

# Un lugar que no existe: la poesía de Antonio Méndez Rubio (1995-2005)

Raúl Molina Gil

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA · molinagilraul@gmail.com

Graduado en Estudios Hispánicos (2013) por la Universitat de València, donde fue becario de colaboración en el Departamento de Filología Española. Actualmente está cursando el máster de Literatura Comparada y Estudios Culturales de la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha publicado “Un lugar sin lugar: entrevista con Antonio Méndez Rubio” en *Cuadernos de Aleph* (2013).

RECIBIDO: 20 DE AGOSTO DE 2013

ACEPTADO: 10 DE SEPTIEMBRE DE 2013

**Resumen:** En el presente trabajo se realiza un análisis de la poética de Antonio Méndez Rubio focalizado en cuatro de sus obras: *El fin del mundo* (1995), *Un lugar que no existe* (1998), *Trasluz* (2002) y *Por más señas* (2005). Tras un estudio del marco literario y socio-político en el que se ubican, planteamos: primero, una descripción del lenguaje poético que proviene de la aplicación de una metodología, de carácter pragmático, que nos permite analizar la modalización lírica y, con ello, los espacios de indeterminación que presenta; posteriormente, caracterizamos al sujeto lírico marcado por la falta partiendo de la vinculación que se da entre este y el mundo, y finalizando con la aplicación de las teorías de Jean Baudrillard sobre la hiperrealidad y los simulacros.

**Palabras Clave:** Antonio Méndez Rubio, Poesía y sociedad, Política, Espacios de indeterminación, Falta, Simulacro

**Abstract:** In this piece of work, an analysis of Antonio Méndez Rubio's poetics is done, focusing on four of his works: *El fin del mundo* (1995), *Un lugar que no existe* (1998), *Trasluz* (2002) and *Por más señas* (2005). After a research of the literary and sociopolitical backgrounds in which these works are placed, we propose the following things: In the first place, a description of the poetical language that comes from the use of a methodology of pragmatical nature, which allows us to analyze the lyrical modalisation, and due to this, the spaces of indeterminacy that it has. Afterwards, we characterize the lyrical subject who is marked by the miss, starting with the link between this subject and the world, and ending with the implementation of Jean Baudrillard's theories about hiperreality and simulacra.

**Key Words:** Antonio Méndez Rubio, Poetry and society, Politics, Indeterminacy, Absence, Simulacra and Simulation.

DOI: 10.7203/KAM.2.3164

Un poema político no tiene por qué ser “transparente”.  
No es necesariamente en lo transparente donde siempre acaece una comunicación.  
No siempre en lo ya conocido se producen los encuentros.  
Y no necesariamente en la claridad, el abrazo y la protesta.  
ENRIQUE FALCÓN

*Welcome to the desert of the real*  
*MATRIX*

Realizar un acercamiento crítico a la poesía de Antonio Méndez Rubio plantea toda una serie de interrogantes. Primero, la escasez de estudios sobre su obra no permite fundamentar el análisis en aquello que otros han dicho de su poesía, es decir, realizar una cartografía de las diferentes opiniones con la finalidad de llegar a unas determinadas conclusiones extraídas de la conjunción de las diversas propuestas planteadas por los estudiosos<sup>1</sup>. Por lo tanto, el modo de proceder debe ser, necesariamente, diferente del que nos tiene acostumbrados la crítica tradicional. Aquí, el análisis, con el fin de evitar el apriorismo, debe anclarse principalmente en la teoría poética y de crítica cultural elaborada por el propio Antonio Méndez Rubio en diferentes ensayos y artículos, conjugándola, obviamente, con las huellas o referencias intertextuales que nacen de ella y que, necesariamente, se injertan en su poesía. Es decir, plantear, como más adelante se realiza por extenso, que este acto de escritura y de lectura poética en su doble vertiente forma-sustancia es en sí mismo un hecho precario basado en la falta, el despojo y la ausencia, no nace de la mera activación de presupuestos personales basados en hábitos de lectura previos a la elaboración de este análisis, sino de la constatación de que las huellas de dichos elementos se encuentran en sus textos. Exponer, finalmente, la relación con las ideas de Jean Baudrillard sobre la hiperrealidad no responde tampoco a la voluntad de quererlas emplear también en este campo para participar de la abundancia de aplicaciones que de ellas se hacen hoy en día. Más bien, como ocurría en el caso descrito anteriormente, es fruto de la necesidad de señalar que en la semioesfera del conjunto de su obra, ensayo y poesía, aparecen signos que desembocan en el filósofo francés. Necesariamente, existen otras huellas que podríamos cartografiar: como los injertos de ideas de Jacques Derrida, Antonio Gramsci o Theodor Adorno. Sin embargo, tras la lectura atenta de las obras del periodo aquí tratado (1995-2005) consideramos más certero un acercamiento desde los puntos de vista propuestos por Jean Baudrillard, cuya argumentación se trata ampliamente en el apartado “Intemperie y simulacro: la posición del sujeto lírico ante el desierto de lo real”. Segundo, esta misma escasez también nos obliga a dividir su obra poética según criterios

---

<sup>1</sup> Lo cual no quiere decir, como es posible observar más adelante, que no tengan cabida aquí esas pocas lecturas de diversos autores.

que todavía no habían sido planteados. Afirmar que es posible segmentar en el conjunto de su obra el periodo 1995-2005, al que corresponden los poemarios *El fin del mundo* (1995), *Un lugar que no existe* (1998), *Trasluz* (2002) y *Por más señas* (2005)<sup>2</sup>, responde, en primer lugar, a la clara superación de los motivos y las formas que dominan sus dos poemarios anteriores (*Llegada a Dublín* y *Fugitivo tesoro*, de 1988 y 1993 respectivamente) y, en segundo lugar, a que es durante esos diez años cuando se asientan las bases de su poética futura. No en vano debemos remarcar, en este sentido, dos fechas: 2004, cuando aparece *Poesía sin mundo*, una recopilación de artículos desde 1993 hasta 2003 en los que se observa claramente toda una serie de constataciones vinculadas notablemente con la cimentación de esta poética a la que hacíamos referencia, y 2006, cuando ve la luz su primera antología, *Historia del daño (Selección poética 1990-2005)*, en la que se recogen algunos pocos versos de su primera poesía junto a otros de la del periodo que aquí abarcamos.

### 1. Los estrechos pentagramas de la cultura española

Dos han sido los terremotos culturales más relevantes de la historia reciente en España: la Guerra Civil y la Transición Democrática. En ambas etapas y por motivos obviamente diferentes se producen revoluciones en el ámbito de la cultura dignas de ser destacadas. En el segundo caso, la firma de los Pactos de la Moncloa y la posterior aprobación de la Constitución Española suponen tanto un salto respecto al estadio dictatorial anterior como la entrada directa y definitiva en la globalización.

Supuestamente, la vuelta a un estado democrático debió haber supuesto la total aceptación a nivel institucional de diferentes modos de expresión cultural, de su variedad y de su posibilidad de elección. Sin embargo, la cultura española posterior a la Transición, *CT* en palabras de Guillem Martínez (VVAA, 2012), va a tender a la homogeneización, a tratar de establecer un panorama de cariz acrílico caracterizado por un reducido alcance:

La CT es la observación de los pentagramas canijos, estrechos, en los que solo es posible escribir determinadas novelas, discursos, artículos, canciones, programas, películas, declaraciones, sin salirse de la página, o sin ser interpretado como un borrón. Son unos pentagramas, por otra parte, formulados para que la cultura española realizara pocas formulaciones (VVAA, 2012: 14).

En este caso es obvio que la cultura se establece, en términos de Althusser (1974), como un *aparato ideológico del estado* con el objetivo de influir en la formación de sujetos que no sean capaces de percibir sus condiciones reales de existencia. En este sentido, la problemática no radica en que el Estado ejerza una determinada influencia sobre los

---

<sup>2</sup> Las referencias bibliográficas de los poemarios y obras críticas de Antonio Méndez Rubio aparecen convenientemente señaladas en el apartado "Referencias bibliográficas" al final de este trabajo.

diferentes ámbitos culturales, sino en que se haya convertido en la empresa exclusiva de este orden, razón por la cual Guillem Martínez afirma que “Lo no CT es la posibilidad de robarle al estado el monopolio cultural” (VVAA, 2012: 23).

Las relaciones de poder que se establecen en una sociedad entre la cultura como aparato ideológico de estado y los consumidores de la misma no deben volatilizarse por completo, sino reformularse en términos de máxima equidad posible, al menos en el sentido planteado por Foucault:

Pienso que no puede existir ninguna sociedad sin relaciones de poder, si se entienden como las estrategias mediante las cuales los individuos tratan de conducir, de determinar, la conducta de los otros. El problema no consiste por tanto en intentar disolverlas en la utopía de una comunicación perfectamente transparente, sino de procurarse las reglas de derecho, las técnicas de gestión y también la moral, el *ethos*, la práctica de sí, que permitirían jugar, en esos juegos de poder, con el mínimo posible de dominación (Foucault, 1994: 138).

