



Insurgencias poéticas: imágenes del activismo en la poesía más allá de la poesía

Poetic Insurgencies: Images of Activism in Poetry beyond Poetry

Víctor SILVA ECHETO

Universidad de Zaragoza, España

Resumen: El texto analiza tres casos de “insurgencias poéticas” que, en la posdictadura de España, plantean una textualidad activista que va más allá de la poesía como escritura enclaustrada en su búsqueda de sentido.

Palabras clave: insurgencias poéticas; escritura; crítica.

Abstract: The text analyses three cases of “poetic insurgencies” that in the post-dictatorship of Spain, raise an activist textuality that goes beyond poetry as enclaustrada writing in their search for meaning.

Keywords: Poetic Insurgencies; Writing; Criticism.

Ese reclamo facilista en contra del “escribir en difícil” obliga a todos los textos a converger en lo “masivo” como si este fuera el único horizonte de comunicación deseable: un horizonte que se basa en una medianía del sentido hablada por un idioma promedio que, en nombre de lo general y lo común, castiga cualquier excepción o desvío de la lengua que no consienta el estándar de lo mayoritario. La crítica (incluso la crítica social o política) no debería rehusarse nunca a problematizar el nexo entre montajes discursivos, figuras de lenguaje y configuraciones de mundos ya que de ello depende la capacidad de innovación del pensar disconforme.

Nelly Richard

I. Posdictadura

En España la llegada de un contexto político que transformó “la melancolía” (Benjamin), lo disruptivo, en una historia lineal y progresiva con toques de folclore y luces de neón fue dejando por el camino las imágenes confusas de déca-



das de violencia social y poĺtica. Aś, las ecuaciones arte y poĺtica (Oyarzún, Richard y Zaldívar, 2005) o arte activista (Mesquita, 2011), proclamada en posdicitaduras como las latinoamericanas, fueron dejando paso a ciertas discursividades condescendientes con los poderes de turno. Hay que reconocer que las manifestaciones callejeras (desde las protestas contra la OTAN, la guerra de Irak o el punto de inflexión del 15-M), si bien implicaron formas de arte activista en España, en muchos casos no cruzaron esa frontera y quedaron en el activismo, más allá de ciertos grafitis o cartelera del 15-M. Para André Mesquita (2011: 17), el arte activista no significa solo arte poĺtico, sino, también, movilizaciones biopolíticas y de sentidos. Nelly Richard escribe:

Dos son los modos ejemplares que configuran históricamente las relaciones entre “arte y poĺtica”: el arte de compromiso y el arte de vanguardia. El “arte comprometido”, que adquiere pleno vigor en el mundo ideológico de los años 60 en América Latina, le solicitaba al artista poner su creatividad al servicio del pueblo y de la revolución (...). A diferencia del arte militante que pretende “ilustrar” su compromiso con una realidad poĺtica ya dinamizada por las fuerzas de transformación social, el arte de vanguardia buscó anticipar y prefigurar el cambio, usando la transgresión estética como detonante anti-institucional (Richard, 2005: 16).

En efecto, el giro posmoderno y posestructuralista ha implicado el fracaso del giro utópico-contestario (podría decirse que ya no hay epopeyas) y la vanguardia se ha reciclado en el capitalismo de las imágenes (Silva Echeto, 2016). Como irónicamente se ha dicho, al *Ulyses* se lo lee en los institutos, Cage es interpretado en las salas de concierto, Oiticica ocupó una sala del museo Reina Sofía con la intervención *Tropicalia* y Bolaño es *best-seller* mundial. Entonces, si el arte (en este caso la poética) utópico(a) epopéyico(a) y el de vanguardia están en crisis, cómo tendríamos que interpretar los giros de la poética y la poĺtica o de lo poĺtico en la poética.

