

“A modo de huella”: desaparición y desafío en la poesía de Antonio Méndez Rubio

“*Like a Footprint*”: *Disappearance and Defiance in the Poetry of Antonio Méndez Rubio*

“Como um rastro”: desaparecimento e desafio na poesia de Antonio Méndez Rubio

PAUL CAHILL*

Pomona College, Estados Unidos

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202415.33.02>

Fecha de recepción: 13 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 19 de junio de 2024

Fecha de modificación: 22 de julio de 2024

RESUMEN

Las representaciones de la desaparición y la (in)visibilidad juegan un papel clave a lo largo de la obra de Antonio Méndez Rubio (Fuente del Arco, Badajoz, España, 1967). Este estudio combina un enfoque temático y formal en las huellas y el silencio en una selección de poemas que abarca poemarios como *Un lugar que no existe* (1998), *Por más señas* (2005), *Razón de más* (2008) y *Va verdad* (2013). Más allá de arrojar luz sobre lo ocult(ad)o o tratar de revelar historias y memorias colectivas traumáticas ocultadas, muchos de los poemas de Méndez Rubio que aluden a huellas las presentan como agentes activos que no revelan objetos ocultos. El compromiso en esta poesía se basa en una visión del texto poético como objeto y espacio visual y una visión expandida de la relación compleja entre lo visible y lo invisible que engloba también la presencia y ausencia de elementos acústicos.

PALABRAS CLAVE: LO ACÚSTICO, ANTONIO MÉNDEZ RUBIO, COMPROMISO, DESAPARICIÓN, POESÍA, POESÍA ESPAÑOLA, SILENCIO, VISIBILIDAD

ABSTRACT

Representations of disappearance and (in)visibility play a key role throughout the work of Antonio Méndez Rubio (Fuente del Arco, Badajoz, Spain, 1967). This study combines a thematic and formal focus on traces and silence in a selection of poems that spans books like *Un lugar que no existe* (1998), *Por más señas* (2005), *Razón de más* (2008), and *Va verdad* (2013). Beyond shedding light on what has been hidden or trying to reveal hidden traumatic collective histories and memories, many of Méndez Rubio's poems that refer to traces present them as active agents that do not reveal hidden objects. Political commitment in this work is based on a vision of the poetic text as a visual object and space

* paul.cahill@pomona.edu, Doctor en Literatura Española, University of California, Irvine.

and an expanded vision of the complex relationship between the visible and invisible that also encompasses the presence and absence of acoustic elements.

KEYWORDS: ANTONIO MÉNDEZ RUBIO, COMMITMENT, DISAPPEARANCE, POETRY, SILENCE, SOUND, SPANISH POETRY, VISIBILITY

RESUMO

As representações do desaparecimento e da (in)visibilidade desempenham um papel fundamental em toda a obra de Antonio Méndez Rubio (Fuente del Arco, Badajoz, España, 1967). Este estudo combina um foco temático e formal sobre os rastros e o silêncio em uma seleção de poemas que abrange coleções como *Un lugar que no existe* (1998), *Por más señas* (2005), *Razón de más* (2008) y *Va verdad* (2013). Além de lançar luz sobre o que está oculto ou tentar revelar histórias e memórias coletivas traumáticas ocultas, muitos dos poemas de Méndez Rubio que aludem a rastros apresentam-nos como agentes ativos que não revelam objetos ocultos. O compromisso nesta poesia assenta numa visão do texto poético como objeto e espaço visual e numa visão ampliada da complexa relação entre o visível e o invisível que engloba também a presença e a ausência de elementos acústicos.

PALAVRAS-CHAVE: O ACÚSTICO, ANTONIO MÉNDEZ RUBIO, COMPROMISSO, DESAPARECIMENTO, POESIA, POESIA ESPANHOLA, SILÊNCIO, VISIBILIDADE

1. ¿Mostrar resistencia?

“... ¿Y cómo / muestra resistencia si / tiene que ver con el aire?” (Méndez Rubio, *Extra* 90). Esta pregunta que aparece en un poema de Antonio Méndez Rubio (Fuente del Arco, Badajoz, España, 1967-) bien podría aplicarse a las diferentes posibles maneras de aproximarse a su poesía. Semejante pregunta se puede hacer a causa del uso de una “lengua extraña, lengua contra el olvido y lengua teórica” en la poesía del escritor extremeño, que, según Marcos Canteli, “encuentra difícil linaje dentro de la poesía española contemporánea” (“Contraseña” 19). Esta práctica poética, basada en el uso de “paradojas, preguntas retóricas, construcciones con negaciones, alusiones en pasado de lo no sucedido o de lo no pronunciado, abruptos y reiterados encabalgamientos, personificaciones y metáforas singulares” (García-Teresa 109), se puede conectar implícitamente con las “poéticas que han ocupado posiciones oblicuas, escrituras desplazadas por un modo de leer que tiende a ignorar aquello que resiste la etiqueta” (Canteli, *Parpadeo* 8), que explora Canteli en su estudio sobre la poesía de José-Miguel Ullán (Villarino de los Aires, Salamanca, España, 1944-2009), Carlos Piera (Madrid, España, 1942-), Pedro Provencio (Alhama de Murcia, España, 1943-), Ildefonso Rodríguez (León, España, 1952-), Olvido García Valdés (Santianes de Pravia, Asturias, España, 1950-) y Miguel Casado (Valladolid, España, 1954-).

