subatómica de lo poético es de hecho críticamente política, y esto en dos sentidos: de un lado, convoca una *política crítica*, en el sentido de (por usar el término de J. Scott en *Elogio del anarquismo*) una infrapolítica, a menudo invisible e inconsciente, pero también corporal, respiratoria, microfísica; de otro lado, conlleva una *crítica de la política* tal y como a esta se la entiende por convención, como forma de acción especializada y representativa, profesionalizada o al menos sectorial, ya que la política poética se resiste a ser codificada en las retículas de significación reguladas por la sociedad oficial. Para que esta apuesta por lo menor, o lo *menos*, sea (como a veces se la considera) *elitista* debería incorporar una marca de superioridad o privilegio que no viene al caso. Lo que quizá no hemos comprendido aún es hasta qué punto esta insignificancia (o insuficiencia o impertinencia) de lo poético puede estar siendo justamente lo que lo convierte en un antídoto (cotidiano y practicable) contra lo que ya Nietzsche en *Aurora* (1881) consideraba la premisa estructural de la sociedad moderna de masas: «el gusto por la gran cantidad» (el criterio de la cantidad como prueba de calidad es posible que suene de algo...). Por mínimo que sea, concebir el poema como un *antídoto anti-todo* ya es un paso.

Puede que sea útil, al llegar hasta aquí, aclarar que la rotura, al formar parte del juego proyectivo de sentido(s) que mueve cualquier poema, atraviesa el campo de acción del verbo *romper* (meramente negativo) para entrar en la zona imprevista del *roturar*. En otras palabras, en un poema la rotura (sintáctica, semántica o sensorial) remueve el terreno por el deseo de prepararlo para la siembra. Y si esto es así es precisamente porque se trata de un poema. Es su prueba. La serialidad, o la fragmentación, o el troceado, desde esta perspectiva específica, no son opcionales. Un poema puede no ser tenido por quien lo escribe (o lee) como un fragmento, pero eso no

quiere decir que no lo sea (en relación con una serie más amplia de textos que lo desbordan, ya sean o no de la misma autoría, y sin los cuales ni siquiera existiría). Un pasaje conocido de W. Benjamin a propósito del *carácter destructivo* señala que hay una destrucción (que en otros momentos Benjamin llama *destrucción de la forma*) no orientada a los escombros por sí mismos sino al deseo de una senda que (quizá para otros, en otro tiempo o con-texto) pasaría a través de ellos. Así la poesía es utopía por eso, porque no acaba nunca de tener lugar.

De modo que *roturar* es y no es *romper*: se rotura la tierra porque romperla es abrirla para volverla receptiva de nuevo al agua, al aire. No en balde, quizá venga al caso aquí que el verbo árabe *fatar* admita tanto el sentido de *romper* o *partir*, como el de *crear*. De ahí que una concepción de la *escritura poética como rotura* no es, sin más ni más, lo mismo que ser *rompedor*. Aterrizando la cosa, no estoy pensando en algo tan prepotente (¿o ingenuo?) como lo que parece indicar una expresión así. La cristalización institucional del capitalismo, pongamos por caso, no es algo con lo que se rompa por una mera decisión o acción individual. Ojalá fuera tan sencillo... Pongamos el caso del (tristemente célebre) canon: no se trata solamente de *abrirlo*, ya que esa apertura es propia de todo canon que aspire a perdurar y mantenerse en el tiempo. De abrir el canon ya se encarga el canon. Y no se trata nada más y nada menos que de *romperlo* como si se tratara de un simple vaso de vidrio. Más efectivo, y menos derrotista, resulta pensar en *roturarlo*, a lo mejor hacia otra forma de canon, o de no-canon, pero en cualquier caso llevando críticamente, una vez más, esa necesidad de cambio a la práctica poética.

2

Pero claro, el siguiente paso se ve venir: la cosa es cómo. A mi modo de ver, quizá se pueda empezar por perderle el miedo a la humildad del vacío. Cuando sigue a una *rotura* (o aquí también *ruptura*) el vacío no es meramente nada, sino un no-espacio de apertura, de liberación de energía hacia algún sitio, sin destino y sin vuelta atrás. Se podría decir que actúa como un espaciamento. En chino antiguo, para *vacío* se tenían dos vocablos, *xu* y *kong*: este último remitiría a un no-ser o nada (en la línea más próxima a la acepción occidental contemporánea) pero aquél indica el latir de una potencia que busca sitio, que se pone en acto y es, de hecho, ya parte y forma de acción (aunque aquí acción, como *wu wei*, tampoco se pueda entender sin más a la manera actual). Pues bien, taponando *xu*