La relación entre “arte y poĺtica” supone, así formulada, una vinculación expresiva y referencial que descansa en una correspondencia lineal entre forma y contenido, como si el “contenido social” fuese un dato ya elaborado con anterioridad a la obra: un dato que dicha obra debe luego tematizar según un determinado registro de equivalencias y transfiguraciones de sentido (Richard, 2005: 17).

En cambio, lo poĺtico en el arte se enfrenta a esa correspondencia entre forma poética y contenido social, desmonta, por tanto, los dispositivos sígnicos y las técnicas de representación (mediaciones entre lo artístico y lo social). Hay que tener en cuenta que lo poĺtico se refiere a las capacidades de intervenir desde los disensos, mientras que los dispositivos poéticos son antirrepresentativos, imposibilidades de simbolizar y deconstrucciones de materiales (textuales, visuales). Son fuerzas de interpelación que desacoman a la imagen, instalan el conflicto de la globalización mediática como mercancía, enfrentándose al consumo visual como única escenografía del capitalismo (Silva Echeto, 2016).

Por su parte, el arte activista implica un compromiso directo con las fuerzas de una producción no medida por los mecanismos oficiales de representación. Esta no-mediación también comprende la construcción de ciertos colectivos de intercambio y de compartimientos abiertos a la participación social, que, inevita-

blemente, entran en confrontación con los diferentes vectores de las fuerzas represivas del capitalismo global y su sistema de relaciones entre gobiernos y corporaciones. Se enfrentan al espacio publicitario-de-consumo que instala el capitalismo en las grandes ciudades, el monopolio de los medios de comunicación y del entretenimiento por grupos poderosos, redes de influencia, complejo industrial-militar, órdenes religiosas, instituciones culturales y educacionales. Los colectivos de arte (llamémosles poéticos) privilegian los procesos de trabajo en contra del camino del progreso y los teóricos privilegian lo indisciplinado (Silva Echeto y Browne Sartori, 2007) más que lo multi, inter o transdisciplinario. Mucho más que un objeto de arte tradicional, lanzan en sus acciones un vocabulario oriundo de las “ciencias de la guerra” y comparten con el activismo los conceptos de tácticas y estrategias. Para el Che Guevara (1961: 14 y ss.), para conformar las estrategias hay que analizar los objetivos que serán realizados, en cuanto a las tácticas son los métodos prácticos de realización de los objetivos estratégicos distintos. El disparador, entonces, para analizar la postdictadura española es preguntarse, en consonancia con algunos casos de América Latina, como fueron conformándose las tácticas y estrategias para la construcción de esa poética de la insurgencia o para ese arte activista. Resuenan, obviamente, en estas preguntas *el arte para vivir de las nuevas generaciones* de Vaneigem pero, también, la crítica de Benjamin al fascismo y otros teóricos de la revuelta de las imágenes (Silva Echeto, 2016).

II. “Un tiempo sin historia”

En dos textos recientes, Federico Galende (2016), filósofo argentino afincado en Chile (sirva esta mención simplemente para ubicarlo ante un lector que pueda desconocerlo), y Boris Groys (2016), curador y crítico de arte alemán que hasta 1980 vivió en Rusia, se refieren a la relación entre arte y comunismo (en ambos casos) y, en el segundo, además entre arte y anarquismo. *Comunismo del hombre solo. Un ensayo sobre Aki Kaurismäki*, como han reiterado varios comentarios, es “mucho más que un análisis sobre el cine, la poética, la estética y la política de Aki Kaurismäki” (Fernández, 2017). El comunismo —escribirá Galende (2016: 17) en una de las tantas modulaciones— “es la igualdad inmanente a todos los hombres que participan de una misma verdad sobre el cielo”. Es un libro sobre “el realismo”, no socialista ni mágico, sino “a secas”, como escribe D. Fernández (2017) en su análisis: “(...) no habría semejante modificación en los modos de estar en común (y, entonces, del comunismo), sin afectar —sin haber sido ya afectada y alterada de antemano— la realidad del realismo (“se trata del más radical de todos los realismos: el de una comunidad anudada en el corazón de un tiempo sin historia’). Uno se preguntará: “(...) ¿una comunidad anudada en el corazón de un tiempo sin historia?”. Sin historia y sin futuro (o en términos modernos-ilustrados sin progreso) porque no espera nada, entonces, ¿su estación de espera es la nada?