La trayectoria poética que comenzó en 1988 con *Llegada a Dublín* y ha continuado hasta el presente con *Clic* (2024), su poemario más reciente, y que incluye colecciones como *El fin del mundo* (1995), *Trasluz* (2002) y *Siempre y cuando* (2011), se ha desarrollado de una manera paralela a una trayectoria crítica y teórica importante. Esta producción teórica y crítica se puede dividir en dos grupos: textos que corresponden a su trabajo como profesor de la teoría de la comunicación audiovisual como *Encrucijadas. Elementos de crítica de la cultura* (1997) y estudios dedicados a la poesía española y universal. Estos estudios han sido recopilados en volúmenes como *Poesía sin mundo. Escritos sobre poética y sociedad 1993-2003* (2004), *La destrucción de la forma (Y otros escritos sobre poesía y conflicto)* (2008), *Abierto por obras. Ensayos sobre poética y crisis* (2016) y *Teoría de los umbrales. Lecturas de poesía* (2022). En muchos casos, las palabras y los conceptos con los cuales busca dar cuenta de las propuestas de escritura de otros poetas también pueden servir como una fuente implícita de reflexión sobre su propia escritura poética (Fernández Gonzalo 54, 92; Molina Gil, *Lugar* 185).

Una fuente de reflexión más explícita sobre su poesía se puede encontrar en dos libros de conversaciones con el poeta que salieron en 2023. *La fiesta del miedo (Arte, poesía y psicoanálisis. Diálogos con Antonio Méndez Rubio)* recoge conversaciones entre Méndez Rubio y una serie de interlocutores, mientras que *Torno. Conversaciones con Antonio Méndez Rubio (Poética y políticas del encuentro)* presenta una serie de conversaciones entre el poeta y Pablo Aros Legrand. Un año antes habían salido dos libros sobre su poesía —*El paisaje invisible. La poesía de Antonio Méndez Rubio* de Jorge Fernández Gonzalo y *¿Un lugar sin lugar? La poesía de Antonio Méndez Rubio (1988-2005)* de Raúl Molina Gil—, que se incorporaron a un corpus de estudios que deben mucho a un par de aproximaciones críticas tempranas a su obra: un artículo clave publicado en 2007 en el que Julián Jiménez Heffernan analiza la obra de Méndez Rubio y la de Jorge Riechmann (Madrid, España, 1962-) en el contexto de la visibilidad, y el prólogo seminal de Miguel Casado que encabezó la primera recopilación de la poesía de Méndez Rubio un año más tarde.

Un gesto común en estudios críticos dedicados a la poesía de Méndez Rubio ha sido situar al poeta y a su obra dentro del contexto de la actividad y reflexión crítica de dos grupos culturales —la Unión de Escritores del País Valenciano y el Colectivo Alicia Bajo Cero— y señalar la importancia de estos grupos para su desarrollo como poeta (Molina Gil, *Lugar* 83-84). Ambos tenían como objetivo principal interrogar las premisas principales de la poesía española dominante en los años 80 y 90, y quizá la manifestación más visible y duradera de su actividad ha sido *Poesía y poder* (1997), un volumen “cuya aparición supuso una constatable agitación en un ya bastante convulso campo poético” (Molina Gil, “Introducción” 8). La circulación de las ideas y los argumentos articulados en este

libro anteriormente en actos públicos y publicaciones periódicas tenía un paralelo en otra dimensión pública de sus actividades, “la creación de espacios de debate compartidos con el Moviment d’Objecció de Consciència del País Valencià, con la ONG Valencia Acoge y con las Madres de la Plaza de Mayo” (Molina Gil, “Introducción” 33-34).

Plantear la pregunta en cuanto a la resistencia en la obra de Méndez Rubio en términos de lo visible —“cómo *muestra* resistencia”— invita una serie de posibles respuestas, tanto de parte del propio poeta como de los que han analizado su poesía. Una primera respuesta sería la que ofrece “S.O.S.”, la poética que contribuyó a la antología *Feroces: Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española* (1998), cuando declara que “en la época de la política de la desaparición como táctica represiva, ningún desafío de transformación (poética y política) debería dejar de tener en cuenta lo no visible” (ctd. en Correyero 217). Otra respuesta sería la que ofrece Luis Bagué Quílez, cuando asevera que para Méndez Rubio “la función de resistencia de la poesía sólo puede hacerse efectiva con la desaparición de la subjetividad y la localización de la actividad lírica en una zona de sombras, como un *negativo* del mundo perceptible” (155). La respuesta que propondrá este trabajo es que la poesía de Méndez Rubio muestra resistencia mediante una visión del texto poético como objeto y espacio visual, y una visión expandida de la relación compleja entre lo visible y lo invisible que abarca también la presencia y ausencia de elementos acústicos.

Muestras paradójicamente visibles del enfoque en lo invisible se encuentran en poemarios como *Trasluz y Para no ver el fondo* (2007), y en ensayos como *La apuesta invisible: Cultura, globalización y crítica social* (2003). Sería de esperar, entonces, que gran parte de la crítica sobre la poesía de Méndez Rubio se ha enfocado en lo invisible y en la desaparición. Jiménez Heffernan, por ejemplo, emplea un enfoque en la visibilidad al explicar que Méndez Rubio y Riechmann “escriben siempre en la frontera: el resquicio de la aparición, la fisura de la desaparición. Sus escrituras ocupan dos ámbitos distintos, aunque en cierto modo complementarios. ... Mientras Riechmann trata *de todo lo visible*, Méndez Rubio se aboca a *lo invisible*” (148). Molina Gil y Fernández Gonzalo también exploran lo invisible en su obra, vinculándolo con lo que existe, aunque esté ocult(ad)o.

Según Molina Gil, la obra de Méndez Rubio busca “decir con un lenguaje otro para referir lo invisible” (*Lugar* 98) y “rasgar la falsa apariencia de lo visible para alcanzar la auténtica realidad de lo invisibilizado” (*Lugar* 189) para así poder “llegar a lo ocultado” (*Lugar* 13). Como fenómeno general, este crítico prefiere “hablar de *invisibilizado* en lugar de *invisible*”, para “subraya[r] que esta no es una característica inherente, sino una categoría que se adquiere a lo largo de un proceso y como resultado de una actividad” (*Lugar* 106n59, énfasis en el original). Fernández Gonzalo, por su parte,

declara que “la propuesta poética de Antonio Méndez Rubio traza una búsqueda por los territorios de la imposibilidad, de lo invisible, para descubrir en ese reverso, en el trasluz de la experiencia, el eco de una realidad soterrada, oculta bajo los discursos y registros del poder” (47). No obstante, a diferencia de poemarios como *Trasluz*, que arrojan luz sobre lo ocult(ad)o —y concretamente el dolor (Cahill, “Poetic”)— o colecciones como *Razón de más* (2008), *Extra* (2010) o *Siempre y cuando* que buscan revelar historias y memorias colectivas traumáticas ocultadas —muchos de los poemas de Méndez Rubio que aluden a huellas las presentan como agentes activos que no revelan objetos ocultos.