La ausencia de esta reformulación de las relaciones de poder junto a la situación de la cultura en España que se ha planteado ubica la CT como un tipo de cultura de carácter vertical, impuesta por un modelo de estado estructurado como un *fascismo de baja intensidad* que “sustituye, sin abandonarla, la prioridad de la agresión física o por la fuerza reemplazándola por la prioridad de la incidencia ideológica, persuasiva y seductora” (Méndez Rubio, 2012: 95) y que “produce un holocausto de baja intensidad, y reclama, entre otras cosas, una lucha de intensidad máxima” (Méndez Rubio, 2012: 240).

Ante un marco de tales características, cualquier práctica artística en general y poética en particular se convierte en un terreno resbaladizo, inseguro. Sin embargo, esa división maniquea, dentro o fuera de los marcos de la CT, aceptado y respaldado por la institución frente a silenciado y escondido, es demasiado tajante en el momento de aplicarla al polisistema<sup>3</sup> de la poesía en España. Si bien es cierto que existen tendencias que pueden ser consideradas periféricas en relación con otras que tras un proceso de canonización<sup>4</sup> han

---

<sup>3</sup> Se entiende aquí *polisistema* como “un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas, que usa diferentes opciones concurrentes, pero que funciona como un único todo estructurado, cuyos miembros son interdependientes” (Even-Zohar, 1990: 11). Se hará uso aquí de parte de la terminología creada por Itamar Even-Zohar y el *Culture Research Group* de la Universidad de Tel-Aviv (Israel) para definir los polisistemas culturales. Para la descripción y definición de cada uno de estos conceptos es recomendable acudir a Even-Zohar (1990), en especial al capítulo “The literary system” (1990: 27-44), así como al estudio de Mònserat Iglesias (1994) en el que explica los nuevos avances tanto en Teoría de los Polisistemas como en Teoría Empírica de la Literatura.

<sup>4</sup> La bibliografía sobre canon y literatura es extensa pero nos remitimos a Mònserat Iglesias para justificar el uso de los términos *canonización* y *canonizado* en lugar de *canon* y *canónico*: “subrayar que la canonicidad no es una característica inherente de los textos en ningún nivel, sino una

ocupado el centro del polisistemas, no es posible reducirlo todo a una visión tan dual de los hechos poéticos. Existe un choque entre las diferentes tendencias, eso es indudable como veremos a continuación, es un hecho que se ha dado en toda la historia de las artes, pero decir que la historia de la poesía actual en España es la historia de las tensiones entre el homogéneo grupo de la llamada Poesía de la Experiencia y la heterogeneidad estilística de los poetas de la Conciencia es caer de nuevo en la eterna dicotomía, en la CT: todo uniforme. Es, incluso, negar terceras, cuartas, quintas..., formas de entender la poesía: ¿Dónde ubicar, por ejemplo, la poesía de autores de generaciones anteriores que han continuado publicando (Jenaro Talens, Pere Gimferrer...)? ¿Qué hacer con poetas cuyos planteamientos escapan de tales compartimentos estancos? ¿Y con aquellas propuestas que sin buscarlo ni quererlo se encuentran ubicadas en ese dualismo?

La propia crítica ha caído en él desde el momento de la aparición de tendencias profundamente críticas con los postulados experiencialistas. En esa pequeña historia trazada por Araceli Iravedra en “Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española (contra la ‘poesía de la experiencia’)” (2003) ya se señala la aparición de rencillas críticas en torno a 1989 materializadas en la figura de Fernando Beltrán, quien disiente de las poéticas de la experiencia desde dentro del mismo grupo<sup>5</sup>, así como el surgimiento de tendencias que buscan diferenciarse, como la planteada a principios de los noventa por Jorge Riechmann. Para la crítica, a partir de este momento los poetas que acceden al polisistema literario se suman bien a esas tendencias periféricas contrarias a la experiencialista autocalificándose como poetas comprometidos<sup>6</sup> o bien a las filas de la ya canonizada Poesía de la Experiencia<sup>7</sup>.

En opinión de Virgilio Tortosa (2000) la llegada de las poéticas experiencialistas a los espacios centrales de los circuitos literarios tiene su porqué si entendemos que existen claras vinculaciones entre lo poético y lo político, un espacio invisibilizado de contacto al

---

categoría que se adquiere a lo largo de un proceso y como resultado de una actividad” (Montserrat Iglesias, 1994: 332).

<sup>5</sup> “Olvidar que lo que aquí está en juego no es la hegemonía de una u otra estética, sino la validez de cualquiera de ellas superando esa insoportable incomunicación con los lectores. Y es ahí donde nuestra poética de la cotidianeidad ha sufrido un estrepitoso fracaso” (Beltrán, 1989: 32).

<sup>6</sup> La cuestión de compromiso, que no puede recibir atención extensa aquí por limitaciones espaciales, ha sido ampliamente tratada por autores y medios afines a esta variedad de posicionamientos que estamos planteando. Son interesantes, en este sentido, el número 49 de *Poesía en el campus* (2001), el monográfico de *Ínsula* titulado “Los compromisos de la poesía” (núm. 671-672, nov-dic 2002), así como los artículos de Diana Cullell (2009) y Araceli Iravedra, este último recogido en *Los usos del poema* (Laura Scarano, 2008).

<sup>7</sup> Diana Cullell en *La poesía de la experiencia española de finales del siglo XX al XXI* (2010: 58-62) recoge en una serie de tablas a todos los poetas a esta tendencia que han ido apareciendo en antologías diversas.

que denomina *poe(lítico)*. En este sentido, se va desplazando una poesía rupturista que había sido importante durante los setenta y los ochenta a través de “un proceso de construcción de un canon impuesto definitivamente como dominante en la década de los noventa, que le hizo y le está haciendo todavía el juego al poder político desde aquel entonces” (Tortosa, 2000: 65). Jenaro Talens (2005) observa también que se dan estas vinculaciones estrechas entre cultura e institución, un hecho que lo lleva a afirmar el control de un partido político sobre esos pentagramas de la CT: “el Partido Socialista, durante los años de su mandato, siempre favoreció, en la medida de sus posibilidades (que eran muchas) aquellas propuestas que no problematizaran nada, como si mencionar juntos escritura y política fuera mentar la bicha” (2005: 148). Para esta parte de la crítica es, por tanto, la voluntad de la institución, en tanto aparato ideológico de estado, de apoyar aquellas propuestas que no cuestionen las relaciones entre poesía y mundo, entre cultura y sociedad, lo que benefició que la llamada Poesía de la Experiencia fuera la que se hiciera con la privilegiada posición canonizada. Son las características internas de estas poéticas las que favorecieron este proceso, ya que, por ejemplo, el sujeto protagonista nunca aparece “transformando el mundo o en conflicto permanente con él, nunca estará comprometido con esa realidad de la que dicen escribir” (Tortosa, 2000: 71), más bien emerge un carácter monádico, sin fisuras, a partir del cual se crea una poesía menos conflictiva en la que “en vez de ser cuestionado, el lector puede reconocerse” (Talens, 2005: 145)<sup>8</sup>.

Los poetas experiencialista buscan, tras la aparición de este tipo de críticas a sus postulados desde algunos sectores, volcarse sobre ellos mismos y utilizar todos los mecanismos posibles para autojustificar la validez de sus poéticas. Ello dará lugar a toda una serie de aseveraciones que pueden rastrearse en diferentes ensayos de sus principales teóricos: Luis García Montero afirma que están creando “una poesía que le sea útil al lector” (García Montero, 1992: 18), que está “protagonizada por personas normales” (VVAA, 1994: 79) y que “vuelve los ojos al mundo, abandona la locura” (García Montero, 1993: 12), mientras que para Miguel García Posada lo verdaderamente importante es que “la poesía de la experiencia trasciende las ideologías” (1996: 27)<sup>9</sup>. Pero no solo deben autoverificarse, sino que también tratarán de “descalificar cualquier disidencia estética e

---

<sup>8</sup> Para Araceli Iravedra (2008: 51) el sujeto de la poesía de la experiencia “lejos de pensar en su constitución comunitaria se afirma como sujeto ensimismado y hace gala de una privacidad autosuficiente de espaldas al espacio de lo público y a toda responsabilidad ante la comunidad”.

<sup>9</sup> Jorge Riechmann (2003: 19) critica radicalmente estas afirmaciones en la línea del sentir propio de todos aquellos que defienden poéticas diferenciadas de las experiencialistas: “La ‘poética de los seres normales’ que han propuesto algunos colegas durante estos últimos años solo podría tener sentido en un mundo pos-revolucionario (¿y entonces?). En nuestro mundo de hoy, en este mundo donde campea por sus respetos el principio de muerte –travestido a menudo en su contrario- hablar de ‘normalidad’ equivale casi siempre a dar el sí y amén a una realidad monstruosa”.

ideológica que no se sume a un realismo atemperado e individualista” (Méndez Rubio, 2004: 39) y anular “todo aquello que suene a vanguardia y que impide comprender en qué medida lo que al menos una parte de las vanguardias planteaban no era una desconexión con lo real sino una relación con lo real en términos de opacidad y de conflicto” (Méndez Rubio, 2004: 40).