“—Porque no puede esperarse *nada*; o, más bien, porque solo puede esperarse lo que no requiere de ninguna espera: *nada*, pues ésta está para todos al alcance de la mano—, el comunismo azul sería al mismo tiempo un comunismo sin futuro” (*ibid.*), porque “no hay ningún porvenir que esperar ni ninguna comuni-

dad a la que hacer lugar. Esa comunidad está aquí, es ahora” (Galende, 2016: 76). Resuenan los ecos de Benjamin pero, también de Blanqui, o del *punk*: “No hay futuro”. La experimentación “(es) una extensión de lo impropio. Nadie puede experimentar sin poner en común lo que no era en común, sin desanudar y reanudar a la vez aquello que estaba en relación, pero tampoco se puede lograr tal cosa sin renunciar en algún punto al atributo de identidad” (*ibid.*: 83). Groys (2016: 91) opone las tesis del comunismo utópico a las tesis marxistas, aunque recuerda que

El término comunismo se asocia habitualmente a la palabra utopía. Utopía es un lugar que no está en ninguna topografía “real” y al que se puede llegar solo con la imaginación. Sin embargo, la utopía no es una pura fantasía. Es un lugar que puede, potencialmente, convertirse en un lugar. No por casualidad, se habla a menudo de la idea del comunismo o del proyecto comunista como algo no real pero que puede realizarse. Por eso, si bien sigue siendo una “idea” o “un proyecto”, el comunismo tiene cierta realidad, su propio aquí y ahora.

Esto significa que la utopía tiene su lugar en el mundo? Para Foucault (1986), por lo menos desde *Las palabras y las cosas*, no, aunque sí la heterotopía que se le opone, pero tampoco el teórico en ese texto se detiene mucho en esa diferencia. Groys, en cambio, considera:

La imaginación utópica presupone cierto “espacio real” —un espacio de funcionamiento para la obra de imaginación utópica—. Y este espacio no es algo que la misma imaginación pueda crear desde la nada. La escena de la imaginación utópica es parte de la topología del mundo tal cual es (Groys, 2016: 92).

Marx lo tenía claro y les recriminó a los utopistas franceses que no se plantearán sus posibilidades de llegar a ese lugar (sea económico, social o poltico) para transformarlo. Para el comunismo-marxista, en sus teorizaciones críticas (que son también acciones), se debe transformar el contexto de la realidad en lugar de simplemente interpretarlo.

Pero, cmo se vinculan estos contextos a la posible insurgencia poética española de la postdictadura? Quizá la pregunta suene extraa en un país donde el comunismo y el anarquismo en la actualidad no se lo vinculan tan concretamente al campo de la poética, a excepción de movimientos como el *rap*, el *hip-hop*, en algunos escasos grupos de poetas, militantes o jóvenes de izquierda (en el caso de partidos como Podemos). Sin embargo, considero que es una pregunta clave para analizar algunas poéticas de la posdictadura, que, a su vez, cada vez más, en esta época de crisis, adquiere todas sus dimensiones críticas. Más en un contexto, donde, entre los propios poetas, rige el lenguaje bélico del campo de batalla.

