

REPETICIÓN, FRAGMENTACIÓN Y ESCRITURA «LEPROSA» EN LA POESÍA DE ANTONIO MÉNDEZ RUBIO

REPETITION, FRAGMENTATION, AND «LEPROUS»
WRITING IN THE POETRY OF ANTONIO MÉNDEZ RUBIO

Paul CAHILL
Pomona College

Resumen: Entre 1996 y 2017 Antonio Méndez Rubio (1967-) publicó una serie de poemas con características formales semejantes: la misma cantidad de versos (de la misma extensión), no divididos en estrofas y sin rima fija. Estas composiciones también comparten una serie de características estéticas y conceptuales: una tensión entre forma y contenido que usa como vehículo elementos naturales que desbordan las formas supuestamente uniformes que intentan encuadrar y contenerlos. Mientras que algunos de estos textos fueron publicados con la etiqueta de «Lepra» en una *plquette* titulada *Lepra (Fragmentos)*, en una sección del poemario *Un lugar que no existe* y en un poema de *Por más señas*, otros vieron la luz en colecciones posteriores como *Razón de más* y *Por nada del mundo* sin esta etiqueta. Es gracias a la repetición de estas formas en diferentes contextos que lectores se fijan en rasgos formales que normalmente pasarían desapercibidos y exploren más a fondo lo que aportan estos textos a la discusión de lo que se puede considerar poesía experimental.

Palabras clave: Antonio Méndez Rubio; Forma poética; Fragmentación; Poesía.

Abstract: Between 1996 and 2017, Antonio Méndez Rubio (1967-) published a series of poems with similar formal features: the same number of verses (and same length), not divided into stanzas, and without a fixed rhyme scheme. These compositions also share a series of aesthetic and conceptual characteristics: using natural elements that exceed the forms that seek to frame and contain them as a vehicle to explore the tension between form and content. While some of these texts were published with the label «Leprosy» in a pamphlet titled *Lepra (Fragmentos)*, in a section of the poetry collection *Un lugar que no existe*, and in a poem in *Por más señas*, others appeared in later collections like *Razón de más* and *Por nada del mundo* without this label. It is thanks to the repetition of these forms in different contexts that readers focus on formal features that would normally go unnoticed and explore more thoroughly what these texts contribute to the discussion of what can be considered experimental poetry.

Keywords: Antonio Méndez Rubio; Fragmentation; Poetic form; Poetry.

¿Su espera, que no duerme, se convierte en pasión
cuando nada persigue? ¿Se enamora?
¿Vuelve con sus preguntas mudas la locura
adonde nunca estuvo? ¿Esta es la madrugada
de la entrega? ¿O sólo el movimiento
frágil de lo que va a doler
sin nombre alguno, sin reparos,
desmintiendo un delirio
tan cierto que hasta a tuestas pueda oírse?
(Méndez Rubio, 1998: 53)

Si el primer ejemplo explora el espacio de la página mediante sangrados irregulares y coloca puntuación en lugares inesperados, el uso insistente de preguntas a lo largo del segundo también llama la atención del lector. En otros casos, no obstante, la novedad formal de un tipo de poema y sus posibles efectos en los que lo leen no se manifiestan de una manera tan clara. Este es el caso de una serie de poemas que contienen doce versos endecasilábicos sin rima fija, no están divididos en estrofas y se parecen a bloques de texto o «manchas» que en muchas ocasiones usan encabalgamiento.

Entre 1996 y 2005 poemas de esta forma —la gran mayoría etiquetados específicamente bajo el marbete de «Lepra»— fueron publicados en un número de una revista literaria, una *plaque* y dos poemarios. «Taller», el primer ejemplo de esta forma, apareció en un número de *Solaria* en 1996. La *plaque* titulada *Lepra (Fragmentos)*, publicada el mismo año, contiene doce poemas que usan la misma forma básica y «Taller» es el décimo de los doce textos en esta *plaque*. En la sección de *Un lugar que no existe* (1998) titulada «Lepra», Méndez Rubio excluye «Taller» y añade cinco composiciones inéditas: «De espacio», «Dictadura del frío», «Todo ocurre», «Reconstrucciones» y «Noche». Esta sección contiene dieciséis poemas y en ella se altera la secuencia de los textos incluidos anteriormente en la *plaque*. En 2005, «Más lepra» fue publicado en *Por más señas*.