Ante estos ataques, el error de los poetas que no comulgan con las poéticas experiencialistas no radica en aceptar y criticar el proceso de oficialización que esta tendencia ha sufrido, ya que es un hecho histórico sin más en el que han influido factores muy diversos ya planteados, sino en tratar de crear un grupo periférico homogeneizado enfrentado constantemente a la tendencia centralizada, con el maniqueísmo al que antes hacíamos referencia. Agrupar bajo un mismo marbete, sea Poesía de la Conciencia o cualquier otro de los que se han ido proponiendo a lo largo de los años, a poetas cuyo único rasgo común ha sido el de no participar de postulados experiencialistas ha provocado el debilitamiento de sus ideas y la disolución de su fuerza entre una maraña de poéticas sumamente diferentes, cuando lo realmente aconsejable ya fue apuntado por el colectivo Alicia Bajo Cero:

El punto crucial, hoy, nos parece el debate entre dos opciones: una, la de creer que la institución Arte, dentro de la cual se encuentra la Literatura, puede todavía hoy ser reciclable —mediante una vasta operación de desacralización y vivisección— hasta el punto de albergar la totalidad de las voces en conflicto; la segunda, en vista de la improbabilidad de la primera, partiendo también de la necesidad de desacralizar y hacer accesible dicha institución, conduciría a un modo de participación social no mercantilista y no jerárquico (VVAA, 1996: 28-29).

Sin embargo se ha persistido en aquellas ideas que ya apunta Josu Montero (2003) en el monográfico que la revista *Zurgai* dedica a la Poesía de la Conciencia. Montero señala la existencia de, por lo menos, tres tendencias diferenciadas que se engloban bajo un mismo manto: una poesía realista comprometida que recupere la memoria histórica, un realismo extremo que lleva a las máximas consecuencias los postulados experiencialistas y, finalmente, una poesía vinculada a las vanguardias cuya voluntad es dejar de mostrar aquello que el poder quiere que veamos.

En esta última de las tendencias es donde se ubica la poética de Antonio Méndez Rubio, obviamente por la utilización de un lenguaje que tiene su origen en la vanguardia a través del cual se crea un sujeto fragmentado que nace en la intemperie y cuya seña de identidad será el despojo, la falta. Con ello, a lo largo de sus obras poéticas pretende trabajar sobre las formas y llevar al extremo la significación, de forma que surge una poesía

que pese a su opacidad no deja de tener un cariz político en ningún momento, hechos que son rastreables partiendo de su obra poética y conjugando esta con su obra ensayística.

## 2. Una poética de la falta: Antonio Méndez Rubio

### 2.1 Creación de espacios de indeterminación: la precariedad del lenguaje lírico

Todo texto literario nace de un desdoblamiento en dos estructuras comunicativas: la estructura comunicativa real, que viene marcada por el emisor y el receptor reales o empíricos, y la estructura comunicativa ficticia, enmarcada dentro de la anterior y ubicada entre los límites de lo que identificaremos como un *mundo de ficción*. Estos mundos ficcionales poseen una serie de características, siendo de gran relevancia, en este sentido, su carácter incompleto: “El estado incompleto es una manifestación del carácter específico de las ficciones literarias, ya que los mundos posibles del modelo-marco (incluyendo el mundo real) se suponen estructuras lógicas completas” (Dolozel, 1988: 486)<sup>10</sup>. Si bien, es importante destacar que no todos los mundos ficcionales que surgen a partir de la lectura de los textos literarios son igual de incompletos, más bien habría que pensar en ellos como un *continuum* con dos extremos: *+incompleto* y *-incompleto*. Es el autor quien, como rasgo de estilo propio o de grupo, elige hacia cuál de ellos quiere que tienda su discurso: “los autores y las culturas tienen la posibilidad de elegir minimizar o maximizar el inevitable estado incompleto de los mundos ficcionales” (Dolozel, 1988: 487).

Este aspecto cobra una importancia capital en el discurso lírico, ya que la brevedad que lo suele caracterizar “obliga al autor a producir una buena parte de estos lugares vacíos, que suelen ser aprovechados para generar ‘ambigüedad’ y riqueza semántica” (Calles Moreno, 1997:103). Un examen previo de los poemarios de Antonio Méndez Rubio constata la utilización consciente de una serie de herramientas que le permiten dejar incompletos, en mayor o menor medida, los mundos ficcionales. A continuación se realiza un análisis de estas estrategias en los cuatro poemarios que se han señalado como objeto de estudio de este trabajo (ver apartado. 1.2) siguiendo las teorías propuestas por José María Pozuelo Yvancos en *Poéticas de poetas: teoría, crítica y poesía* (2009), quien las engloba bajo el rótulo *Inmanencia de roles pragmáticos*<sup>11</sup>.

En primer lugar, en su labor creativa, el autor puede trabajar sobre la pareja Destinator/Destinatario y sobre las relaciones que entre ellos se establecen a través de

---

<sup>10</sup> Optamos por traducir las citas que en sus fuentes originales se encuentren en otros idiomas. A no ser que se indique lo contrario, la traducción es nuestra.

<sup>11</sup> José María Pozuelo Yvancos retoma en estos planteamientos las teorías de Úrsula Oomen (1987). Lo que se busca aquí es conjugar ambas aportaciones con el fin de actualizar las interesantes teorías de Oomen. Para un estudio en profundidad del fenómeno se recomiendan las obras de Ingarden (1973), Iser (1978) y Markiewicz (1975).



aquellas palabras que significan persona, es decir, aquellas que señalan directamente al emisor o al receptor del discurso. En ese sentido, al paradigma de palabras personales (sustantivos, adjetivos y adverbios personales) habría que añadir los morfemas verbales de primera y segunda persona, tanto del singular como del plural. Cuando se utilizan estos elementos en situaciones comunicativas cotidianas adquieren valores referenciales determinados que pueden conocerse, a menos que se produzcan fallos comunicativos, y que coinciden con los que prototípicamente se han definido en las gramáticas. Sin embargo, en los textos poéticos “los pronombres no identifican de la misma manera” (Oomen, 1987: 140), ya que se realiza un *uso desviado* de ellos caracterizado por la máxima ambigüedad, de forma que resulta imposible, en muchas ocasiones, conocer el referente dentro del propio mundo ficcional: “La multiplicación de papeles en poesía cambia y amplía las posibilidades de la comunicación. [...] no está restringida a los límites que se le imponen al hablante y oyente individuales en otras formas de discurso” (Oomen, 1987: 143). Estos usos se suceden en la obra poética de Antonio Méndez Rubio<sup>12</sup>: “Fingen esta muerte tranquila que discurre, silenciosa, por *nosotros*, más hábil y más cierta que *nosotros*” (*El fin del mundo*, 13)<sup>13</sup>, “No quiero / verme más / si no es contigo” (*Un lugar que no existe*, 37), “con *vosotras* del aire / puede dejarme en nada” (*Trasluz*, 54), “vendrán a por *nosotros* / y estaremos” (*Por más señas*, 15). Todos estos usos desviados de los elementos que señalan a los interlocutores provocan una indeterminación referencial que va generando espacios de vacío imposibles de rellenar, de forma que “quien escribe o lee poesía solo puede hacer suya esa experiencia de una manera precaria” (Méndez Rubio, 2004: 14).

En segundo lugar, el autor hace uso de expresiones temporales y espaciales, así como de tiempos verbales, “sin especificar un punto de referencia al que sea posible referirse” (Oomen, 1987: 143), multiplicando las dimensiones espacio-temporales, lo que provoca una indeterminación situacional que es utilizada conscientemente para generar, de nuevo, espacios de vacío. El hablante lírico de los poemas de Antonio Méndez Rubio se sitúa en un espacio y un tiempo que no puede ser definido geográficamente o temporalmente, en esa “región violenta desde la que escribo” (*El fin del mundo*, 33) que es incognoscible para el lector, quien debe avanzar a tientas por ese terreno de incertidumbre<sup>14</sup>: “El aire levanta aquí / tierra caliente” (*El fin del mundo*, 66), “Con qué tranquilidad regalan muerte ahora” (*Un lugar que no existe*, 19), “El viento que arrancó las hojas / y el que ahora las retira [...]

---

<sup>12</sup> En las siguientes citas la cursiva es nuestra.

<sup>13</sup> En relación a las obras de Antonio Méndez Rubio, optamos por citar título y página, para así facilitar su localización. A esto hay que añadir que, considerando la importancia de la estructura formal de los poemas, de la colocación de los términos en el verso y, con ello, de los espacios en blanco, se transcribirán los fragmentos que se consideren necesarios en párrafo aparte para que no se pierda el valor de la sintaxis espacial.

<sup>14</sup> En las siguientes citas la cursiva es nuestra.