con la generalización de *kong* puede que estemos tirando al bebé con el agua sucia. El conocido *horror vacui* actúa entonces como una negación de toda falta, de toda grieta o blanco (ya sea el blanco de Mallarmé, o el de Malévich, o el silencio de Cage), y contagia de rechazo todo aquello que linda con lo vacío, ya sea tenido por «vacuidad», «caos», «sinsentido», «confusión»... El correlato más recurrente en esta línea acusatoria es la sospecha continua sobre lo que se tilda de «oscuridad»: una suerte de falta de luz, una opacidad que se supone amenazante o indeseable, sin tener en cuenta lo ya apuntado por aquel verso de Pedro Salinas: que la claridad es solamente la conciencia de la oscuridad. Cuando esta «oscuridad» se percibe como especialmente intensa entonces se la tacha de «hermetismo», y todos contentos. O sea, se califica el poema como de tan cerrado que no deja acceso viable a su posible significación, si es que la tiene, en vez de pensar que quizá el poema está precisamente interrogando lo que entendemos por significar. Así es como, a fin de cuentas, quien no está dispuesto a cambiar su modo de oír o escuchar, acusa al texto que le invita a hacerlo de incomprensible. En realidad no es mal negocio.

El sentido de la cuestión de cómo se produce sentido parece vetado o censurado, ya sea consciente o intencionalmente o no. Esto recuerda la etiqueta que la escritura de Samuel Beckett recibe como «teatro del absurdo». La ocasión que Beckett brinda de ver el absurdo en lo que se supone que es significativo, en fin, es nada más que la otra cara del reto que su obra impulsa a la hora de convertir en desasosiego toda forma de interrupción sintáctica, de inacabamiento expresivo, de balbuceo, puntos suspensivos... Salvando las distancias, este trabajo con el salto discursivo y el vacío sintáctico y semántico opera dulcemente en la poética de Emily Dickinson, quien no por casualidad dejó escrito: «Avancé a tientas / era más claro».

Claro que se podrían proponer más casos relativos a la poesía moderna, pero me resulta cada vez más atractivo rastrear esta problemática en zonas líricas que no estén envueltas en el halo aurático de la Modernidad. Pongamos brevemente el caso de las jarchas en la época andalusí. Nada de ejemplo exótico: la jarcha, esa coplilla inserta en las estrofas de la moaxaja, está considerada y reconocida nada menos que como la raíz de la poesía hispánica. La ya extensa bibliografía que ha estudiado las jarchas, y su repercusión posterior en el zéjel, y luego en el cancionero y la poesía popular, juglaresca, cortesana o incluso mística, incide una y otra vez en rasgos como la «máxima sencillez», su «metro fundamentalmente

irregular» (a causa de la deuda pragmática con el canto, es decir, más con la corporalidad del ritmo que con la mecanicidad del metro), la «tensión enfática» (extractos de M. Frenk: *Lírica española de tipo popular*)... aquí habría que destacar, en relación con los límites del sentido, la condición transversal en la jarcha «del misterio de lo irracional» (Frenk), que en otras investigaciones se ha asociado más concretamente a la «falta de enlaces conceptuales» y «cortes sintácticos de sentido» (M. Sobh: *Historia de la literatura árabe clásica*). En suma, esta clave relativa al carácter elíptico y el recurso creativo a los cortes, las interrupciones lógicas o los saltos semánticos, por así decir, delata un trabajo de rotura que le es constitutivo a la lírica tradicional popular, y no solamente a ciertos momentos estelares del barroco o las vanguardias, como se suele decir. Es como si la jarcha roturara con su brevedad fática el estrofismo de la moaxaja, a la vez que el cruce de lo popular y lo culto ayudara a que esta haga lo mismo con el canon de la poesía árabe clásica. Muestras de este roturarse de la poesía proliferan no únicamente en Al-Andalus, sino en la poesía árabe medieval y pre-moderna, como también en la extensa y fértil poesía china de la era Tang. En ambos mundos se sabe que la poesía ocuparía un lugar cultural preponderante.