A primera vista es posible que rasgos formales clave de estos poemas como la tensión entre versos que encuadran el texto e ideas que fluyen por estos versos pasen desapercibidos y no lleguen a ser objeto de lo que Lucy Alford ha denominado la «atención poética». Alford define este fenómeno como «the attention produced, required, or activated by a poem» (6) y establece una distinción entre «*figure and ground*» en la cual «[t]he figure is an object or feature that stands out, attracting our attention. Attentional selection is thus the process of discerning figure from ground» (12). En el caso de los poemas de «Lepra», este proceso es facilitado por la repetición de esta forma poética y el gesto de darle un nombre. La primera instancia de la repetición de esta forma—en el caso concreto de la *plaque* publicada por Méndez Rubio en 1996 —señala doblemente desde su título— *Lepra (Fragmentos)*—que el concepto del fragmento será clave en este caso.

El diálogo con el concepto del fragmento iniciado por este título continúa con el epígrafe de Ullán que encabeza la colección, el cual alude a la acción de

*Desprenderse de la mirada, adelantarse en alta noche a
ella, tenderle nuestras manos temerosas, cerrarle con
firmeza los párpados,
desplazarla: acunarla,
dejarla ir...*
José Miguel Ullán, *Terrones y guijarros*
(Méndez Rubio, 1996: 3).

La elipsis que aparece al final de este epígrafe apunta al carácter fragmentado que adquiere gracias a la selección hecha por Méndez Rubio de un texto proveniente de *Visto y no visto* (1993) y también por la selección aún más fragmentada que encabeza la sección titulada «Lepra» que pertenece a *Un lugar que no existe*. Al abreviar este epígrafe a «Desprenderse de la mirada...» (1998: 11) en este poemario, Méndez Rubio excluye algunos de los detalles asociados con el gesto de alejarse de la mirada, pero el enfoque en dicho gesto todavía se mantiene. Sea en la forma más extensa del epígrafe que se reproduce en *Lepra (Fragmentos)* o la versión más abreviada publicada dos años más tarde, las siguientes conclusiones de Rosa Benítez Andrés respecto al texto original de Ullán se pueden aplicar también a los epígrafes que cita Méndez Rubio: «Esta desactivación del sentido de la vista propicia, entonces, la aparición de otros modos de percepción que, ahora, se agudizan en tanto que contrapartida a la pérdida del primero. Además, persevera en el cuestionamiento de lo visual como forma, casi exclusiva, de relación con la realidad» (2019: 63).

En su estudio reciente sobre el concepto del fragmento, Pilar Carrera argumenta que «debemos diferenciar, desde el punto de vista discursivo, dos nociones de fragmento: el fragmento como ruina de la totalidad, preservando su memoria, y el fragmento como construcción sin filiación con ninguna totalidad, arquitectura primigenia y autónoma» (Carrera: 2002: 36). Carrera define una «estructura fragmentaria» como «una estructura en cuyo centro está la errancia, el extravío metódico» (2002: 84), «[u]na enunciación que no acalla ni oculta la disidencia en su centro, o, para ser más exactos, que hace del desasosiego, el conflicto, la interrupción y la contradicción sus fuerzas motoras» (2002: 70) y asevera que este tipo de estructura «es igual de compleja que la que se considera su opuesta [...], igual de premeditada, intencional e inflexible» (2002: 68).

Aunque el título «Lepra» sugiere la idea del fragmento físico de un cuerpo, para Jorge Fernández Gonzalo, el uso de este nombre para etiquetar estos poemas no conlleva necesariamente una conexión temática. Pero esto no quiere decir que este término no pueda servir para articular una teoría estética, ya que, según este crítico, «juega con las ambivalencias semánticas para fijar la teoría poética del autor: la lepra constituye el desgarramiento del cuerpo, la pérdida de la piel y el deterioro de los tejidos» (Fernández Gonzalo, 2022: 37). «Paradójicamente», nos explica el mismo crítico, «los poemas que el autor denomina como *lepra* [...] son aquellas composiciones que se ofrecen, visualmente, más sólidas» (2022: 38). Si, por un lado, «[t]o speak of *the* form of a work of art is to gesture to its unifying power, its capacity to hold together disparate parts» (Levine, 2015: 24), la dinámica que se observa en muchos de estos ejemplos recuerda el carácter paradójico de textos cuyo contenido parece exceder su forma. Así, en muchas instancias se destaca la mezcla de conceptos que pueblan estos poemas y se nota una tensión entre el carácter aparentemente fijo de su forma y el carácter paradójicamente fluido de lo que estas estructuras buscan fijar y plasmar.