III. El cuadrado negro y el vacío

Groys interpreta el devenir revolucionario a partir de las diversas versiones del cuadrado negro de Malévich (reitero que fue publicado en 2016, el mismo año que el libro sobre el comunismo azul —sin futuro considerándolo desde la lógica del progreso— de Galende). El texto de Groys lleva por título: “Devenir revolucionario”. Mientras Stirner (el escritor obligado de los círculos anarquistas rusos y criticado por Marx y Engels en los apuntes de *La ideología alemana*) escri-

bía que basaba su causa “en la nada (...) yo, esta nada, alejo mis creaciones de mí”, Malévich, consideraba, que el descubrimiento de su “ser único” es el resultado de la negación radical de todas las tradiciones culturales, económicas, políticas y sociales, como de sus límites y convenciones. Esta relación entre ambos con el anarquismo, Groys (2016: 97) la interpreta con las siguientes palabras: “uno puede incluso especular que el famoso Cuadrado negro hace referencia a la bandera negra del anarquismo”. Aún más, escribe Groys —ya en el siglo XXI—, “el suprematismo es el mejor ejemplo de trabajo 'no organizado' o 'no directamente productivo': rechaza todos los criterios formales del arte profesional y todas las demandas sociales que están conectadas a esos criterios” (*id.*). Es por lo anterior, “que el suprematismo puede servir y todavía sirve como el mejor punto de partida para una reflexión marxista sobre la dependencia del arte de su contexto social, económico y político”. Sin embargo, en la actualidad, la teoría y acción crítica se han visto debilitadas, más en países como España, por un mercado que todo lo absorbe, y entre ellos, a la poesía. Pero pensemos en algunos trazos de la dictadura y la posdictadura.

IV. Ruidos y sonoridades

Uno de los casos más destacados fue el de la poesía visual, poesía sonora, que implicó tender puentes entre España y la América torturada. Así las cosas, fue el poeta hispano-uruguayo Julio Campal quien cumplió una labor fundamental para tender puentes entre América del Sur y España. Pero, además, por esos años se producían, entre otros fenómenos, la introducción de las nuevas corrientes musicales (dodecafonismo, atonalismo, aleatoria) y “la difusión de las tendencias en boga dentro de las artes plásticas, centradas en la abstracción, los diversos informalismos y el ‘arte pop’; la recuperación del surrealismo literario en la obra de ‘francotiradores’ como Miguel Labordeta o el que fuera el principal impulsor del ‘postismo’, Carlos Edmundo de Ory” (Fernández Serrato, 2003: 22).

Campal se inicia en el grupo Problemática 63 que difunde desde 1965 la corriente letrista —antecedente de la Internacional Situacionista— y el concretismo —desarrollado en Brasil por los hermanos Augusto y Haroldo de Campos y por Decio Pignatari—. El letrismo fue un movimiento de inspiración neodadaísta, iniciado en 1946 por Isidore Isou, un rumano afincado en París. Planteaban la utilización de la letra como elemento significativo en “sí mismo” y el “ritmo de sucesión y disposición espacial de las letras como mecanismo expresivo sustituto de la sintaxis lógica” (Fernández Serrato, 2003: 25). Se trataba de usar letras como notas musicales perfectamente combinables entre sí. Hay, antecedentes ya obviamente en el dadaísmo (Silva y Browne, 2013 y 2014). Fue en la primavera de 1916 cuando Hugo Ball (2009: 35) escribió: “(...) el órgano humano representa el alma, la individualidad en su errar entre acompañantes demoníacos. Los ruidos representan el trasfondo; lo inarticulado, lo fatal, lo determinante”. Tres meses después dirá que inventó un nuevo género: la poesía sonora. Ésta, tal como la describe Ball, implica la “autodestrucción del poema tradicional, como la puesta en escena de la caída y desaparición de la voz individual, como el descenso de la forma humana en la totalidad del flujo material” (*apud* Groys, 2016: 24). Este es el antecedente de la poesía visual y sonora.

El grupo Zaj, por ejemplo, mezclaba el teatro con la ḿsica, la literatura y la plástica. “En concreto, esta peculiar y anárquica tendencia del panorama estético contemporáneo (muy influida por los trabajos de John Cage y el grupo Fluxus)” se da por iniciada en 1964. En un primer momento montan happenings como “conciertos de teatro musical” y en 1965 Julio Campal presenta en Bilbao la primera exposici3n de poesía visual, bajo el título de “poesía concreta” (Silva y Browne, 2014).