En un par de estudios de la poesía de Pureza Canelo (Moraleja, Cáceres, España, 1946-) y César Simón (Valencia, España, 1932-1997) respectivamente, Méndez Rubio articula dos conceptos útiles para explorar la relación entre huellas y lo ocult(ad)o. “Salir es la contraseña”, cuyo enfoque es la práctica poética de Canelo en general —y poemarios como *No escribir* (1999) y *Dulce nadie* (2008) en particular— comienza con una concepción más tradicional de lo no visto, explicando que “las señales que esta poesía deja como huellas en un suelo invisible son más bien contra-signos, contraseñas cuya singularidad radica en cómo revelan lo no visto o entrevisto apenas” (“Salir” 25), antes de ofrecer una articulación más matizada de la acción de “revelar”:

esta poética indaga en cómo ese revelar no es tan ingenuo para reducirse a un mero descubrimiento de lo supuestamente oculto, sino que se trata de un revelar consciente de que el lenguaje, al menos en poesía, está siempre velando (y volviendo a velar) en un doble sentido: velando por cuanto presentando lo oculto justamente como oculto, como resistente a toda ilusión de transparencia o significación plana, y velando por cuanto cuidando, como velando por mantener viva la posibilidad de un lugar otro, de una mirada distinta, de una vida nueva. (“Salir” 25-26)

El proceso iterativo de “re-velar” en este caso deja espacio tanto para lo oculto existente como para lo oculto posible, ofreciéndole así al lector más libertad a la hora de trazar y explorar las huellas que aparecen en un poema. El papel que juegan alusiones a lo no visible en la poesía se explora también en un estudio que Méndez Rubio dedicó al silencio en la obra de César Simón. En contraste con “lo que es meramente el negativo de una aparición, la sombra de lo que aún puede hacerse presente”, Méndez Rubio usa el término “desaparición” —sacado de un poema de *Precisión de una sombra* (1984)— para describir “lo que, con un temblor precario entre lo visible y lo invisible, sólo es apariencia que (sin esencia) se resiste a recibir contornos que la fijen” (“Lenguaje” 181).

Este “temblor precario entre lo visible y lo invisible” y esta apariencia “sin esencia” recuerdan la caracterización de Méndez Rubio por parte de un crítico como “un

simbolista que se ha quedado sin símbolos” (Jiménez Heffernan 170), pero también se parece a la conexión entre palabra y pérdida que Edmon Girbal González establece en un estudio sobre *Va verdad* (2013). Según este crítico, “la palabra es el signo —el resto, la huella— de una pérdida” (454), y una palabra como “árbol (o *cielo*, o *poema*) no es la planta del tallo leñoso: es su remanente, la huella de su pérdida, en la medida en que el lenguaje no es el mundo, sino su relato. En otras palabras: *referir* es, también, *diferir*” (453). Extendiendo la lógica planteada por Girbal González, podríamos concebir el lenguaje construido y empleado por Méndez Rubio en su poesía como uno que privilegia el significante al interrogar el otro componente clave del signo saussureano.

Desterrar el significado del puesto de honor que suele ocupar en concepciones tradicionales de la poesía resulta ser un esfuerzo que se lleva a cabo tanto en términos visuales como auditivos. Así, en un contexto visual podemos trazar cómo un poema clave de *El fin del mundo* enfatiza el impacto de lo que no se ve al declarar que

opaco en su reposo, denso,
el fuera de campo
contagia de un vacío que tiembla
cada detalle, cada punto visible
de paisaje ... (59, vv. 3-7)

Un papel igualmente clave se otorga al silencio en un poema de *Va verdad* que alude a “el hueco de las palabras / que no se dijeron / ni se dirán” (26), y en un estudio sobre la poesía de Ullán, Méndez Rubio vuelve a usar el término “hueco” al aseverar que “es difícil evitar la sensación de que ... la ausencia de voz se abre *en* (pero también *desde* y *a*) la voz de una ausencia, a la palabra, por decirlo así, que pertenece a un vacío o hiato o hueco” (“Rumor” 124-25). En un poema clave del poeta salmantino, Méndez Rubio ve “una relación espontánea, contradictoria y al mismo tiempo fértil” entre “palabra y silencio”, y en el mismo contexto, cita un texto de Maurice Blanchot sobre Mallarmé que presenta el silencio “como la condición del habla” (119).

“El silencio es a la vez límite del lenguaje y condición de *escucha*” (33, cursivas mías), explica Méndez Rubio en su ensayo *La escucha actual* (2022), antes de concluir que “si lo que se escucha se escucha sobre un trasfondo o precondition de silencio, entonces el silencio no es solo *lo otro* del sonido o del lenguaje sino parte constitutiva suya” (25). Esta reflexión sobre el silencio y la escucha no se limita a los ensayos del poeta. En una de las conversaciones recogidas en *La fiesta del miedo*, aclara que, para él, “el poema es un lugar de escucha, no de habla, de ahí que el habla, cuando entra en el poema, aparece como una especie de resonancia o eco. Se podría decir también una *huella*, que es un término que uso mucho para orientarme, para seguir el rastro. Una huella

de lo que escucho. Entiendo el poema como un lugar para aprender a escuchar” (ctd. en Cubero 37). Un ejemplo clave en la obra de Méndez Rubio de la confluencia de ambas valoraciones positivas de la ausencia —tanto de elementos visibles como audibles—, se encuentra en un poema de *Va verdad*, el cual explica que:

lo que no hayas oído
nos antecede en qué tiempo o qué
signo a modo
de huella. (20)

En estos versos —como es el caso en su poesía en general— se encuentra una instancia de cómo la práctica poética de este escritor se lleva a cabo “en un plano semántico, en un plano fónico, en un plano sintáctico, en los (des) acuerdos que toman unas palabras con otras; unos versos con otros” (ctd. en Aros Legrand 153).