Una tensión parecida entre la solidez visual y un carácter fragmentario o fragmentado se puede trazar también en colecciones posteriores como *Razón de más* (2008) y *Por nada del mundo* (2017). A pesar de no ser textos de «Lepra» en un sentido estricto y no llevar esta etiqueta, el poema titulado «Restos de fábula» y la sección titulada «Preparando el presente» respectivamente, emplean formas que usan estrategias similares a los que emplean textos que sí llevan este nombre. En este trabajo la etiqueta «poema de Lepra» sólo se aplicará a los que tienen esta forma específica, mientras que el término más amplio de poesía «leprosa» se aplicará a otras formas semejantes en las que se observa una dinámica parecida.

Sea bajo la etiqueta de «Lepra», «Más lepra», «Preparando el presente» o «Restos de fábula», estos textos de Antonio Méndez Rubio exploran tensiones entre fondo y forma, restricción y libertad y también establecen un diálogo implícito con textos anteriores, como las «cajas de prosa» de José-Miguel Ullán (1944-2009), y textos contemporáneos, como los «charcos» de José Ángel Cilleruelo (1960-). Como explica Miguel Casado, en libros de Ullán como *Maniluvios* (1972) y *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (1976), «se produce un choque entre la palabra escrita y la página, o mejor, la *mancha* tipográfica: el cuerpo del discurso escrito se encierra en un tácito y estrecho dibujo rectangular que no respeta a la palabra» (1994: 45). Aunque Casado argumenta que «[e]l conflicto se resuelve en favor del diseño de la página y las reglas de división silábica saltan hechas trizas; cada línea tiene la misma medida total y la palabra se corta en cualquier sitio, allí donde la línea acaba» (1994: 45-46), también reconoce la tensión productiva que resulta de la presencia de «un extraño desajuste entre el verso y reconocibles plantillas rítmicas» y «un esquema de rimas que no coinciden con los versos», lo que expande las posibles lecturas de estos textos (1994: 46).

En los «charcos» que componen su poemario *Vitrina de charcos* (2011), Cilleruelo elabora una forma poética que crea el efecto visual de una «mancha». En el texto que precede a su colección, Cilleruelo explica que «[a]l descongelarse las 154 sílabas de un soneto, como el líquido ocupa más espacio que el sólido, comprobé que el charco que quedaba tenía exactamente cien palabras. Como todos los poemas que se exponen en la vitrina de este libro» (2011: 9). Aunque los textos que veremos a continuación no emplean estrategias iguales a las de Ullán o Cilleruelo, situarlos en el contexto más amplio de estas prácticas estéticas nos ayudará a ver cómo, desde sus inicios a mediados de los años noventa hasta la actualidad, poemas de «Lepra» y poemas «Leprosos» forman parte de tendencias poéticas experimentales más amplias.

«Lepra» (1996-1998)

El primer poema de «Lepra», incluido en un número de la revista *Solaria* en 1996, no lleva ninguna etiqueta. Se titula «Taller» y, con la excepción del nombre de su autor y un epígrafe de Roland Barthes (sacado de sus *Fragmentos de un discurso amoroso*), no va acompañado por ningún otro poema o elemento paratextual:

Con las manos hinchadas reconstruyo
el porvenir —su espera, las palabras
que lo sepan decir y que me olviden
pronto. Aprendo ese tiempo difícil
desde el ahora del desasosiego
que nos nombra despacio. Con amor
insufrible se engendra el pensamiento:
sin olvido no hay nada posible.
Mientras algún arroyo se revuelve
en alguna parte, la voluntad
de oírlo se le escapa a los signos.
De ausencia se entreteje la escritura.
(Méndez Rubio, 1996a: 3, vv. 1-12)

Los últimos cuatro versos de este poema presentan una tensión sugerente entre un elemento del mundo natural —«algún arroyo»— y la capacidad de captarlo mediante el lenguaje —«la voluntad / de oírlo se le escapa a los signos»— que desemboca en una constatación explícita sobre el desencuentro entre el lenguaje y referentes del mundo natural: «De ausencia se entreteteje la escritura». Entre los tipos de elementos naturales que aparecen en estos poemas se encuentran ejemplos como pájaros, viento y, como ya hemos visto en «Taller», agua.