V. Concretud y silencios

Un caso destacado en la actual escena poética española es A. Méndez Rubio. Este escritor tiene a la deconstrucción como una clave práctico-conceptual para tensionar los versos. La pregunta *¿ni en el cielo?*, que forma parte de uno de sus poemarios, es una interrogación deconstructiva-benjaminiana, pero, también, una interrogante de su generaci3n. En los '60 se proponía la revoluci3n político-artístico-cultural: “asaltar los cielos”, ahora, en el siglo XXI, sin cielo que asaltar solo la interrogante asume la deconstrucci3n de los signos. Es el límite que est3 a punto de intentar sobrepasar. Son los espectros que lo habitan...

Difícil de reconocer
pero es aqu3 donde
va a resultar que no se olvida,
igual que un espectro no puede llegar a decir
“por otra parte, soy un espectro”.
(Méndez Rubio, 2012: 22)

Hay múltiples imágenes sonoras en la poética de Méndez Rubio. Prefiero hablar de imágenes y no de signos, de sonidos más que de musicalidad y de silencios. Estos se recluyen en la lectura y se escriben sobre los márgenes transparentes que *fantasmagorizan* la escritura:

Polvo de huesos. Don
de la música oída,
por última y por primera vez, al
rozar la historia silenciosa de unos con
la ausencia silenciosa de otros, atentos,
a quienes esa ausencia no pertenecía.
Sin voz. Y a pie.
¿Cómo aceptar, así, que lo presenciamos?
¿A qué nos traen de noche
mientras nos abrazamos a deseo?
(*ibid.*: 33)

Oídos, palabras de la incerteza, límites sobrepasados por una hermenéutica que ya no interpreta, ni una fenomenología que encuentre alg3n sentido. Sinsentido, no más hermenéutica, sino enclaustramiento que encadena sensaciones y deseos. Méndez Rubio ha producido una extensa e intensa escritura, tanto ensayística como poética.

La crisis económica y sociopolítica es además una crisis de las formas heredadas de entender el mundo, es decir, una ocasi3n para la crítica epistemológica

y la creatividad conceptual (...) cualquier forma de crisis particular participa como reflejo y también como interferencia activa en la crisis general (...). Rancière ha planteado la cuestión del *malestar en la estética* como una oportunidad histórica para la crítica de los regímenes de sensibilidad así como de los dispositivos de pensamiento que nos hacen pensar este *sensorium* de maneras específicas (Méndez Rubio, 2016: 13).

Es un escritor insurgente. Por ello, se podría hablar de la producción de signos de lo inminente, de marcas textuales, discursivo-visuales y sonoras que son albergados en la inminencia (siempre huella, tenue, indicial) y en la precariedad de la página.

Su poemario *Historia del cielo* es un texto (tejido)irónico, rodeado de interrogantes que se encuentran presentes/ausentes pero que desbordan el tejido de la escritura, deconstructivo, diferencial (el diferendo es una de las características de su escritura), paradójica y desbordada por el afuera (en uno de sus ensayos reflexiona sobre “la desaparición del exterior”).

Si al inicio de *Historia del cielo*, se interroga, junto con Félix Grande, “¿Por qué se muere la eternidad: porque sale de la lengua?”, el “final” no es un cierre sino una apertura, porque “Existe un descubrir el ansia, la nube que se oculta” con una escritura “indigente”, “indecente”, con unos signos imposibilitados, aporía siempre posible, y ahí el “horizonte de espera” derridiano, el de la “hospitalidad”. El afuera, vuelvo a la interrogante sobre la desaparición del exterior, es el amanecer o el gran mediodía nietzscheano. El enfrentamiento sin tregua con el fascismo que no quedó estancado en el franquismo, el nazismo, las dictaduras cívico-militares de América del Sur, sino que se extiende propagando un interior sin exterioridad o sin afuera. Una claustrofobia que cierra las grietas y obstaculiza el afuera.