Lo que resulta de este tipo de escritura es “una comunicación no orientada fundamentalmente hacia la condición explícita o presente de los signos” (Méndez Rubio, “Silenciosa” 47) que conduce a “una apuesta innovadora por el cruce entre las palabras y el silencio, la presencia y la ausencia, lo posible y lo imposible” (“Silenciosa” 48). La serie de tensiones que marca lo que Méndez Rubio ha denominado la “comunicación silenciosa” tiene una dimensión espacial clara, ya que si, por un lado, “[d]onde todo está lleno no hay margen para intervenciones o interferencias en clave de libertad”, por otro, “donde no-hay-nada todavía pueden activarse propuestas y preguntas *sponte sua*” (“Silenciosa” 50). “[L]a potencialidad de un vacío disponible, libre de la presión referencial o representativa” (“Silenciosa” 50) que se propone en este caso incorpora la concepción en otro ensayo suyo de la “comunicación *otra*”, la cual, “orientada en clave de diferencia y alteridad hacia la producción de (des)conocimiento”, “abre no tanto un espacio como un *espaciamiento* de negociación y conflicto en las formas de mirar, escuchar y vivir” (“Una comunicación otra” 128).

Como ha señalado el propio poeta, para dar cuenta de una poética que depende de la fractura y las fisuras (“Tiempos” 20), es menester tener en cuenta el papel crucial que juega el lector que se acerque a esta poesía. Así, “un contar con el lugar del lector como lugar activo y provocativo, y no sólo como punto inercial de destino” (“Tiempos” 27-28), demostrará que “[u]na primera y elemental vía para incorporar la crítica social a la práctica poética consiste en trabajar, no tanto sobre cómo el mensaje del texto debe dirigirse al lector, sino sobre cómo el lector puede incorporarse a la propuesta del texto” (“Tiempos” 27). Los lectores pueden encontrar huellas de las inquietudes poéticas y políticas de Méndez Rubio a lo largo de su trayectoria creativa, tanto en sus poemarios como en recopilaciones y selecciones de su obra. Mientras que recopilaciones como

Todo en el aire. Poesía 1995-2005 (2008) y *Nada y menos* (2015) han recogido poemarios enteros y antologías como *Desde antes* (2009), *Historia del daño (Selección poética 1990-2005)* (2006), *Historia del cielo. Antología poética 2005-2011* (2012), *Ultimátum (Poemas 1991-2011)* (2012) e *Historia del limbo* (2024) han ofrecido selecciones generales de su obra, un par de antologías temáticas han recogido poemas que dialogan con la utopía y la violencia: *Abriendo grietas. Poemas de, desde, hacia la utopía (Antología)* (2017) y *Hacia lo violento* (2021). También sería posible —y productivo— crear una selección de su poesía que representara y entablara un diálogo con la desaparición, las huellas y el silencio. Una selección de esta índole podría incluir composiciones provenientes de poemarios como *Un lugar que no existe* (1998) y *Por más señas* (2005), en los que referencias a la desaparición y los desaparecidos juegan un papel clave, al igual que colecciones posteriores como *Razón de más* y *Va verdad*, en las que alusiones a las huellas y el silencio sirven como punto de partida para una exploración de la tensión productiva entre presencia y ausencia.

2. Un rastro desaparecido

En su acepción más abiertamente política, el concepto de desaparición se ha asociado con las dictaduras militares en el Cono Sur en los años 70 y 80 del siglo xx. El poema que lleva el título “Noche en Plaza de Mayo” en *Ultimátum* —una antología de la poesía de Méndez Rubio publicada en Argentina en 2012— había llevado el título “Noche” desde su primera publicación en *Un lugar que no existe* casi tres lustros antes. Este cambio representó la incorporación en su título de una parte de la dedicatoria de la versión original del poema: “A las Madres de Plaza de Mayo”. Fruto de un encuentro y una colaboración entre la Unión de Escritores del País Valenciano e integrantes del colectivo argentino al cual le dedica el poema (Molina Gil, *Lugar* 83n39; Aros Legrand 89), ambas versiones coinciden en su esfuerzo por explorar la huella como concepto y asociar las huellas con el silencio. Sea en la forma de una dedicatoria o directamente en el título de la composición, queda claro que la cuestión de la desaparición juega un papel clave en el poema, a pesar de solo aparecer explícitamente en su último verso. Este poema forma parte de una serie de textos elaborados y agrupados de acuerdo con un principio formal basado en la restricción. Todas las composiciones incluidas en la primera sección de *Un lugar que no existe* —titulada “Lepra”, al igual que una *plaque* que vio la luz dos años antes— contienen doce versos endecasílabos sin un esquema de rima fijo (Cahill, “Repetición” 183). La restricción formal impuesta por esta estructura tiene un impacto en el trabajo interpretativo que hacen los lectores de estos poemas, ya que

palabras individuales no se destacan de una manera tan clara o visible como es el caso en muchos otros poemas de Méndez Rubio.