Un esfuerzo por leer e interpretar un fenómeno proveniente del mundo natural («el riachuelo») y un reconocimiento de la futilidad de semejante esfuerzo («No aspiro a comprender su recorrido») dominan en el poema titulado «Instantánea (en movimiento)»:

La indiferencia simula armonía.
En su descenso mudo, el riachuelo
se destrozará; pero no lo sabe.
Mientras tanto, salta entre piedras quietas,
murmura una verdad cuya pobreza
no se resuelve. Espejea el sol
en la inquietud que fluye y se atropella
como nada en él, como si fuera
nada. El agua descosida enseña
con qué signos se escribe el desamparo.
No aspiro a comprender su recorrido.
Nada hay más libre que su evidencia. (1996: 10, vv. 1-12)

Al declarar que «[l]a indiferencia simula armonía», el primer verso del texto cuestiona el carácter aparentemente estable que puede sugerir la forma visual del poema y el recorrido activo del agua por el resto de él, por su parte, es acompañado por referencias explícitas a conceptos y elementos y sentimientos no armónicos como «la inquietud», «el agua descosida» y «el desamparo». Este movimiento contrasta con el carácter estático de las «piedras quietas» entre las cuales «salta» y comienza a trazar una especie de alegoría de esta forma poética visualmente estable y estática por la que circula una serie de conceptos y significantes dinámicos. Además de interrogar la caracterización de esta circulación como un «descenso mudo» —ya que este riachuelo habla, aunque sea de otro modo— dicha circulación recuerda la descripción del «pensamiento vivo» ofrecida por Helen Vendler en *Poets Thinking*, cuando explica que este tipo de pensamiento «must [...] jump up and down, over and under, left and right; [...] it must advance too swiftly for instant intelligibility: the reader must hang on for the ride, bouncing to the next hurdle hardly having recovered from the last» (2004: 27).

Si el título de «Instantánea (en movimiento)» ya señalaba la tensión entre fondo y forma que iba a ser tan importante para el texto, lectores de estos poemas también descubrirán tensiones parecidas en textos cuyos títulos parecen más sencillos. «Lluvia en la cala», por ejemplo, también usa el agua para explorar la tensión entre fondo y forma. En vez de un riachuelo, este texto usa varios tipos de agua —la lluvia, el mar, la espuma y las olas— como vehículos para explorar esta dinámica. El uso del espacio semicerrado de una cala como escenario en este caso sirve para abrir hasta cierto punto el espacio textual de un poema de «Lepra» (parecido a un bloque o una mancha). Una visión del agua como un elemento iterativo se presenta tanto en la lluvia que le da título como en las olas que se mencionan en dos ocasiones (vv. 6 y 10). Abre con la lluvia:

Llueve, entre pausas, sobre las piedras
redondas, asustadas sin razón.

Cubren toda la orilla de la cala.
Están quietas. Ahora el mar suena
a la vez que el deseo de cambiar
junta y destroza espuma en olas breves
que acaban serenísimas. El tiempo
parece una voz que nada dice.
Otro tiempo imposible lo desmiente
en cada terminarse de las olas,
más breves que la lluvia. Sorprendidas
por su propio agolparse sin sentido.
(Méndez Rubio, 1996: 8, vv. 1-12)

Las dos alusiones a la brevedad de las olas del mar —la segunda de las cuales incluye una comparación con la duración de la lluvia— nos recuerdan la tensión entre los versos relativamente breves del texto frente a la extensión más larga de las oraciones incluidas en él. Frente al movimiento del agua por cauces más o menos establecidos en el caso de «Instantánea (en movimiento)», la caída de la lluvia en «Lluvia en la cala» es aún más libre. Poemas de «Lepra» que trazan el vuelo de pájaros exhiben una libertad parecida.

Pese a lo que uno quizás esperaría de una composición titulada «Atardecer con pájaros», en lugar de una visión estática de un paisaje, lo que ofrece es una combinación de negación y movimiento que termina contestando en su último verso una pregunta implícita que había inspirado la mayoría de sus versos. A pesar de no estar dividido en estrofas, este texto está compuesto de tres partes. Después de comenzar con una descripción de los pájaros señalados por su título (vv. 1-4) y continuar con una serie de cinco negaciones (vv. 5-11), concluye con una respuesta implícita a la pregunta también implícita que había generado tantas negativas (v. 12):

Gorriones en bandada me sorprenden
avanzando despiertos por el cielo
bajo. Rozando, mínimas, las alas
con el frío persistente de la tarde.
No su perseverancia; no la luz
que invisible termina en torno a ellos;
no su capricho; no el dolor pequeño
que sostiene, quizás, su común vuelo
haciéndolo imposible a las palabras.
No el temblor encendido de sus cuerpos
abriéndose al futuro, desterrados.
Miro el aire en silencio que los une.
(Méndez Rubio, 1996: 5, vv. 1-12)

Lo que el yo poético mira —tras pasar siete versos explicando lo que *no* mira— es lo que rodea estos gorriones y el movimiento de sus alas.