Obscenidad como un fuera de escena que se mueve por entre los márgenes o en la porosa frontera de lo inminente. “La paz no va a volver”... El afuera, a su vez, es “no haber entendido lo suficiente”. Es una escritura, más que antológica, de *remakes*, como una copia, simulacro, sin identidad, representación ni ley. El *remake* explícito de la “Igitur o la locura de Elbehnon” u otros *remakes* que asumen que la diferencia está en la repetición, en el límite de la representación...

Remakes de Mallarmé pero también de Blanchot. Es el suplemento como añadidura y suplantación. Suplantar la identidad por la máscara del simulacro. Fin del libro y comienzo de la escritura. Desposeer la palabra, la reiterada muerte del autor, tanto en Foucault como en Barthes, entonces, “¿quién habla?”, “¿el silencio?”, “¿la voz enmudecida?”. Fantasmagoría del otro interpelado pero en su fantasmagoría, ya que no tiene nombre, identidad, sino un rostro, un cuerpo como vaciamiento de la totalidad, “cuerpo sin órganos” o sentido en el sinsentido. Esa imagen que reitera Méndez Rubio en otros textos de “Alicia cruzando la pared”. Blanchot, escribiendo sobre “Igitur o la locura de Elbehnon”, se refiere a la “desposesión”, Méndez Rubio, por su parte, a “la apuesta por lo invisible”, a la “desaparición” como *resistencia* y no *desistencia*. *Remakes* en Blanchot: “Mallarmé habla de una pausa en la poesía, del intervalo que la poesía atraviesa, concediéndose un descanso, como si el verso tradicional señalara, por su defecto, la ruptura de la poesía misma (...) no solo consiste en la ruptura sino que inaugura intencionalmente un arte novedoso, arte aún por venir y el porvenir como arte. Decisión

capital y ella misma decisiva". El arte activista produce ejemplos de oposici3n que procuran interrogar los medios usados para comunicar un mensaje, a trav3s de cambios pol3ticos pero tambi3n en las formas en las que se producen esos dispositivos (Mesquita, 2013).

El entre, intervalo, intersticio que en el "tragaluz" de la puerta muestra sin mostrar. Esta viene de monstruosidad que, a su vez, nos convoca como mirada obscena. El rizoma de "musgos" se preserva de las malas hierbas. En la palabra, mesi3nica, benjaminiana, como ca3da del cielo, se encuentra una "casa" que recibe, es hospitalaria, en su hospitalidad a tanta mendicidad, recibe sin condiciones/ni condicionalidades.

Violencia m3tica y violencia divina en Benjamin, interviniendo con ella en el campo de lo po3tico: "La violencia m3tica produce una destrucci3n que conduce desde un viejo orden a uno nuevo; la violencia divina solo destruye sin establecer un nuevo orden. Esta destrucci3n divina es permanente (similar a la noci3n trotskista de revoluci3n permanente)" (Groys, 2016: 45).

Entonces, no obliga ni su estatuto es la ley (como en el caso de la violencia m3tica). Ley y violencia desde P3ndaro van unidas, no hay derecho sin esa violencia. El *homo sacer* (sacrificable pero no sagrado) con su *nuda vida* no tiene estatuto, solo en esa casa hospitalaria de la palabra o del significante sin significado (ley, Estado, padre, psicoanalista, cura). Hay un excursus pero que indica ese "antes y despu3s" si toda esta escritura es una discreci3n sin unidad, ni organicidad, ni sist3mica, sino rizoma, huida, deconstrucci3n como l3nea que se fuga y nos fuga. Por ello no hay que esperar, porque la espera hace da1o, hay que fugarse y, como el bandido (el bando es un *homo sacer*), atravesar la frontera sin ser vistos ni reconocidos. La noche es para huir, para desaparecer. El silencio es la escritura como margen o una escritura en el margen. El crimen perfecto que no encuentra las huellas, pero las busca fuera del lenguaje (Mallarm3 y la muerte del lenguaje). El repetido "Yo es otro", o, mejor dicho, ni yo ni otro, sino interrogante al "cuerpo an3nimo". Aliens como radicalidad del otro, alienaci3n como la monstruosidad del cuerpo extra1o que penetra en ese cuerpo que le sirve de acogida. Trasplante de 3rganos, intruso (Nancy) que me habita. No hay origen, sino genealog3a (en t3rminos de Deleuze: "lo alto y lo bajo", "lo sublime y lo miserable"). Aire de sol No origen. 1Y para qu3? si todo se pierde en una tierra nueva.