La tensión entre presencia (en el pasado) y ausencia (en el presente) que marca la representación de las huellas en “Noche” se observa desde su primer verso mediante una alusión a “La memoria en la piel”, y pronto se aumenta gracias a una referencia a “fantasmas”. Este último elemento aparece después de una serie de declaraciones con respecto a lo que hace “la memoria en la piel”. Después de explicar que esta “... se desencuentra / con su vivo deseo” (*Lugar* 27, vv. 1-2) —o “su ansia de seguir” en la versión incluida en *Ultimátum* (29, v. 2)— descubrimos que esta memoria “sobrevive a” una serie de elementos. Una descripción de su manera de sobrevivir, que se apoya en el gerundio “siendo”, ocupa los próximos versos. Estas maneras de sobrevivir dependen de una falta de visibilidad estratégica mediante el dejarse absorber por el fondo, ya que esta memoria “... sobrevive / al curso de la noche siendo noche” y también sobrevive “a este resucitar de las palabras / siendo vida perdida únicamente” (*Lugar* 27, vv. 2-3, 4-5). Si la ausencia de conexiones lógicas entre elementos en este poema se nota a gran escala en la forma de la relación entre “fantasmas” y la primera parte del poema, un fenómeno parecido se observa en el uso de comas para crear metáforas implícitas. Como resultado de esta técnica, el “vértigo que se marcha o sobreviene / como sombra buscando en cada sílaba / su cuerpo: su transformación ...” (27, vv. 6-8) se podría conectar con “vida perdida únicamente”, “este resucitar de las palabras” o “la memoria en la piel”. Lo que sí queda claro, no obstante, es el paralelo entre las alusiones a resucitar y buscar el cuerpo en las sílabas y el lenguaje hablado.

Hasta aquí la primera parte del poema, la cual presenta una serie de huellas y esfuerzos por sobrevivir. Lo que aparece justo después de esta alusión a la “transformación” mediante la incorporación en el lenguaje es una descripción de

... Fantasmas
que llegan sin ruido a despertarnos.
Nos observan callados y se van.
En lo que queda de la madrugada
dejan un rastro desaparecido. (27, vv. 8-12)

Además de introducir el fantasma —figura clave para la desaparición—, estos versos también presentan un grupo colectivo afectado por estos fantasmas. Invisibilidad y silencio van de la mano en este caso, ya que dichos fantasmas llegan “sin ruido” y están “callados”. La alusión paradójica al “rastro desaparecido” que dejan estos fantasmas complementa la referencia a una huella que perdura y sobrevive con la que “Noche” se abre. En ambas versiones del poema la desaparición sirve como tema y elemento que

enfatisa la importancia de la visibilidad y muestra que la escritura comprometida no tiene por qué aludir explícitamente a contextos y situaciones específicos, ya que este tipo de escritura puede examinar dinámicas y situaciones que se pueden activar de diferentes maneras, según la experiencia de cada lector/a. Ambas versiones del poema también contribuyen a una cadena de representaciones que acumulan significación gracias a la repetición.

3. Un diario (de alguien que ha) desaparecido

La repetición de la palabra “desaparecido” en particular tiene un efecto importante en un par de poemas que combinan la desaparición con una forma de escritura (el diario). Aunque ambos tienen el mismo intertexto —“el *Diario de un desaparecido*, ese ciclo de canciones compuestas por L[eos] Janacek” (Méndez Rubio ctd. en Aros Legrand 139)—, cada poema propone una visión diferente de la relación entre cada elemento del título del ciclo de canciones. El enfoque en un objeto paradójicamente ausente y presente en el título del primer poema —“El diario desaparecido” (*Por más señas*)— nos recuerda el “rastro desaparecido” de “Noche” y se amplía ocho años más tarde en el poema XXXIV de *Va verdad* en la alusión a “... un diario de alguien / que ha desaparecido” (44). La introducción de un par de elementos clave en el poema posterior señala que el diario es el de una persona que ha desaparecido, y explora una tensión sugerente con respecto a los posibles vínculos entre la desaparición y lo que se puede conectar con ella. El “diario de alguien que ha desaparecido”, entonces, representaría una especie de huella de lo que ha desaparecido —una persona— que va más allá de un diario que en sí ha desaparecido (aunque otra manera de interpretar el título de “El diario desaparecido” podría sugerir que un diario puede ser marcado por la desaparición de su autor). El palimpsesto implícito de concepciones de la desaparición que se puede trazar al yuxtaponer estas dos alusiones a diarios y desaparición se vuelve aún más explícito, si se fija en el uso de una fuente más pequeña para ciertas palabras en el poema de *Va verdad* (“diario” y “desaparecido”). Así, tanto las palabras más pequeñas como las más grandes se destacan y llaman la atención de los lectores.

La desaparición y el esfumarse de elementos que suelen asociarse con representaciones verosímiles juegan un papel importante en la descripción que Casado ofrece de “El diario desaparecido” como “la anticrónica de un argumento que se esfuma, de un sujeto que no se constituye, reducida su historia a residuos verbales que no remiten a su origen, imágenes abstractas de luz y sombra” (23). Muchos de los elementos que aparecen en los diez apartados que componen “El diario desaparecido” giran en

torno a la cuestión de la presencia y ausencia de elementos visuales y acústicos (luz, claridad, desaparición, silencio, hueco y olvido), y los mecanismos lingüísticos y retóricos que sirven para representar estos elementos (deícticos, elipsis, hipérbaton, negaciones, paréntesis, preguntas). Desde una perspectiva visual, el uso de versículos en este poema desplaza la tensión entre “ritmos” y tipos de “segmentación” —en palabras de Northrop Frye y Giorgio Agamben respectivamente (Frye 347; Agamben 249-50)— al nivel del versículo y tiene el efecto de subrayar la importancia del comienzo de cada versículo y las palabras que lo introducen.