Este apunte, por cierto, no tiene nada que ver con una presunta impugnación de la modernidad literaria, porque nos pondríamos rápido de acuerdo en que un gesto así rozaría la barbarie. Sí, en cambio, tiene que ver con un toque de atención sobre la absolutización de los valores modernos a la hora de contrastar el valor y el sentido de la poesía en el mundo de hoy. Por otra parte, además, si estamos aún a tiempo de revisar los efectos sociales de la integración de la práctica poética en los moldes funcionales de esa institución moderna que llamamos Literatura. Como ha mostrado por ejemplo S. Auserón en *Arte sonora (En las fuentes del pensamiento heleno)*, la querencia griega por la metafísica y la fijación de los textos y su significado empezó a alejar lentamente la lírica de su vínculo de raíz con la música y la escucha. Tiempo después, con la fiebre del industrialismo moderno, la ideología racionalista y la estandarización de las lenguas nacionales, el nuevo concepto de *Literatura* se impondría como dispositivo de *orden del discurso* (Foucault): conseguiría definitivamente subordinar la práctica poética a un logocentrismo y un realismo (vamos aquí a solo dejar sugeridas las marcas de etnocentrismo, clasismo o masculinismo que todo esto implicaba) que, por un lado, ensalza lo narrativo y el

espectáculo dramático o visual por delante de la poesía, y por otro, al mismo tiempo, somete la poesía a los códigos imperantes de lectura (comprensión lógica) y escritura (coherencia narrativa). Abreviando: ¿por qué hoy en día la pauta de lectura o recepción de un poema se pretende lineal y completa, como la de una novela o de un ensayo, y no asociativa y recurrente como la de una canción? ¿por qué tendemos a leer (de una vez) y entender (del todo) un poema, pero no a leerlo u oírlo una vez y otra, sin perseguir un sentido lógico, como hacemos con una melodía o un ritmo? ¿Nos alarma el sinsentido cuando se da en una nana, o en el verso de una copla, o en el estribillo de una canción? ¿O más bien celebramos el carácter no necesariamente realista ni referencial ni lógico del cancionero por cómo ahí se (re-)activa el juego de las asociaciones libres propio de la función poética (Jakobson)? ¿Algo de esto tiene algo que ver con que Wittgenstein considerara el arte como un lenguaje que se va de vacaciones? Y el colmo ¿no se estará acusando de elitista o vanguardista la «falta de enlaces conceptuales» cuando este rasgo es transversal en la poesía popular tradicional?

Así pues, la cuestión se vuelve por momentos tan delicada como apasionante. Se vuelve crucial. Al menos parece decisivo el esfuerzo por no recaer, de forma más o menos asumida, en el conformismo moderno con respecto a un sistema de pensamiento y de valores que no surgió históricamente para ensalzar la poesía, ni el baile, ni la música o la cultura popular, sino una idea de Cultura o de Literatura que resultara accesible para mayorías sociales sin dejar de estar bajo el control de ciertas élites o instituciones. El eslogan del despotismo ilustrado lo sintetizaba en pocas palabras: «todo para el pueblo pero sin el pueblo». De esta manera, marcas operativas del modelo de cultura dominante, tan válidas en sí como otras cualquiera, se irían convirtiendo en pautas de orden: armonía, realismo, expresividad, individualidad, totalidad... no son solo entes abstractos sino herramientas muy concretas de producción de consenso, de naturalización de un determinado sistema social. Sin embargo, entre lo personal y lo anónimo, entre soledad y común, o entre lo poético y lo político... se sigue jugando el futuro de un mundo donde cualquiera de esos términos empiece a existir, gracias al otro, de un modo nuevo.

P.S. La tensión de intervalo entre *real* (que va de lo vivido a lo por vivir) y *realidad* (como entidad compactada por convención) sigue como a la espera de encontrar espacio para su fecundidad, tal y como la busca justamente en cada poema. (O en cada canción, como bien resumía líricamente el tema «So real» de The Chantels ya en 1957.) Al tiempo, la Realidad se acoraza en su inercia supuestamente incontestable, y el Realismo (tan estético como ideológico y político) hace de las suyas mediante una dialéctica incansable entre significación y referencialidad, entre connotación y denotación. Sin ir más lejos, un poemario como *Descripción de la mentira* (1977), de A. Gamoneda, en virtud de una poética que trastorna *realmente* el referente, consigue proponer una mirada de denuncia inusual sobre la Transición en España. Una poesía crítica, en un mundo en crisis, a lo mejor sustituye la denotación por la detonación, que es sin más lo que ocurre, en el borde imposible entre lenguaje y mundo, cuando simplemente todo se interrumpe para preguntarnos sin esperarlo: «¿qué está pasando aquí?».

AMR