La pregunta sobre la imposibilidad de narrar despu3s de la guerra es otro de los l3mites de la palabra, del recuerdo; ya no hay pasado sino un 3ngel ca3do, Lucifer, la imposibilidad de lo simb3lico cruzada por la ruptura diab3lica. Escritura luciferina. Luz ca3da. Lucifer es un *daimon*, como *Eros*, no su opuesto: "[para cualquier nosotros] esa ma1ana la transparencia del futuro sorprendi3 a los adeptos del pasado haciendo de 3ngel". Deseo como m3quina que produce en la fragilidad de los signos y cruza por la po3tica de los "sin voz" de la palabra "en harapos". El sue1o no es la aterradora vuelta psicoanal3tica o surrealista de la ley, del padre, del parricidio con la palabra, sino "donde se dan las gracias", 1a qui3n?, "a nadie // Paseo del esquizofr3nico m3s que pasividad del psic3tico. La escritura nos interpela, nos toca, nos susurra, la apor3a del nos-otros". Hay una espera deconstructiva, un por-venir que no llega sino que es inminente: "(...) la puerta est3 tapiada, sola, por / si llegaras, por si no has venido" (M3ndez Rubio, 2012: 54).

Debajo del cielo hay un vacío, un trapecista que mueve su cuerpo sobre una cuerda que mueve ese cuerpo y lo hace más frágil. El malabarismo de la letra.

El núcleo del malabarismo es un cuerpo ajeno mientras la acrobacia se sirve del cuerpo propio, pero ni en uno ni en otro caso el trayecto se confunde con un cálculo, ni la trayectoria con un recorrido. Los instrumentos escénicos no configuran la trayectividad, sino que ésta surge del desafío intrínseco entre la destreza del trayecto y la dificultad de la trayectoria. En la articulación conflictiva de dos haces de condiciones contrapuestas, la trayectividad condice con la descripción de las artes del equilibrio (Viscardi, 2016: 55).

No es que tanto cielo descienda:
es que está debajo
del vacío que concibe
cualquier palabra perdida

Alguien debería dar las gracias
por esa invisibilidad

Para saber
saber aquello que no ocurre
en el fondo del cielo
(Méndez Rubio, 2012: 58)

Anarquista de la palabra, comunismo del “hombre solo” (pero no en soledad). Movimiento discontinuo que tensiona a la interpretación.

Ni el cielo se equivoca
de sitio

Hay que ver...

De ahí que lo
que nos pasa con la espera
es que esperamos dentro de un milagro
al que no se encuentra ninguna
razón. Hay que estar más lejos aún
para negarlo, callando o
en celo, mientras abrimos las manos
(*id.*)

La resistencia no es precisa, “resiste de aquí hasta aquí”, no es un lugar fijo sino el devenir de la heterotopía, su imprecisa ubicuidad.