Como suele ser el caso en la poesía de Méndez Rubio, en muchas instancias, presencia y ausencia convergen en una especie de visión ambigua o paradójica de los elementos retratados. Dos ejemplos particularmente claros se encuentran en el primer apartado del poema, el cual se refiere a una “noche que no llega pero tampoco tarda ni desaparece” y a una “huella sin trazo” (*Señas* 24). Este último ejemplo representa un esfuerzo por describir y definir “la primera palabra” (24), y referencias explícitas a palabras aparecen en la mitad de los apartados del poema. En tres instancias se conectan con el silencio (26, 27, 30) y esta asociación entre palabra y silencio complementa la representación de la (in)visibilidad gracias a una caracterización de “la primera palabra” como “huella sin trazo” en el primer apartado. Este tratamiento paradójico de la huella como símbolo aparece en el quinto apartado también, cuando el texto asocia las huellas con el futuro: “Qué golpe del futuro en estas huellas, en medio de palabras que no chistan, hará que otro comienzo, que otro término extinto mude el rumbo” (28). El carácter paradójico de esta última declaración refleja el carácter igualmente paradójico —y productivo— de la representación de la(s) huella(s) como símbolo en la poesía de Méndez Rubio.

4. El cuerpo posible de esa desaparición

Al igual que “El diario desaparecido”, el poema titulado “Spectrum” (de *Razón de más*) está compuesto de una serie de apartados y emplea un enfoque abstraído para explorar la relación compleja entre huellas y evidencia en el contexto de las convenciones de la poesía comprometida. El contraste entre este enfoque abstracto en los tres apartados de “Spectrum” y el enfoque más concreto que se emplea en “Razón de ser”, otro poema que viene del mismo poemario, se enfatiza gracias a la referencia a un pozo en ambos textos. Mientras que en el caso del tercer apartado de “Razón de ser” se trata del “pozo del que —se llegó a decir— volvían sin oírse los desaparecidos de cuando la guerra” (75) —la Guerra civil española, como indica el epígrafe-etiqueta que aparece bajo el apartado (“[Teruel, 1.005 fusilados, 1936]”)—, el pozo que se describe en “Spectrum” es mucho menos concreto.

El primer apartado de este poema introduce el dolor como tema explícito, describiéndolo como “lo que más se descuida” (23), mientras que el segundo se enfoca en las huellas. Una tensión entre visibilidad e invisibilidad marca este enfoque, ya que el hablante nos explica que

aunque no puedo verlas
sé por necesidad
que hay huellas repentinas, muy leves,
elegidas de noche. (24)

La invisibilidad y la lógica se enfrentan en este caso, ya que no poder ver las huellas no pone en duda su existencia. Esta tensión temática entre visibilidad e invisibilidad tiene un correlato formal en los huecos que se encuentran en este poema a causa del espaciamiento del texto. Así, se podría proponer que la descripción más detallada de estas huellas paradójicas, conectadas con la desaparición y el cuerpo, crean “vacío[s] disponible[s]” (“Silenciosa” 50) que “abre[n] ... un *espaciamiento* de negociación y conflicto en las formas de mirar, escuchar” y leer este texto (“Una comunicación otra” 128):

En los caminos quedan desde entonces.
No llevan hasta un cuerpo, son el cuerpo
posible
de esa desaparición.

Relumbran

por un momento fuera,
sigilosas, descalzas.
Arraigán hasta hundirse.

¿Qué silencio, tras ellas, no se pierde? (24)

Como se puede ver, el poema les atribuye seis acciones a estas huellas: *quedar*, *no llevar*, *ser*, *relumbrar*, *arraigar* y *hundirse* (todas menos la última están conjugadas).

La organización espacial del texto destaca ciertas palabras y relaciones entre palabras y elementos. Una manera de subrayar palabras es situarlas al final de un verso, como sucede en los casos de “cuerpo”, “desaparición” y “relumbran”, o aislarlas al presentarlas como la única palabra en una línea (“posible”). El carácter tentativo sugerido por “posible” se atenúa hasta cierto punto gracias a la posición especialmente visible que ocupa la palabra “cuerpo” en la línea anterior, aunque también sería posible argumentar que la sensación de presencia de la que goza la palabra “cuerpo” se disminuye cuando el/la lector/a lee la palabra “posible”. Lo que queda claro en ambos casos, no obstante, es el

papel que juega la desaparición, y concretamente una desaparición específica señalada por un adjetivo demostrativo.

Al acercarse a este poema, teniendo en cuenta el concepto de desapariciencia, se puede ver que el acto de *llevar hasta un cuerpo* —algo que estas huellas no hacen, según explica el poema— tendría el efecto de alcanzar y mostrar lo ocultado. Actos como *no llevar hasta un cuerpo*, y más aún el de *ser el cuerpo posible de una desaparición*, en cambio, habitarían un espacio visual más ambiguo y cercano a la desapariciencia. La relación paradójica entre huella y cuerpo en este poema inspira una serie de preguntas importantes sobre la relación causal entre cuerpos, huellas y la capacidad de ambos elementos para servir como evidencia en el contexto de una exploración de la violencia y el trauma. El estímulo (o causa) inicial —un cuerpo— crea una huella (o efecto) que, incluso frente a la ausencia de su origen —y como un “diario desaparecido”—, es capaz de convertirse en evidencia del fenómeno de la desaparición en sí. Incluso cuando estas huellas se hunden y desaparecen aún más, la pregunta con la que se cierra el apartado sugiere la continuación de esta presencia y la del silencio (un silencio encarnado, hasta cierto punto, por el espacio entre este último verso y los que le preceden).

Una caracterización aparentemente positiva del silencio aparece también al final del tercer apartado de “Spectrum”, que nos explica que “para quien lo escuchara / de ese fondo brotaba / más silencio” (25), mientras que los versos que preceden a esta estrofa final emplean un enfoque en un “pozo seco” para presentar el concepto de evidencia y pruebas de una manera tan compleja como la que se observa en el segundo apartado del poema:

Tanto hollar

la vereda segura
para alcanzar, de pronto,
sin aire en noche el pozo seco.

Este pozo seco resulta ser el enfoque de la sección central de este apartado, la cual termina con una constatación de la existencia y presencia del pozo:
Quienes no estaban ya lo conocían.

Lo que hincaba la rosa
sin memoria resuena,
sin dominio.