Al igual que «Atardecer con pájaros», el poema titulado «Night bird flying» también comienza con una referencia al vuelo de un pájaro y se enfoca en la mirada. Mediante un enfoque en el trasfondo que lo presenta, la exploración del trayecto del pájaro que se lleva a cabo en este caso escinde el acto en sí de su representación. Si en el caso de «Atardecer con pájaros» lo que el yo poético observaba al fin y al cabo fue «el aire en silencio» que unía los gorriones, en el caso de «Night bird flying» la noche sirve como fondo y fuente de la «imagen» de un pájaro (o menos): «Vuelo brusco de un pájaro.

O menos / que un pájaro: su imagen que improvisa / la noche. Traza una curva extraña» (1996: 12, vv. 1-3). Lo que no queda claro, sin embargo, es precisamente lo que «[t]raza una curva extraña»: el vuelo del pájaro o la imagen de él que improvisa la noche. Una posible respuesta a esta pregunta se encuentra en los próximos versos, los cuales se centran en la mirada del yo poético:

Los ojos indefensos van con él
hacia ningún lugar. Sueñan el sitio
impensable donde vive el deseo
ahora brusco en su cuerpo diminuto.
(Méndez Rubio, 1996: 12, vv. 4-7)

Sea el pájaro en sí o su vuelo, la mirada lo sigue e indaga en su interioridad. Al igual que el vuelo del pájaro, dicha interioridad y el deseo que la habita es «brusco». El fondo que sirve como fuente de representación en el poema —la noche— es incapaz de acceder a o representar esta interioridad, ya que este «sitio impensable» es descrito en términos negativos:

Donde la noche nada simboliza
ni nada representa. Sólo está:
sombra resplandeciente, negrura
que no acaba cuando cierro los ojos.
La ceguera es más larga que el mundo.
(Méndez Rubio, 1996: 12, vv. 8-12)

El último poema de *Lepra (Fragmentos)* demuestra que no sólo los pájaros vuelan en la poesía de Méndez Rubio. El uso de una forma del verbo «rozar» en «Contemplación escasa» presenta un paralelo entre el vuelo de la hojarasca y las hojas en este caso y el de los gorriones en «Atardecer con pájaros». El caso del texto con el cual cierra esta colección atribuye un carácter trascendente a este vuelo al presentarlo como prueba de que

El mundo sigue aquí. La hojarasca
levantándose a ratos lo demuestra
con palabras que son como las hojas
ciertas. O mejor: son también las hojas
volteándose en ráfagas frías.
(Méndez Rubio, 1996: 15, vv. 1-5)

El resto del poema se enfoca en estas hojas y muestra cómo su título —«Contemplación escasa»— es a la vez incorrecto y acertado. Sus próximos versos, por ejemplo, trazan una especie de contemplación mutua —pero no escasa— entre estas hojas y el yo poético:

Apenas sin ruido cuando rozan
la acera sucia o las paredes toscas
de la calle. Siento con qué ternura
me contemplan. Con qué tranquilidad
escasa me dan muerte. Alborotan.
(Méndez Rubio, 1996: 15, vv. 6-10)

Frente a esta contemplación mutua, un ejemplo claro de contemplación escasa —o quizá hasta nula— aparece al final del poema, cuando leemos cómo «Con descuido las pisa un transeúnte: / mirar es entender el desconcierto» (1996: 15, vv. 11-12). Además de sufrir una serie de cambios formales y

de contenido, al ser incorporado en la sección titulada «Lepra» en *Un lugar que no existe*, este texto pierde hasta cierto punto su lugar privilegiado en esta serie. El octavo de los dieciséis poemas en esta sección, el par de composiciones que lo preceden exploran una temática parecida.