No / se comprende su descuido / *aquí*, imprevisto de pronto” (*Trasluz*, 9), “Estuvieron *aquí*, estuvieron donde el final *irrumpe* no visto, / benigno, y *ya no están*” (*Por más señas*, 35). Para progresar en este leer los vacíos, el lector, necesariamente, ha de hacer suyos el tiempo y el espacio del texto, de forma que el tiempo del poema remitirá al presente del lector y los espacios del poema remitirán a las imágenes de su mundo personal: “Por encima de cualquier otro rasgo la poesía lírica convierte los estados de hecho, las realidades, los objetos e incluso las personas que en ella se convocan en presencias actuales” (Yvancos, 2009: 31). Sin embargo, esta actitud no rellena los huecos del mundo ficcional, lo cual, realmente, tampoco tiene relevancia para la comprensión del enunciado, sino que permite aceptarlos y sobrepasarlos, posibilitando así una lectura, de nuevo, precaria.

En tercer lugar, existe la opción de trabajar sobre los espacios de percepción, es decir, sobre la información extralingüística compartida entre emisor y receptor. En este sentido está en manos del autor hacer referencia a “objetos y acontecimientos como si vinieran dados por un espacio de percepción y como si el destinatario formara parte de dicho espacio y estuviera, por tanto, familiarizado con él” (Oomen, 1987: 145) para así crear, de nuevo, espacios huecos en su poesía: “Con la lluvia imprevista / y violenta, se ven / también más claros y violentos / los bordes de los edificios, / los huecos negros de algunas ventanas / sin cristales / las antenas / redondas de televisión” (*El fin del mundo*, 64), “Gorriones en bandada me sorprenden / avanzando despiertos por el cielo / raso. Rozando, mínimas, las alas / con el frío persistente de la tarde.” (*Un lugar que no existe*, 13), “toco el cristal... palabras / que no salvarán nada / resbalan por la dura superficie / con las gotas que la lluvia salpica” (*Trasluz*, 63), “Camino junto al muro que no acaba / pegado el hombro a su tacto de piedra. / Por encima adivino asomarse, / de lado, las ramas que el vendaval / atiza descarnado. Sin motivo. En la gravilla del patio cuadrado / se revuelcan las hojas muertas” (*Por más señas*, 57).

A través de estos elementos, el discurso lírico se vuelca sobre sí mismo, estableciéndose como un elemento autosuficiente y creando un espacio enunciativo propio: “La obra literaria ficcional crea su propio Campo Interno de Referencia al tiempo que se refiere a él, de modo que resulta imposible saber qué ha ocurrido realmente en un texto fuera de su figuración” (Calles Moreno, 1997: 104). Por supuesto, esto no es una novedad en el ámbito artístico, sino una característica que es posible rastrear desde los inicios de la Vanguardia. Una de las grandes aportaciones de esta al ámbito poético es hacer que el poema pueda pasar a convertirse en un ejercicio autosuficiente que no dependa de instancias exteriores y que cree un código propio e intransferible a otras situaciones. Por ello, es posible afirmar que cada poema puede funcionar “como guía del poema, ofreciendo sus instrucciones de uso, su manual de lectura y comunicando el sistema que permite dicha comunicación, su gramática y su estrategia operativa” (Casado, 2009: 22).

De esta forma, en el momento en que un lector se enfrenta a un poema este le impone directamente una actitud de lectura especial, inherente al hecho lírico, que se caracteriza porque no le obliga a reclamar que estos huecos sean rellenados, como podemos suponer en un primer momento:

Esta creación de espacios enunciativos propios indeterminados crea un contexto muy peculiar que requiere una actitud especial del receptor que no reclama tales contextos y acepta los vacíos [...] como un esquema discursivo necesario para el tipo de recepción y para la consecución de los fines del discurso (Pozuelo Yvancos, 2009: 31).

Utilizar un lenguaje que potencia los espacios de vacío es una estrategia poética que se puede calificar de defensiva, “como a sabiendas de que lo que el poema contiene es demasiado frágil para ser vapuleado por una mirada o una conciencia propias de un inspector” (Méndez Rubio, 2004: 45). Si la realidad social, los aparatos ideológicos, exigen la claridad de un código, es decir, la facilidad de comprensión de los enunciados, la poesía de Antonio Méndez Rubio busca establecerse en la frontera de la representación, en el límite de mostración de lo no visible como forma de resistencia ante lo exterior:

En nuestras sociedades contemporáneas de la desaparición, donde el uso sistemático de la propaganda y la publicidad convierten las formas oficiales de cultura en sutiles mecanismos de ocultación, de negación de existencia, creo que el mayor desafío del poeta debería consistir en dejar constancia de lo que no (se) vio. (Méndez Rubio, 2004: 36).

En este sentido, la creación de espacios de vacío influye, como es obvio, en la concepción misma del hecho poético en su conjunto: planos de la expresión y del contenido. De esta manera, la poesía de Antonio Méndez Rubio se establece, desde el momento en que busca potenciar tales huecos a través de la indeterminación referencial, espacial, temporal y de espacios de percepción, como una poesía que presenta carencias, faltas en el lenguaje mismo con el que es creada.

## 2.2. Despojo: la falta estructural del sujeto lírico

En la concepción de Antonio Méndez Rubio, la poesía debe, sin ningún tipo de vacilación, exceder, como elemento de (auto)crítica que es, aquello que institucionalmente se visibiliza para poder dar cuenta de todo lo que conscientemente es sacado del plano de lo simbólico. Hace suyas, por tanto, las palabras de Bourdieu:

Los escritores y los artistas podrían desempeñar, en la nueva división del trabajo político, o, para ser más exactos, en la nueva manera de hacer política que hay que inventar, un papel absolutamente insustituible: dar *fuera simbólica*, a través del arte, de las ideas, de los análisis críticos; y, por ejemplo, dar una forma *visible*

y *sensible* a las consecuencias, todavía invisibles, pero científicamente previsible, de las medidas políticas inspiradas en las filosofías neoliberales (Bourdieu, 2001: 45).

Lógicamente, se parte de una posición utópica como la que se acaba de describir cuando el mundo, el estado de cosas presente, no consigue colmar al sujeto, de ahí que se genere una voz poética especial: “Para ella, como para el agente, *the world is not enough*” (Jiménez Hefferman, 2006: 161). La primera necesidad es el mundo mismo: “Donde el mundo avanza y se reproduce sin poesía, esta aprende a ofrecerse como poesía sin mundo” (Méndez Rubio, 2004: 15), de forma que, “la poesía, expulsada del mundo de la imagen y la publicidad, de la imagen del mundo, encuentra un nuevo impulso concreto en el aprendizaje de la oscuridad y la ceguera” (Méndez Rubio, 2004: 15). Así pues, no queda más que la utopía –“Mundo en mis ojos sueño [...] mundo en mis ojos de ninguna parte” (*El fin del mundo*, 23)– desde el momento en que el mundo mismo es inaccesible: “Su mundo no le hace donaciones. Le hace más bien ausencias, impresencias. Le hace nieve, señales, falta. Su mundo le hace *falta*” (Jiménez Hefferman, 2006: 161).

Ya desde los títulos de los poemarios y textos ensayísticos que se han ido citando se hace presente la *falta*, que será el elemento vertebral de toda su obra poética, tanto a nivel de la expresión como a nivel del contenido.

Con respecto a cada uno de los poemarios: *El fin del mundo*: un sujeto que toma la voz, en el sentido en que la toma el hablante lírico de este poemario, habla del fin del mundo en términos de falta; no es un final físico, un apocalipsis total, sino que representa el hecho de querer acabar con el mundo tal y como está concebido para llegar a un nuevo orden de cosas que presente menos carencias para el sujeto. *Un lugar que no existe*: sin ninguna duda, hablar de o desde un lugar que no existe es hablar de o desde aquello que falta. *Trasluz*: observar el mundo al trasluz enmascara lo observado y lo muestra de manera deformada, irreal, de forma que de nuevo queda vedado o falta ese acceso a la realidad. *Por más señas*: el título es un sintagma que tan solo puede adquirir un significado pleno cuando es insertado en una construcción sintáctica de mayor rango, de forma que al propio título le falta contexto.

Es posible rastrear los mismos hechos en las obras ensayísticas: *Poesía y utopía*: la búsqueda de lo utópico se relaciona de forma directa con las carencias del sujeto que busca expandir sus horizontes hacia, de nuevo, un lugar con menos carencias. *Poesía sin mundo*: a la poesía le falta, nada más y nada menos, el mundo, por lo tanto la referencia, el espacio donde ser, donde estar...

Queda claro, por tanto, que el hablante lírico que toma la voz en la poesía de Antonio Méndez Rubio va a estar marcado por la falta, que lo funda a él y funda su lenguaje: “Creo que es tu sed la que me da sentido” (*El fin del mundo*, 15). El sujeto no está

colmado, hecho que se convierte en el disparador de la escritura, con la que se busca dibujar un camino a través de la palabra, su única arma, “No conozco otra cosa que palabras” (*Un lugar que no existe*, 25), que lo ayude a solucionar parte de las carencias que aparecen en esa relación entre hablante lírico y mundo.