Resistencia contra todos los significados (“significa que hay que estar contra todos los significados”), alarde *punk* o en clave de *rock and roll* o *hip hop* sobre la autoridad, la seguridad, el encerrarse en signos, por ello, el grito asignificante, el pensar sin Estado o contra el Estado. En resumen, la escritura de Méndez Rubio es una marca desterritorializante, donde los rizomas (musgos, malas hierbas) huyen. Huir es la libertad, implica la búsqueda de esos afueras. Es la espectralidad del ángel que cae. La in-visibilidad es la paradoja del fantasma. Es una voz que encuentra en su falta la productividad del deseo. Un alienígena monstruoso que tensiona las separaciones entre identidades y alteridades (por ello, no hay

autor) y busca en los cuerpos sin ́rganos la deslegitimidad del cuerpo fijo de la ley (solo la contradictoria ley de gravedad o la convulsi3n śsmica):

Contra el cielo
 crece un ́rbol. Tenía que ser un ́rbol
 caído. Un rubor. Sin embargo
 fue todo. Y ahora con
 ese ́rbol de nada se
 hará
 un signo que se vea de noche
 brillar de sed: un sino
 —se dirá—
 de tierra firme.
 (*ibid.*: 59)

VII. Suicidios y extranjerías

Un tercer caso, luego de la ruptura de la poesía visual y sonora, del vacío en la escritura de Méndez Rubio, es la voz extranjera de Arturo Borra. Este no es un poeta encasillable, no se puede encuadrar ni definir, no entra “en la teoría de los campos”. *Figuras de la asfixia*, su poemario escrito en los diez años que van desde 2001 a 2011, es un alegato por esa respiraci3n que nos falta. La asfixia política-poética es la falta de “aire”, la última salida —si-es-que-hay-salida—.

Fascismo de intensidad variable como prefiere catalogar el fascismo de baja intensidad planteado por Méndez Rubio, es el que cruza por una historia atravesada por esa im-posible respiraci3n, por esa falta de aire. Lo leería “saltando por una ventana”, gesto humano que permite el devenir de la vida: el suicidio. “Hay salida” dice el poeta al final-principio de la utopía. Este no lugar al que conduce la práctica libertaria, el ejercicio de la escritura como “liberaci3n”, como respiraci3n. Reitero: léanlo saltando, metafóricamente, por su venta más cercana.

Bibliografía

- BALL, H. (2009). *La huida del tiempo (un diario)*. Barcelona: Acantilado.
- BORRA, A. (2012). *Figuras de la asfixia. El libro de los otros*. Alzira: Germanía.
- DELEUZE, G. y F. GUATTARI (1999). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.
- FERNÁNDEZ, D. (2017). “Comunismo del hombre solo”. *laFuga*, 19 [<http://2016.lafuga.cl/comunismo-del-hombre-solo/816>] (consultado el 1/2/2017).
- FERNÁNDEZ SERRATO, C. (2003). *¿Cómo se lee un poema visual?: retórica y poética del experimentalismo español (1975-1980)*. Sevilla: Alfar.
- FOUCAULT, M. (1986). *Las palabras y las cosas*. México (DF): Siglo XXI.
- GALENDE, F. (2016). *Comunismo del hombre solo. Un ensayo sobre Aki Kaurismäki*. Santiago de Chile: Catálogo.
- GUEVARA, E. (1998). *Guerrilla Warfare*. Lincoln: University of Nebraska Press.

- GROYS, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- MÉNDEZ RUBIO, A. (2012). *Historia del cielo*. Madrid: Amargord.
- (2016). *Abierto por obras*. Madrid: Libros de la resistencia.
- MESQUITA, A. (2011). *Insurgências poéticas*. São Paulo: Annablume, FAPESP.
- OYARZÚN, P., N. RICHARD y C. ZALDÍVAR (2005) *Arte y Política*. Santiago de Chile: ARCIS, Universidad de Chile.
- RICHARD, N. (2012). *Crítica y política*. Santiago: Palinodia.
- SILVA ECHETO, V. (2016). *La desilusión de la imagen*. Barcelona: Gedisa.
- y R. BROWNE SARTORI (2007). *Antropofagias*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2013). *La máquina antropófaga*. Sevilla: Arcibel.
- (2014). *El campo en disputa*. Santiago de Chile: RIL.
- VISCARDI, R. (2016). *Equilibrancia. El equilibrio en la red*. Montevideo: Universidad de la República.