«Dictadura del frío» también explora las posibilidades del enfoque en la mirada que se encuentra en varios poemas de «Lepra» al invitarle a un *tú* a mirar evidencia de la existencia del viento:

Abre los ojos rotos, ven, acércate
a contemplar sin tregua el aire mudo:
cómo atrae y arrastra los papeles
en el solar de enfrente, removiendo
con terquedad, fríamente, la tierra
que ya no olvidarás cómo te olvida,
detenida ante un vuelo de papeles
a ras de suelo que ahora el aire
vuelve suyos, sumisos, dulcemente,
figurando vulnerable aventura
cada distancia (a)corta –va haciendo
del sufrimiento su serenidad.
(Méndez Rubio, 1998: 17, vv. 1-12)

A diferencia de algunos de los otros ejemplos de esta forma poética, no obstante, al estar compuesto de una sola oración y emplear el encabalgamiento de una manera insistente, éste no se presta a una división en secciones. A partir de su tercer verso, el ritmo acelerado y al mismo tiempo pausado del texto lleva al lector por sus versos.

Si otros poemas de «Lepra» exploran la tensión entre movimiento —sea de agua o pájaros— y los límites formales impuestos por los mismos poemas, «Todo ocurre», otro texto incorporado por primera vez en *Un lugar que no existe*, declara que «todo ocurre / ajeno a cualquier límite»:

En vano presentimos un final
de aquello que acontece: todo ocurre
ajeno a cualquier límite, jugando
igual que la ventisca juega insomne
con tacto quedo a levantar los plásticos
sucios, abandonados por la calle,
de una acera a otra acera. Sin descanso
viene el mundo despacio hacia nosotros.
Este estupor de las manos lo sabe.
Lo adivina sin comprenderlo. Noche
que sucede a otra noche sin respuesta.
Materia que en sus signos se demora.
(Méndez Rubio, 1998: 18, vv. 1-12)

Lo que ocurre en este caso se compara al juego del viento al hacer volar objetos —tanto «de una acera a otra acera» como de un verso a otro— y se apodera del poema entero hasta desembocar en una declaración metadiscursiva respecto a la relación entre materia y lenguaje simbólico.

«Más lepra» (2005)

Una característica clave que tienen en común los poemas incluidos en *Lepra (Fragmentos)* y los que componen la primera sección de *Un lugar que no existe* es el uso de títulos individuales que, sin mencionar «Lepra» explícitamente, se ofrecen como una suerte de guía o punto de partida. La inclusión de siete apartados numerados sin títulos individuales en «Más lepra» —incluido en *Por más señas*— activa el concepto de una serie poética, ilustrando lo que Levine declara respecto a cómo «[n]ew encounters» con tipos de poemas repetidos en nuevos contextos «may activate latent affordances or foreclose otherwise dominant ones» (2015: 7). Poemas compuestos de series de apartados numerados juegan un papel clave en este poemario, ya que casi la mitad de los textos en el libro —ocho de los diecinueve— son de este tipo. De una manera parecida a lo que hacen poemas iniciales en un caso como el del *Libro de las alucinaciones* (1964) de José Hierro (1922-2002), el primer apartado de «Más lepra» parece funcionar como una especie de prólogo que presenta una teoría de la «lepra» a la que sigue su manifestación poética.

Al declarar que «[n]uestra precaria serenidad precede a un despedazamiento» (2005: 56), el epígrafe que encabeza el primer poema de «Más lepra» —y por extensión la serie de textos que seguirá— establece una conexión temática explícita con el nombre que Méndez Rubio le da a esta forma. Esta cita de Jorge Riechmann incluye dos elementos asociados con los poemas de «Lepra»: un estado sólo aparentemente tranquilo y una alusión a la disolución de un objeto o elemento. Esta disolución toma la forma señalada por el título del poema en sus primeros dos versos —«Irreconocible caducidad / elige del cuerpo las partes frías» (2005: 56, vv. 1-2)— y en la forma de referencias posteriores a «la enfermedad» (2005: 56, v. 5) y «[...] manchas que no sientes / y van amoratándose en la piel / tan mansamente que no piensas nada» (2005: 56, vv. 6-8)². Este enfoque corporal se vuelve discursivo en los últimos versos del poema:

Así vas aprendiendo que en la carne
el fracaso te crece y te descrece
como la libertad. Como el sentido
se desprende a pedazos del poema.
(Méndez Rubio, 2005: 56, vv. 9-12)

Lo que no queda claro en el caso de esta referencia metapoética —que se puede comparar con las múltiples alusiones a «signos» en ejemplos como «Taller», «Instantánea (en movimiento)» o «Todo ocurre»— es cómo interpretarla. ¿Es un fenómeno positivo o negativo este desprenderse del sentido? ¿Se puede entender como una manera de leer un poema? —es decir, analizar su sentido en la forma de diferentes pedazos— ¿o representa la pérdida del sentido? Si recordamos que el acto de «desprenderse de la mirada» se presentó en el caso de las primeras muestras de poemas de «Lepra» como principio fundamental para este proyecto estético, sería posible concluir que la declaración que «el sentido / se desprende a pedazos del poema» se podría leer como un fenómeno positivo. Al mismo tiempo, no obstante, y usando el epígrafe como guía, podríamos interpretar el final de este poema en términos de la pérdida del sentido.