El sujeto reconoce esa posición de falta, así como el hecho de que esta carencia es cada vez mayor, porque también el deseo se acrecienta, hasta el punto de que parece querer arroyar al hablante lírico: “La falta, que estaba juntándose durante más que años, hoy se mueve (¿quién la mueve?) sin inquietud ni pausa hacia nosotros” (*Por más señas*, 31). Su objetivo a través de la poesía es conocer el mundo, sin embargo le resulta imposible –“La ceguera es más larga que el mundo” (*Un lugar que no existe*, 24)– porque este se mantiene callado ante sus indagaciones:

Pregunta a las hojas por su sentido. Pero las hojas  
sorprendidas, callan  
(*Un lugar que no existe*, 46)

O bien tan solo le contesta con oscuridad –“Noche / que sucede a otra noche sin respuesta” (*Un lugar que no existe*, 18)–. En algunas ocasiones, percibe algún atisbo de respuesta: “En vano presentimos un final / de aquello que acontece” (*Un lugar que no existe*, 18). Aunque, al fin y al cabo, todo queda en un mero espejismo o amago, ya que, en última instancia, la vida sigue siendo “este pobre desafío: / sentir como el arroyo baja, lento; este esperar por nada, para nada, / que el agua, su despojo, conmemora. / Tampoco se detiene más abajo.” (*Un lugar que no existe*, 14). Estas sucesivas series de fracasos provocan en él, un sujeto lírico marcado por la imposibilidad de encontrar una sola verdad sobre el mundo, un grito desesperado que se materializa lingüísticamente en sucesiones de preguntas, como ocurre en los poemas “Insomnio (Teoría de la revolución / 1)” (*Un lugar que no existe*, 53), “Tatuaje del sentido (Teoría de la revolución / 2)” (*Un lugar que no existe*, 56), “Una mujer se queda sola” (*Trasluz*, 20) o “Lo que pulsa esa voz” (*Trasluz*, 62).

El mundo que transita el hablante lírico es un desierto, ese solar descrito en *Un lugar que no existe* donde solo es posible observar pocos y breves resquicios que hacen recordar que, pese a todas las adversidades, lo real sigue ahí: “Míralo: no es más que eso: tierra / en reposo aparente, papeles / amarillentos, matojos, escoria / que se amontona agazapada al lado / de ladrillos usados desconchándose / por la acción invisible del invierno” (*Un lugar que no existe*, 21). Tomando la voz en ese espacio, el hablante es incapaz de encontrar siquiera los elementos más básicos, aquellos que marcan a todo sujeto como tal: no existe, para él, el pasado, “Fue a buscar el pasado / para encontrar su nunca” (*Trasluz*, 15), ni la memoria:

Donde

más dolor crece  
no hay nadie. Nada  
cesa. No hay memoria  
que pueda poseerse.  
(Trasluz, 23)

No puede cumplir los sueños, las expectativas, “El sueño / de un tiempo en otro tiempo / se cumple esta mañana / como sueño” (*Trasluz*, 19); falta la luz, “Luz que sigue borrada a la intemperie” (*Trasluz*, 38); faltan las palabras, “Silencio de palabras / que no existen” (*Trasluz*, 29), la forma, “Forma que deja de serlo” (*Trasluz*, 27), en definitiva, es imposible la voz, “Oigo sin voz” (*Trasluz*, 66); el cuerpo está carente, “De una vez / se escuchó desaparecer / su cuerpo sin figura / ni inminencia” (*Trasluz*, 39), lo que lleva a que los mismos seres no existan, “Donde a nadie se encuentra” (*Trasluz*, 38), porque también falta el espacio, “No vivo en ningún sitio” (*Trasluz*, 45); la carencia abruma al sujeto lírico hasta el punto de afirmar que le falta lo necesario, “Es así / como lo que no llega / viene a ser / lo necesario” (*Trasluz*, 25), que es, sin duda, la propia existencia: “La vida hace ulular su inexistencia” (*Trasluz*, 24). En definitiva, la realidad del sujeto es un “desmundo” (*Trasluz*, 37), porque carece de todos los elementos necesarios para que el individuo pueda afirmarse como tal: “Luz negra que se lo traga todo pidiendo más” (*Trasluz*, 37). Con todo ello, debe aprender a vivir en la intemperie –“helándose aprende uno a moverse, / a reptar como nadie por lo oscuro” (*Por más señas*, 59)–. Al fin y al cabo el universo, en términos generales, tampoco hace donaciones, ya que desarrollamos nuestras vidas en un espacio donde la materia ordinaria representa tan solo un 4%-15% del contenido del cosmos, mientras que el 85-96% restante es materia y energía oscura<sup>15</sup>. Es comprensible, por tanto, que tan solo pueda acabar afirmando: “Su falta es lo que entiendo” (*Por más señas*, 67).

---

<sup>15</sup> La materia oscura es un tipo hipotético de materia que emite una radiación imposible de detectar con los medios técnicos actuales, si bien se puede adivinar su existencia observando los efectos de tipo gravitacional que provoca en la materia visible. En cuanto a la energía oscura, se piensa que está presente en todo el espacio y que acelera la expansión del universo. Las referencias a estos elementos están totalmente justificadas, ya que el propio Antonio Méndez Rubio ha establecido relaciones entre ellos y la poesía actual en algunas entrevistas, como ocurre en “Un lugar sin lugar: Entrevista con Antonio Méndez Rubio”: “Es como si no estuviéramos aún preparados para saber que la materia ordinaria representa únicamente el 4% del contenido del universo, mientras que el resto lo constituyen las llamadas por la física teórica ‘materia oscura’ o ‘energía oscura’. Científicamente se puede hablar ya de ‘materia invisible’ o ‘energía del vacío’, mientras que esto mismo, tal como ya se configuró en la lírica antigua de la era Tang, se despacha en la poesía actual como mera ‘abstracción’ o mero ‘nihilismo’” (Molina Gil, 2013: 209-210).

En las ocasiones más extremas, el sentimiento de falta es tan poderoso y de un tamaño tal que la palabra no puede, ni siquiera, producirse, de manera que el hablante lírico no se encuentra en el terreno del silencio, sino que este ya ha sido excedido, dejado atrás, para dar paso al vacío más absoluto que representa no ya el no decir, sino la imposibilidad misma de producir cualquier significante. Ni siquiera aquella producción de espacios de vacío, de falta, a través de las indeterminaciones referenciales, situacionales y de espacios de percepción alcanza este nivel, ya que en aquellos casos sí que era posible la forma, aunque esta no tuviera un significado pleno porque no permitía el acceso al referente. La representación formal de este hecho escogida por Antonio Méndez Rubio es una sucesión de puntos, lo que puede observarse en los poemas “Tierra de nadie (Is this land your land?)” (*El fin del mundo*, 16), un fragmento de este aparece a continuación para ejemplificar visualmente este hecho, y “Con señales de humo” (*Por más señas*, 63–64). Esta es su forma de dejar constancia de un vacío que abruma al yo lírico y con ello al lector que hace suya la experiencia:

Así el susurro de esta travesía corta, su mundo escaso que resiste ofrecido entre  
nosotros, apenas sin sentido, que.....  
.....

Pese a todas las respuestas negativas que recibe de su propia realidad, el hablante lírico no convierte su situación en un lamento sino que ese estado de carencias desde el que nace su voz será la fuerza que lo haga avanzar hacia a un utópico estado de cosas donde el sujeto pueda ver colmadas parte de sus expectativas vitales. Muchos de los textos poéticos de Antonio Méndez Rubio se ven atravesados por este tipo de sentimientos, de voluntades. El hablante lírico no utiliza lo utópico como forma de inhibición de los problemas del mundo, de sus problemas con el mundo, sino que lo entiende como una forma de enfrentarse a la relación, marcada por la falta, que guarda con este:

Lo utópico no se reduce a constituirse como vía de escape –que mantendría intacta la naturaleza de lo real– sino que, y ahí radica su particular desafío subversivo, entra en conflicto con lo ideológico, lo resitúa a través de una inagotable relación heterológica (Méndez Rubio, 1999:16)<sup>16</sup>.

En definitiva, la falta, unida indefectiblemente al deseo, la necesidad y la ilusión, se establecen como disparadores de la creación poética, constituyen el movimiento en pos de

---

<sup>16</sup> De esta forma, Antonio Méndez Rubio se inserta en la línea de pensamiento de Paul Ricoeur, como ya destacara Olvido García Valdés en su prólogo a *Por más señas*: “A menudo ha evocado Antonio Méndez Rubio la certera oposición que Paul Ricoeur establece entre *ideología* y *utopía*: observamos lo ideológico en la mirada que se proyecta sobre lo que existe desde lo que existe; lo utópico, en cambio, se caracterizaría por mirar lo que existe desde lo que *no* existe, o sea, desde la necesidad, desde la ilusión, desde el deseo” (Méndez Rubio, 2005: 8).