Mis ojos
no olvidaban la fuente
ni tampoco la vieron.
No hizo falta:

su salud extendida

fue la prueba. (25)

La tensión entre diferentes ritmos y formas de segmentación que se observa en estos versos traza cómo, por un lado, el ritmo de la prosa o la segmentación semántica privilegiarían la negación de dos elementos —olvidar la fuente y verla—, mientras que por otro, el ritmo recurrente y la segmentación métrica construyen una relación más bien metonímica y espacial entre los ojos (“mis ojos”), la fuente y el acto de verla (“la vieron”). En ambos casos, lo que el poema presenta es una visión paradójica de la relación entre estímulos visuales, el acto de ver y la memoria que juega un papel clave en la concepción de huellas cuya existencia no depende de la visibilidad ni de una conexión con un “significado” que se construye a lo largo de “Spectrum”.

5. ¿Un silencio sin nada más que silencio?

El enfoque en las huellas como elementos paradójicamente invisibles y activos que se presencia en poemas como “Noche”, “El diario desaparecido” y “Spectrum” tiene un equivalente auditivo explícito en un poema clave de *Va verdad*. Al aclarar que en este caso se trata de “un silencio sin / nada más que silencio y / sin mención ...”, el poema LVII invita —y quizá hasta obliga— a explorar más a fondo un concepto que se suele concebir como algo dado:

Aunque se termine el libro
un silencio sin
nada más que silencio y
sin mención sí
sigue.

Sigue... (67, vv. 1-6)

Una primera lectura del poema comunica un mensaje directo respecto a lo que sigue después de que se termina un libro. Una aproximación más detenida al texto, no obstante, ofrece una visión matizada y polifacética del silencio que perdura y que, al fin y al cabo, sugiere que en realidad el libro no se ha terminado. En su estudio sobre la relación entre palabra, silencio y creación en *Va verdad*, Girbal González argumenta en términos generales que “no puede identificarse si el silencio que intenta parafrasear Méndez Rubio nace en la debilidad designativa de la palabra o en la naturaleza rigurosamente ágrafa del mundo que intenta referirse” (453). “En ambos casos”, explica, “el silencio que practica Méndez Rubio es voluntariamente lingüístico, algo que calla *dentro* del

lenguaje, el silencio de las palabras, pero también de un mundo que no alcanza a ser nombrado” (453). En el caso específico de poema LVII, Girbal González nota una tensión parecida, declarando que al final del poema “prosigue algo que calla o que es callado por una palabra impotente que no puede *mencionar*” (453).

Una indagación más profunda en la representación del silencio en este poema podría hacer hincapié en el carácter negativo que se suele atribuir a este fenómeno, a la vez que invita a pensar en los otros elementos que podrían formar parte del silencio. Igualmente paradójica es la tensión entre ser mencionado y no ser mencionado, ya que, de algún modo, declarar con palabras que un silencio no se menciona ya de por sí representa una mención. Sea cual sea el carácter de dicho silencio, lo que queda claro al final del poema es que “sí / sigue”, una declaración reiterada por un solo verso aparte que termina con una elipsis que deja un espacio que los lectores del poema de Méndez Rubio pueden llenar. Pero incluso antes de esta elipsis, al igual que se vio en el segundo apartado de “Spectrum”, hay un espacio visible entre este último verso y la estrofa que le precede. Ambos casos se podrían concebir como ejemplos de “la potencialidad de un vacío disponible, libre de la presión referencial o representativa” que reside en el “donde no-hay-nada todavía” de la “comunicación silenciosa” y el “re-velar”.

Aunque solo aparece dos veces en este poema de *Va verdad*, la palabra “silencio” goza de una presencia paradójicamente visible y presente, en este caso mediante sus huellas audibles en otros términos que también incluyen la sílaba “si”. Además de “silencio”, otros ejemplos que aparecen en el poema —a veces en puestos especialmente visibles— son “sin” (dos veces), “sí” (una vez) y “sigue” (dos veces). La repetición sistemática e insistente de palabras que comienzan con “si” forja conexiones simbólicas entre términos que, si se tomaran por separado, no formarían las conexiones que crean en este contexto. Al agregar “sí” y “sigue” a un contexto conceptual tradicionalmente marcado por “sin”, trazar la presencia y las huellas del silencio en estos términos podría tener el efecto de interrogar la visión tradicional del silencio como un concepto negativo y entenderlo, en cambio, “como un lugar de producción de sentido”, como sugiere Méndez Rubio (ctd. en Aros Legrand 140). Un posible resultado de esta repetición —tanto de palabras enteras como de sílabas— podría ser la derivación de un concepto que podríamos denominar “si/lencio” o “sí/lencio”. Al rastrear e incorporar términos como “sí” y “sigue”, este concepto representaría una visión al menos neutra —y quizá hasta afirmativa— del silencio. Esta manera de conceptualizar el silencio cobra más importancia, si se considera dentro del contexto más amplio de la exploración de huellas y desaparición llevada a cabo en otros poemas de Méndez Rubio.