2 Otra alusión temática directa a la lepra en la poesía de Méndez Rubio se encuentra en *¿Ni en el cielo?* (2008): «Lepra o peligro / de la piel, gélida, del ardor acosado / que se recoge en caer / por amar, por limpiarse los ojos. Hay / aves que ahí no anidaron, voces» (2011: 15).

En términos generales, se puede concluir que este primer apartado de «Más lepra» resume, sintetiza y le da un nombre aún más explícito al estilo generalmente más implícito de los poemas de «Lepra» incluidos en colecciones anteriores. En esta nueva serie de poemas también observamos diferencias temáticas y estilísticas. La primera se ve al considerar esta serie de textos como una secuencia. Gracias al uso de un verbo conjugado en primera persona en el presente del indicativo al principio de los dos apartados que siguen al primero, en el caso concreto de «Más lepra» esta estructura invita a una lectura del texto en términos de una trayectoria narrativa. Una característica clave que sirve para presentar estos textos de tal manera es la construcción de un escenario común y el uso de un *yo* que sirve como eje de lo que se narra en cada texto. Una forma más claramente narrativa es especialmente importante en los apartados 2, 3 y 7, y en el caso de los primeros dos, esta tendencia hacia un estilo más abiertamente narrativo se ve acompañado por la inclusión de elementos temáticos que desentonan hasta cierto punto con el estilo general de estos poemas. Aun así, estos apartados —al igual que el resto de la secuencia— emplean el patrón temático característico de este corpus. Más allá de ampliar la capacidad estilística y temática de esta forma, también se puede argüir que esta muestra posterior de «Lepra» también tiene la capacidad de invitarnos a interrogar nuestra manera de leer e interpretar los poemas de *Lepra (Fragmentos)* y *Un lugar que no existe*, y preguntar, por ejemplo, si tiene sentido suponer de antemano que ejemplos anteriores *no* forman parte de una secuencia o trayectoria.

Como hemos visto, el epígrafe de Riechmann que encabeza el primer apartado de «Más lepra» es central para la experiencia de leer esta serie de poemas. Descubrir que proviene de un texto de *Poesía practicable* (1990) titulado «Dialéctica de la fragmentariedad» amplía el alcance de su significación aún más. El contexto inmediato del epígrafe en el texto de Riechmann también es significativo, ya que la primera mitad del párrafo del cual fue extraído declara que «[l]a frágil unidad todavía posible resulta del momentáneo equilibrio de tensiones divergentes» (1990: 162). Esta alusión a una unidad posible apunta al inicio del texto de Riechmann, el cual asevera que «[e]l fragmento, en todos los casos, remite a un todo» (1990: 162). Por su parte, este texto comienza con un epígrafe de Heiner Müller que explica que «[l]a fragmentariedad impide la desaparición del acto de producción en el producto, su conversión en mercancía» (1990: 162). Esta declaración se podría aplicar también a los poemas de «Lepra», incluso si su forma poética visual no parece encarnar una concepción tradicional de lo fragmentario. Es posible que lectores que ya han leído varios poemas de «Lepra» demuestren cierta «[d]esconfianza frente a lo acabado, lo completo, lo perfecto, lo redondo» (1990: 162). Semejante desconfianza sólo se aumentará cuando estos lectores se enfrenten a «fragmento[s] que no disimula[n] la fractura que recorre cada cuerpo de parte a parte» (1990: 163), como veremos en el caso de dos series clave incluidas en colecciones posteriores de Méndez Rubio.