“el mundo / que aún no existe” (*Un lugar que no existe*, 70). Es decir, el lenguaje poético es el medio utilizado para solucionar en parte, porque es imposible hacerlo al completo, las carencias del hablante lírico. Este debe fijarse un punto en el horizonte hacia el que marchar en busca de una situación menos inestable, esto es, en busca de una nueva visión del mundo y de una nueva relación con él, aunque sepa que no es más que una voluntad utópica y, por tanto, imposible de alcanzar. Sin embargo, esa misma imposibilidad se constituye como el elemento que hace posible avanzar: “Pues / saber que no sucederá / no interrumpa el deseo / lo espolea” (*Un lugar que no existe*, 62). En sus palabras tiene cabida la derrota, no en un sentido de muerte total, sino de precariedad, de despojo ante el mundo que pese a rodearlo le falta, sin embargo, y esto es lo verdaderamente importante, no consiente la rendición: “nada / en tus manos significa renuncia / nada derrota nada arena oscura / ni nada desencuentro” (*El fin del mundo*, 39). El sentimiento de lucha, de avanzar hacia ese punto en el horizonte que es la utopía, por tanto, continúa presente, de ahí que los últimos versos de *Trasluz* hagan referencia a ese nuevo turno que vendrá mañana en la gigantesca partida de ajedrez que el hablante lírico juega contra la realidad poética: “un nuevo turno donde / saben que no podrán hallarlo” (*Trasluz*, 69). Todavía deben sucederse muchos movimientos de fichas, hasta que el mate sea posible –“Es / temprano para el fin / de la historia” (*Un lugar que no existe*, 69)–, bien para blancas o bien para negras, pues no está permitida la abdicación –“No hay comienzo sin salida” (*Trasluz*, 13), “No tengo / ningún derecho a retirarme / del infierno” (*El fin del mundo*, 30)–, aunque el sujeto, en ocasiones la desee:

Quiero

que esto termine.

(*Un lugar que no existe*, 30).

No debe entenderse este último verso como un paso atrás o una rendición, sino como un momento tan breve como extremo en el que el hablante lírico desea acabar de forma instantánea con la situación por la que se está luchando, es decir, una derrota más en la que el sujeto anhela el fin. Sin embargo, esa imprecación desesperada solo dura, en términos líricos, un verso –recordemos que es posible la derrota pero no la rendición–, pues en el siguiente vuelve a aparecer la esperanza de acercarse al espacio utópico desde el que poder:



Oír

sonar la sorda destrucción

de lo posible.

Despertar al secreto

del silencio

(*Un lugar que no existe*, 30).

En el fondo, lo que verdaderamente está en juego es la forma, o más bien las formas, de representación de la realidad a través del lenguaje poético en particular y artístico en general:

Este asedio a la realidad en el que se confunden ser y no-ser, representación y elipsis [...] abre una reflexión en torno a la realidad y sus límites ciertamente extraña en el medio que ha elegido representarse mayoritariamente la poesía española (Krawietz, 2003: 23).

Cuestionar la naturaleza de la realidad y sentir que su mundo no le hace donaciones sino más bien impresencias provoca la utilización de un lenguaje que tiende hacia los límites mismos de la representación, hacia ese punto en el que la diferencia entre decir y no decir es prácticamente inexistente. Es un lenguaje poético paradójico, porque muestra en sí mismo sus carencias al aproximarse al silencio e incluso llegando a él, como ya se ha comentado, para representar los despojos del hablante lírico, a la vez que multiplica los posibles intentos de interpretación. Su voz poética, por lo tanto, busca cultivar “el desasosiego, la sospecha, la desconfianza en el lenguaje con el que construimos (y nos construyen) lo real que habitamos” (Martín-Estudillo, 2012: 246)<sup>17</sup>. De esta manera, el lenguaje se torna oscuro porque los propios nexos que entrelazan los distintos componentes de sentido van estirándose y debilitándose hasta llegar prácticamente al punto de fractura. La voluntad del poeta, con ello, no es tornar oscuro y casi incomprensible lo que podría ser expresado de forma clara, sino que este tipo de expresión, de uso del lenguaje lírico, está en su misma naturaleza, en su comprensión misma del hecho artístico en tanto espacio inestable y precario. El propio Antonio Méndez Rubio lo confirma en “Carta sin remite” (2004: 63-73), donde afirma, al hablar de un poema titulado “Dura lex” (*Por más señas*, 44), inspirado por una noticia sobre dos niñas

---

<sup>17</sup> Es este sentido, Antonio Méndez Rubio, haciéndose eco de las propuestas contemporáneas que defienden la verdad como perspectiva, sustentadas en siglos de filosofía del lenguaje, de lingüística y de reflexiones metafísicas, afirma: “La realidad no es aquí solo ni fundamentalmente una especie de a priori que el lenguaje debe aspirar a fotografiar, sino, más bien, un mundo percibido y construido, inseparable de los efectos de sentido que el lenguaje proyecta” (2004: 55).

encontradas, una muerta y la otra en coma, en el coche que su padre había utilizado para apartarlas de su madre y que, posteriormente, había abandonado toda la madrugada bajo el duro invierno gallego: “Mi problema es que una ‘experiencia’ de muerte como esa, o como otras, o como también de amor, o de abandono, no consigo reducirlas solo a realidad inteligible, o científica como diría Althusser” (2004: 72).

Sin embargo, la búsqueda de vías de sentido en los distintos textos poéticos de Antonio Méndez Rubio sigue siendo posible pese a la cerrazón de los mismos<sup>18</sup>: “lo oscuro, lo que no se comprende, puede ser un muro, pero ese muro se puede convertir en un espacio abierto” (Méndez Rubio, 2004: 20). En esta situación limítrofe, que lleva al lenguaje hacia posiciones cercanas a la fractura del significado, a la práctica disolución de los nexos entre expresión y contenido del signo, el texto no puede adquirir nunca un sentido pleno, sino que más bien este “se desprende a pedazos del poema” (*Por más señas*, 56).

En este orden de cosas, la utilización de determinados tropos de significación similar en sus distintos poemarios demuestra ese desprenderse a pedazos. Los más recurrentes representan elementos que cubren la realidad con un manto que impide al hablante lírico el acceso a ella: lluvia, nieve, bruma, niebla, musgo, hojarasca, barro, arena, escarcha, nubes, helada y la espuma del mar. Le falta el acceso a lo real, que ha quedado vedado, de ahí otro símbolo, la lepra<sup>19</sup>, para representar esas carencias. La utilización de términos que remiten a elementos naturales para señalar la imposibilidad de acceso al mundo es, en sí misma, una estrategia basada en el oxímoron, que puede estar señalando la paradoja en la que caen las sociedades contemporáneas que son bombardeadas por haces de comunicación que las interseccionan, los cuales en lugar de favorecer el conocimiento del mundo atentan contra él creando una barrera entre el sujeto y la realidad que no puede ser penetrada.

Esta falta de mundo que se viene señalando aquí no es un hecho propio del sujeto en un sentido romántico, es decir, no es un sentimiento de soledad, de pequeñez ante un

---

<sup>18</sup> Luis Martín-Estudillo, hablando de los poemas de vena irracionalista, afirma: “En los poemas que supongan un mayor desafío hermenéutico –los de vena irracionalista- habrá que darse satisfecho con un acercamiento que tenga como fin ideal acotar la extrema plurisignificación abierta, señalando posibilidades de sentido a menudo determinadas por el contexto recreado para ellos, pero sin la pretensión de restringir su riqueza semántica a esa lectura historicista” (2012: 232).

<sup>19</sup> *Un lugar que no existe* contiene un apartado de título “Lepra” (1998: 11-27) con dieciséis poemas de doce versos endecasílabos. En *Por más señas* aparece una sección con el título “Más lepra” (2005: 56-62) con siete poemas de las mismas características. Este hecho intertextual es reflejado en el prólogo de Olvido García Valdés (7-8): “diálogo con los propios poemas y libros anteriores –lo que contribuye a producir un efecto de cohesión y densidad (y, en este aspecto, son importantes tanto la recurrencia temática o de imágenes –de los materiales, diríamos-, como la recurrencia más netamente formal –así, la sección ‘Más lepra’ de este libro, *Por más señas*, se organiza en una serie de poemas de doce versos endecasílabos, como la sección “Lepra”, a la que remite, que abría el libro de 1998, *Un lugar que no existe*)”.

mundo sublime que no puede ser descrito, como señaló Kant, a partir de los modelos de extensión que posee el entendimiento y que desborda las facultades vitales y racionales sumiendo al individuo en un estado de shock que se convierte en disparador de la creación artística. En el caso de la poesía de Antonio Méndez Rubio, al sujeto no le falta el mundo porque su entendimiento no pueda llegar a comprenderlo, su soledad no es una soledad individual bajo un claro de Luna. Más bien es una soledad política. El sujeto se siente carente de mundo porque se sabe preso de la ideología, en los términos planteados por Althusser en *Ideología y aparatos ideológicos del estado* (1974). La existencia de esos *aparatos ideológicos de estado* que buscan constantemente crear una película entre sujeto y realidad que afecte a la formación de aquel distorsionando así la relación entre ambos inquieta de tal forma al autor que en los mundos ficcionales creados en sus obras se establece la preeminencia del silencio como elemento representativo del despojo. El mundo como intemperie, desde el que habla el sujeto, es un hecho puramente ideológico, por lo que el acceso a aquel está vedado en un sentido únicamente político. La realidad, atravesada por la influencia de la ideología que es difundida y respaldada por los aparatos de estado, no es cognoscible. Por eso nace la falta estructural que marca al sujeto como hierro candente. De esta manera, volviendo a la cita de Bourdieu que abría este apartado, el poeta busca señalar con su obra la presencia dominante y única de la ideología, siguiendo la máxima del filósofo francés cuando afirma que los artistas deben “dar fuerza simbólica, a través del arte, de las ideas, de los análisis críticos; y, por ejemplo, dar una forma sensible a las consecuencias, todavía invisibles, pero científicamente previsibles, de las medidas políticas inspiradas en las filosofías neoliberales” (Bourdieu, 2001: 45). Su objetivo, por lo tanto, es doble: individualmente, hacer de la poesía un espacio autocrítico que le permita repensar su relación con el mundo y socialmente, que la ideología presente en su poesía sea simbolizada sobrepasando así los límites del individuo que escribe para poder ser leído e interpretado por otros, quienes pueden rastrear estas mismas vinculaciones en las esquivas de sentido que se desprenden de sus versos.