Una articulación particularmente clara de la importancia de la desaparición para el mundo conceptual de Antonio Méndez Rubio se ofrece en “Memoria de la desaparición”, un texto que declara que “[l]a desaparición tiene memoria. La poesía lo sabe. Ese pulso sin mundo sigue alerta, visible o invisible, audible o inaudible, viviendo de un conflicto no siempre subterráneo” (*Destrucción* 167). Aunque “[e]l mundo trabaja para que ese conflicto no le dañe, para que no lo altere como mundo existente”, “el daño para la poesía no es una opción: es una necesidad. Por eso, la escritura poética tiene la responsabilidad de escuchar aunque fuera el rumor de ese conflicto: abraza el deseo secreto de poder decirlo” (167). Las lecturas presentadas en este trabajo han buscado compaginar un enfoque temático y formal en las huellas y el silencio en una selección de poemas de un poeta cuya obra —tanto poética como crítica— se podría postular como ejemplo de “escrituras que entienden la desaparición (la negación, la autocrítica) como un desafío concreto y (de)constructivo, al tiempo que esas escrituras son desaparecidas (invisibilizadas) por el discurso crítico dominante” (Méndez Rubio, *Poesía '68* 15). Más allá de servir como una “... cancela / por la que pasan hacia alguna parte / los desaparecidos” (*Razón* 35) y brindar una oportunidad para mirar y escuchar las huellas y los sí/lencios que representan “la condición del habla” en el siglo XXI, leer una poética como la de Antonio Méndez Rubio “a modo de huella” también ayudará a buscar, trazar y juntar las huellas de otros motivos, símbolos e inquietudes a través y a lo largo del conjunto de la obra de uno de los poetas españoles contemporáneos más importantes.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Traducido por Edgardo Dobry, Adriana Hidalgo, 2016.
- Aros Legrand, Pablo. *Torno: Conversaciones con Antonio Méndez Rubio (Poética y políticas del encuentro)*. Varasek, 2023.
- Bagué Quílez, Luis. *Poesía en pie de paz. Modos de compromiso hacia el tercer milenio*. Pre-Textos, 2006.
- Cahill, Paul. “Poetic Vision and (In)visible Pain in Antonio Méndez Rubio’s *Trasluz*”. *Studies in Twentieth and Twenty-First Century Literature*, vol. 36, núm. 2, 2012, pp. 356-372.
- Cahill, Paul. “Repetición, fragmentación y escritura ‘leprosa’ en la poesía de Antonio Méndez Rubio”. *Tropelías*, núm. 40, 2023, pp. 181-198.
- Canteli, Marcos. “En contraseña”. *Ínsula*, núm. 706, 2005, pp. 19-20.
- Canteli, Marcos. *Del parpadeo: 7 poéticas*. Libros de la resistencia, 2014.

- Casado, Miguel. "Prólogo: Hazme ver si esto es real". *Todo en el aire: poesía 1995-2005*, por Antonio Méndez Rubio. Editora Regional de Extremadura, 2008, pp. 7-28.
- Correyero, Isla, editora. *Feroces: radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*. DVD ediciones, 1998.
- Cubero, Alberto, editor. *La fiesta del miedo (Arte, poesía y psicoanálisis. Diálogos con Antonio Méndez Rubio)*. Chamán Ediciones, 2023.
- Fernández Gonzalo, Jorge. *El paisaje invisible. La poesía de Antonio Méndez Rubio*. Diputación de Badajoz, 2022.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica: Cuatro ensayos*. Traducido por Edison Simons, Monte Ávila Editores, 1977.
- García-Teresa, Alberto. "Donde sobraría luz, tener sin embargo aire". *Historia del cielo. Antología poética 2005-2011*, por Antonio Méndez Rubio, Amargord, 2012, pp. 109-114.
- Girbal González, Edmon. "Palabra, silencio y creación en *Va verdad* de Antonio Méndez Rubio". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 8, núm. 2, 2020, pp. 451-462.
- Jiménez Heffernan, Julián. "Las puertas mal cerradas: Intemperie y utopía en Riechmann y Méndez Rubio". *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea*, núm. 5, 2006-2007, pp. 145-173.
- Méndez Rubio, Antonio. "Una comunicación otra". *Teoría de los umbrales. Lecturas de poesía*. La documental, 2022, pp. 125-141.
- Méndez Rubio, Antonio. "Una comunicación silenciosa". *Abierto por obras. Ensayos sobre poética y crisis*, Libros de la resistencia, 2016, pp. 47-53.
- Méndez Rubio, Antonio. *La destrucción de la forma (Y otros escritos sobre poesía y conflicto)*. Biblioteca Nueva, 2008.
- Méndez Rubio, Antonio. *La escucha actual*. Cátedra, 2022.
- Méndez Rubio, Antonio. *Extra*. Biblioteca Nueva, 2010.
- Méndez Rubio, Antonio. *El fin del mundo*. Hiperión, 1995.
- Méndez Rubio, Antonio. "Lenguaje y silencio (César Simón)". *Poesía sin mundo. Escritos sobre poética y sociedad 1993-2003*. Editora Regional de Extremadura, 2004, pp. 173-187.
- Méndez Rubio, Antonio. *Un lugar que no existe*. Icaria, 1998.
- Méndez Rubio, Antonio. *Poesía '68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*. Biblioteca Nueva, 2004.
- Méndez Rubio, Antonio. "Poesía en tiempos sombríos". *Poesía sin mundo. Escritos sobre poética y sociedad 1993-2003*, Editora Regional de Extremadura, 2004, pp. 13-32.

- Méndez Rubio, Antonio. *Por más señas*. DVD ediciones, 2005.
- Méndez Rubio, Antonio. *Razón de más*. Ediciones Igitur, 2008.
- Méndez Rubio, Antonio. “Rumor de nadie (El Toque Ullán)”. *O, dicho de otro modo, Ullán*, editado por Rosa Benítez Andrés, Abada Editores, 2021, pp. 117-134.
- Méndez Rubio, Antonio. “Salir es la contraseña”. *Teoría de los umbrales. Lecturas de poesía*, La documental, 2022, pp. 25-31.
- Méndez Rubio, Antonio. *Ultimátum (Poemas 1991-2011)*. Editado por Juan Carlos Fernández Serrato, Espacio Hudson, 2012.
- Méndez Rubio, Antonio. *Va verdad*. Vaso Roto, 2013.
- Molina Gil, Raúl. “Introducción: Poesía y poder o la prioridad de la interpretación política de los textos literarios”. Colectivo Alicia Bajo Cero, *Poesía y poder*, editado por Raúl Molina Gil, La Oveja Roja, 2019, pp. 7-50.
- Molina Gil, Raúl. *¿Un lugar sin lugar? La poesía de Antonio Méndez Rubio (1988-2005)*. Universidad de Extremadura, 2022.