### **2.3. Intemperie y simulacro: la posición del sujeto lírico ante el desierto de lo real**

Escribir en la actualidad, en el seno de una sociedad globalizada, conlleva tener en cuenta que los medios de comunicación de masas y la publicidad pueden filtrar las experiencias y eventos que percibimos hasta el punto de hacer pasar por real aquello que no es más que una construcción: “Es preciso pensar los mass-media como si fueran, en la órbita externa, una especie de código genético que conduce a la mutación de lo real en hiperreal” (Baudrillard, 1978:58)<sup>20</sup>. Los papeles que Borges planteaba en “Del rigor de la

---

<sup>20</sup> Es interesante destacar, en esta línea, que en el análisis de los acontecimientos del Golfo que realiza Baudrillard en *La guerra del Golfo no ha tenido lugar* la afirmación “el no acontecimiento del

ciencia” se invierten, de manera que “en adelante será el mapa el que preceda al territorio” (Baudrillard, 1978: 5-6) y, por lo tanto, los pedazos que quedaban esparcidos por los desiertos del imperio son ahora los jirones de realidad que quedan esparcidos sobre el mapa. De esta forma, en muchas ocasiones, se torna imposible distinguir lo real de la mera simulación: “Hazme ver si esto es real” (*Un lugar que no existe*, 68) se cuestiona Méndez Rubio en la cita que cierra *Un lugar que no existe*, extraída de un poema popular de los indios Pawnees.

El mundo ficcional que se crea a lo largo de su poesía responde a las características de un mundo gobernado por la hiperrealidad. El poema “El fin del mundo” (*Un lugar que no existe*, 18), ubicado como cierre de la primera parte también titulada “3.El fin del mundo”<sup>21</sup>, es una traducción de un poema de Jakob Van Hoddis escrito en 1911. La traslación a un nuevo espacio otorga nuevos matices interpretativos, que en la línea filosófica que estamos barajando aquí puede tener una relación directa con la narración de cómo la realidad ha quedado cubierta por un manto que cubre el acceso a ella: “sube incesante y tosca la marea. Ha llegado la tempestad; los mares saltan ligeros sobre la tierra hasta romper los diques”. Todos los que son alcanzados por esa ola gigante son cubiertos por el mapa borgiano: “Están ya casi todos resfriados”. Tan solo algunos rescoldos, algunas ascuas, jirones, quedan al descubierto, aunque no por mucho tiempo: “Barandas de hierro caen desde los puentes”. Es posible volver a un ejemplo ya comentado que señala con precisión estas relaciones: “Míralo: no es más que eso: tierra / en reposo aparente, papeles / amarillentos, matojos, escoria / que se amontona agazapada al lado / de ladrillos usados desconchándose / por la acción invisible del invierno” (*Un lugar que no existe*, 21). Otra vez aparecen esos jirones: papeles, matojos, escoria y ladrillos, que tampoco parecen ser capaces de permanecer a la vista durante mucho tiempo, ya que la acción invisible del invierno planea sobre ellos<sup>22</sup>.

---

Golfo es de una gravedad que supera el acontecimiento mismo de la guerra” (1991:10) nace como conclusión de que los medios de comunicación de masas son capaces de otorgar un nuevo simbolismo a la realidad que modifique la apreciación que los individuos tienen de ella.

<sup>21</sup> El poemario organiza sus secciones en orden descendente, simulando una cuenta atrás que va llevando irremediamente al lector hacia el fin del mundo. De esta forma a la primera sección “3. El fin del mundo” le sucede “2. La canción inacabada del azar” para, finalmente, quedar cerrado con “1. Disneylandia en once postales”. En este sentido, este último apartado vincula el poemario con la filosofía de Baudrillard, quien, recordemos, que en *Cultura y simulacro* establece una comparación entre la presentación de Disneylandia como simulacro y la de resto de los espacios que la rodean como reales: “Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real, mientras que cuanto la rodea, Los Angeles, América entera, no es ya real, sino perteneciente al orden de lo hiperreal y de la simulación” (Baudrillard, 1978: 26).

<sup>22</sup> En este sentido, Jiménez Hefferman (2006: 167) habla de la fantasmagoría invernal que recorre la poesía de Antonio Méndez Rubio. Lo hace desde un punto de vista pesimista dando a entender que

Volviendo sobre los tropos, aquellos que han sido tratados en el apartado anterior son elementos que cubren lo real (nieve, bruma, lluvia...) de una u otra manera, representando el simulacro y señalando la imposibilidad de acceso por parte del sujeto. Ahora aparecen otros que irán un paso más allá: señalar la intemperie en la que se halla el sujeto, ese espacio desierto donde solo quedan pequeñas limaduras que remiten a lo real. Así, aparecen tropos como los de los poemas del párrafo anterior, junto a otros como las ascuas o la ruina, que señalan claramente *lo que queda después de*, es decir, los jirones de realidad que todavía permanecen sobre el simulacro y que la poesía puede ayudar a descubrir. La falta es de nuevo evidente: el mundo vuelve a estar ausente como lo hacía antes porque la referencia es imposible. Es, simplemente, un estado más de la falta que de nuevo vuelve a marcar al sujeto.

La poesía surge, por lo tanto, como un medio de resistencia que persigue hacer frente al simulacro, abriendo espacios que permitan al hablante lírico llegar momentáneamente a lo real, que ha quedado oculto. Busca traspasar la lluvia, la nieve, la bruma, etc., para llegar a percibir que se esconde bajo ese manto, en definitiva, llevar al extremo la representación con el fin “abrir fisuras en los circuitos de la mercancía” (Méndez Rubio, 1997: 211). Para ello es condición necesaria la utilización de un lenguaje volcado sobre sí mismo, es decir, que lleve en sí mismo su propia gramática<sup>23</sup>. No debe extrañar si se tienen en cuenta las palabras de Baudrillard:

La era de la simulación se abre pues con la liquidación de todos los referentes [...]. No se trata ya de imitación, ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse (Baudrillard, 1987: 7).

La referencia es imposible porque el simulacro ha cubierto lo real convirtiéndolo en un desierto:

---

la poesía del autor extremeño no deja lugar a la esperanza: “La fantasmagoría invernal de Antonio Méndez Rubio es muy cautivadora. Las resonancias de su enigma trágico percuten en un escenario poderosamente gótico. La tragedia nunca concluye. [...] Es casi imposible que así las cosas, entre tanta nieve y mentira, otro mundo, otra justicia, pueda darse”. Aceptando por legítima y bien probada esta posición, aquí se ha optado por la defensa de que la escritura de Antonio Méndez Rubio deja lugar a la esperanza, aunque esta adquiera la forma de un espacio utópico imposible de alcanzar porque el sujeto siempre va a tener alguna carencia que quiera suplir.

<sup>23</sup> De este modo, es destacable, por ejemplo, la utilización del tropo de la *luz* como un elemento negativo, cuando ha sido tradicionalmente la representación de la esperanza, la salvación, Dios...

un

temblar

nada

eso

queda

(*El fin del mundo*, 46)

De esta manera, el poema no tiene más salida que la autorrepresentación para sobrepasarlo, de forma que este se establecerá como un espacio autónomo desde el que no caer en el simulacro. El hablante lírico comprende que “mirar es entender el desconcierto” (*Un lugar que no existe*, 42) y que tan solo filtrando entre su mirada y el mundo un lenguaje precario como el que maneja será capaz de descubrir que “El mundo sigue aquí” (*Un lugar que no existe*, 19). En este circuito ininterrumpido donde la referencia no existe y los signos disimulan que no hay nada, seguir estas pautas que llevan al lenguaje hasta, prácticamente, el punto de fractura permite percibir los jirones de realidad que ahora quedan, olvidados, sobre el mapa<sup>24</sup>: “Ver con palabras, / a su trasluz, / la palabra perdida” (*Trasluz*, 68). De esta forma, es posible sesgar el simulacro para poder observar momentáneamente lo real y simbolizarlo: “No hay más / que el escuchar abrirse la madera / vieja” (*Un lugar que no existe*, 12) o “¿cómo no tendrá vida en las raíces / que ahora van despertando con dulzura entre sombras / bajo el reposo tibio de la nieve?” (*Un lugar que no existe*, 42). Al alcanzar ese espacio que había quedado vedado no se produce en el sujeto una impresión, sino que su mirada lo describe con total nitidez y claridad: “La hojarasca / levantándose a ratos lo demuestra / con palabras que son como las hojas / ciertas” (*Un lugar que no existe*, 19). Asimismo, mirando el mundo desde el espacio propio que crea el poema, desde esa especie de más allá que intenta ser externo al simulacro, se consigue dar concierto a esa hiperrealidad. Tan solo con la perspectiva adecuada es posible trocar la mirada, agitar la situación presente, poner en jaque la información institucional y publicitaria de los mass media y convertir la palabra en un filo incisivo que provoque un cambio en la percepción del mundo por parte del hablante lírico.

---

<sup>24</sup> Afirma Olvido García Valdés en su acertado prólogo a *Por más señas* (Méndez Rubio, 2005) que “nuestro acceso a las cosas está mediado lingüísticamente, y, al mismo tiempo: nuestro acceso a las cosas –de otro modo– solo puede producirse en la suspensión, en la apertura de lo lingüístico; para, desde ahí, decir de nuevo que nuestro acceso a las cosas es lingüístico” (9).

### **3. Conclusiones: Una lectura de la propuesta poética de Antonio Méndez Rubio**

La poesía de Antonio Méndez Rubio ocupa un lugar particular en el panorama socio-cultural y literario definido al inicio de este trabajo, es decir, una posición diferenciada y distanciada de gran parte de las propuestas contemporáneas. Sin embargo, la crítica ha buscado ubicarlo constantemente bajo el heterogéneo marbete de Poesía de la Conciencia, pese a sus propias aseveraciones en contra de ello, cayendo en el error de entender el circuito poético como una lucha maniquea entre este grupo híbrido y la tendencia canonizada y homogénea, llamada Poesía de la Experiencia.

En su obra persigue dar una visión despojada del hecho poético, la cual aparece gracias al trabajo sobre aquellos elementos que potencian la indeterminación situacional, la indeterminación referencial y la indeterminación de espacios de percepción. Entre esos versos campa un sujeto de la enunciación marcado indefectiblemente por la falta, elemento este último que lo funda y que funda su lenguaje, un lenguaje opaco y cerrado que dificulta el acceso a la experiencia. Es lógico que así sea: un sujeto con estas características tan solo puede utilizar la palabra de forma tan precaria como la relación que establece con el espacio exterior a él.

Como consecuencia, la vinculación que se establece entre el mundo y quien lo intenta nombrar es de un conflicto constante, permanente, lo que le lleva a plantearse la creación de espacios enunciativos propios donde guarecerse del simulacro y desde donde poder abrir nuevas vías de acceso en los circuitos de la mercancía. Así, a través de la palabra, es posible franquear la hiperrealidad, mediatizada y sesgada por redes de información que la hacen pasar por auténtica, para acceder momentáneamente lo que ha quedado vedado, a lo que falta.

De esta manera, la poética de Antonio Méndez Rubio no presenta una individualidad que busca resolver sus problemas con el mundo, sino que se establece como una palabra abierta hacia la sociedad. Pese a su opacidad, busca señalar las consecuencias de las políticas actuales y ello, si se tiene en cuenta que el espacio en que vivimos es problemático y casi desconocido, no puede realizarse más que con un lenguaje precario, es decir, frágil pero exacto; que falta como falta el mundo.

### Bibliografía citada

- Althusser, Louis (1974). *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Baudrillard, Jean (1991). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.
- Beltrán, Fernando. “Hacia una poesía entrometida (manifiesto fugaz)”. *Leer* 24 (1989): 32-33.
- Bourdieu, Pierre (2001). *Contrafuegos 2. Por un movimiento social europeo*. Barcelona: Anagrama.
- Calles Moreno, Juan María (1997): *La modalización en el discurso poético*. Director: Arcadio López Casanova. Tesis Doctoral. Universitat de València, Facultat de filología.
- Casado, Miguel (2009). *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*. Madrid: Iberoamericana.
- Cullell, Diana. “Versiones postmodernas de compromiso en la poesía española contemporánea: los ejemplos de Luis García Montero, María Antonia Ortega y Jorge Riechmann”. *Revista de estudios literarios Espéculo* 43 (2009).
- Cullell, Diana (2010). *La poesía de la experiencia española de finales del siglo XX al XXI*. Madrid: Devenir.
- Dolezel, Lubomír. “Mimesis and posibles worlds”. *Poetics Today* 9, 3 (1988): 475-496.
- Even-Zohar, Itamar (1990). *Polysistem Studies*, volumen monográfico de *Poetics Today* 11, 1.
- Foucault, Michel (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- García Montero, Luis (1992). “Felipe Benítez Reyes, la poesía después de la poesía” Benítez Reyes, Felipe *Poesía (1979-87)*. Madrid: Hiperión: 9-25.
- García Montero (1993). *Confesiones poéticas*. Granada: Maillot Amarillo-Diputación de Provincial.
- García Posada, Miguel (1996). “Prólogo” Rico, Francisco (dir.) *Poesía española vol. 10: La nieva poesía (1975-1992)*. Barcelona: Crítica: 7-30.
- Iglesias, Monserrat (1994). “El sistema literario: Teoría Empírica de la Literatura y Teoría de los Polisistemas” Villanueva, Darío (ed) *Avances en teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela: 309-356.
- Ingarden, Roman (1973). *The cognition of the Literary Work of Art*. Evanston: Northwestern University Press.



- Iravedra, Araceli. “Radicales marginales y heterodoxos en la última poesía española (contra la ‘poesía de la experiencia’)”. *Anales de la literatura española contemporánea* 31, 1 (2003): 119-138.
- Iravedra, Araceli (2008). “De la ‘normalidad’ a la ‘extrañeza’: sobre vinculaciones y diferencias en las nuevas poéticas del compromiso” Scarano, Laura (eda.) *Los usos del poema*. Granada: Maillot Amarillo: 41-59.
- Iser, Wolfgang (1974). *The act of reading: A theory of aesthetic response*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Jiménez Hefferman, Julián. “Las puertas mal cerradas: Intemperie y utopía en Riechmann y Méndez Rubio”. *Prosopopeya Revista de crítica contemporánea* 6 (2006): 145-173.
- Krawietz, Alejandro. “En los límites de la representación: *Trasluz*, de Antonio Méndez Rubio”. *Ínsula* 682 (2003): 22-24.
- Markiewicz, Henryk (1975). “Places of indeterminacy in a Literary Work” Graff, Piotr y Krzemien-Ojak, Slaw (ed.) *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetic*. Varsovia: Polish Scientific Publishers: 159-172.
- Martín-Estudillo, Luis. “Irracionalismo de la poesía (sin)razón de estado: poética y política de la ocultación en Antonio Méndez Rubio”. *La nueva literatura hispánica* 16 (2012): 231-148.
- Méndez Rubio, Antonio (1988). *Llegada a Dublín*. Valencia: Universitat de València-Academia dels Nocturns.
- Méndez Rubio, Antonio (1993). *Fugitivo tesoro*. Murcia: Comisión V Centenario.
- Méndez Rubio, Antonio (1995). *El fin del mundo*. Madrid: Hiperión.
- Méndez Rubio, Antonio (1997). *Encrucijadas: Elementos de crítica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Méndez Rubio, Antonio (1998). *Un lugar que no existe*. Barcelona: Icaria.
- Méndez Rubio, Antonio (1999). *Poesía y utopía*. Valencia: Episteme.
- Méndez Rubio, Antonio (2002). *Trasluz*. Madrid: Calambur.
- Méndez Rubio, Antonio (2004). *Poesía sin mundo*. Extremadura: Editorial Regional de Extremadura.
- Méndez Rubio, Antonio (2005). *Por más señas*. Barcelona: DVD Ediciones.
- Méndez Rubio, Antonio (2006). *Historia del daño (Selección poética 1990-2005)*. Valencia: Germanía.
- Méndez Rubio, Antonio (2012). *La desaparición del exterior. Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad*. Zaragoza: Eclipsados.

- Molina Gil, Raúl. "[Un lugar sin lugar: entrevista con Antonio Méndez Rubio](#)". *Cuadernos de Aleph* 5 (2013): 204-220.
- Montero, Josu. "Breve génesis de la poesía política española actual: subversión lingüística y realismo crítico". *Zurgai* 30 (2003): 6-10.
- Oomen, Ursula (1987). "Sobre algunos elementos de la comunicación poética" Mayoral, José Antonio (comp.) *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros: 137-149.
- Pozuelo Yvancos, José María (2009). *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Riechmann, Jorge. "Empeños". *Zurgai* 30 (2003): 18-23.
- Talens, Jenaro (2005). "Contrapolíticas del realismo (De ética, estética y poética)" Sánchez Robayna, Andrés y Jordi Doce (eds.) *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg: 129-159.
- Tortosa, Virgilio (2000). "De poe-lítica: el canon literario de los noventa" Romera Castillo, José y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. *Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor: 65-77.
- VVAA (1994). *Últimos veinte años de poesía española*. Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo.
- VVAA (1996). *Poesía y poder*. Valencia: Ediciones Bajo Cero.
- VVAA (2012). *CT o la Cultura de la Transición*. Barcelona: Mondadori.