El «momentáneo equilibrio de tensiones divergentes» descrito por Riechmann en su texto sobre la fragmentariedad y que se observa en poemas de «Lepra» hace que los lectores que encuentren estos textos tengan que ir más allá de la superficie aparentemente «acabad[a], complet[a], perfect[a] y redond[a]» de ellos para comenzar a ver y trazar cómo funcionan. Lo mismo se puede concluir con respecto a otros tipos de textos que este poeta ha publicado posteriormente. Aunque sólo contienen diez versos y no exhiben la misma regularidad métrica de los poemas de «Lepra», a primera vista los poemas que componen la sección titulada «Preparando el presente» en *Por nada del mundo* (2017) crean un efecto visual parecido al que tienen los ejemplos que ya hemos explorado. Por su parte, la serie de textos que aparecen bajo el título «Restos de fábula» en *Razón de más* (2008) está compuesta de nueve apartados que contienen cuatro versos heptasilábicos cada uno, pero la ausencia de puntuación y letras mayúsculas aumenta el grado de fragmentariedad que exhiben.

«Preparando el presente» (2017)

A diferencia de los poemas de «Lepra» —y al igual que los de «Restos de fábula»— los doce poemas incluidos en «Preparando el presente» no emplean puntuación. Cada poema en esta sección de *Por nada del mundo* comienza con una letra mayúscula y termina con un punto al final del texto, pero no usa ningún otro punto, coma o punto y coma. La ausencia de puntuación en estos poemas —con la excepción de signos de interrogación, paréntesis y letras cursivas— contribuye a la construcción y presentación visual de estos poemas como bloques de texto o «manchas» a la vez que aumenta su nivel de fragmentariedad y precariedad sintáctica. A los lectores de estos textos les toca, entonces, identificar y organizar los «pedazos de sentido» que se presentan en cada uno de ellos.

Además de su efecto visual homogeneizador, otra consecuencia de este estilo es señalar la importancia de la puntuación para un poema y destacar la ambigüedad propiciada por textos que no la usan. Los primeros tres versos del décimo de la serie representan una muestra particularmente clara de la confusión que puede resultar de la ausencia de puntuación: «Ahora nunca es mañana por la mañana / cuando sí cuando no es una cosa es otra / superficie restituye algún otro fondo» (2017: 92, vv. 1-3). El eje en torno al cual gira la ambigüedad en este ejemplo es «otra», que se podría conectar con diferentes palabras. Además de «cuando no es una cosa es otra (cosa)», también se podría conectar con «superficie»: «cuando no es una cosa es otra / superficie». Hasta sería posible volver al primer verso y concluir que el «es» del segundo verso se refiere al «ahora» del primero, y así «es una cosa es otra (superficie)» representaría una caracterización afirmativa de «ahora». Si prestamos atención al tercer verso surge la pregunta de lo que se puede decidir con respecto a la relación entre la «(otra) superficie» que abarca versos dos y tres y el resto del tercer verso. ¿Es el sujeto del verbo «restituye»? Lo que incrementa la ambigüedad en esta instancia es que, como fenómeno general, estas alternativas no pueden coexistir entre sí.

Si las preguntas que surgen de ejemplos como éstos son más bien implícitas —pero no por ello menos importantes para la experiencia de los que leen estos poemas— las preguntas explícitas también serán significativas en estos textos³. Una serie de ellas se destacan de una manera particularmente clara en estos casos, ya que la presencia visual de signos de interrogación en textos despojados como fenómeno general de puntuación hace que dichos signos se conviertan en «figuras» para los lectores de poemas como el segundo de la serie:

Siendo felices dentro del día de nuevo
sensación de escuchar todas las brisas
que aún tengan que levantarse o no por
ramas que buscan ramas y no llegan
a convertirse en lo que quizá quieren
olvidar ¿no es bastante con la luz
que da en piedra viva y sin desvelo
que abrasa por turnos que insiste?
¿alguien nos va a esperar al aire libre?
¿piensa ahora alguien en nuestros ojos?
(Méndez Rubio, 2017: 84, vv. 1-10).

3 Para un estudio del uso de preguntas en la poesía de Méndez Rubio, véase Cahill (2022).

Aunque este poema es el único de la serie que incluye preguntas explícitas marcadas por signos de interrogación, cinco de ellos contienen preguntas explícitas sin signos de interrogación, dos aluden al concepto de la pregunta mediante el uso de la palabra «pregunta» y uno pertenece a ambas categorías.

Un ejemplo particularmente llamativo de una reflexión explícita sobre el concepto de la pregunta en sí se encuentra en el cuarto poema de la serie. Lo que hace que este ejemplo sea especialmente sugerente es cómo establece una conexión entre la pregunta como concepto y otro motivo clave para la poética de Méndez Rubio. Una imagen que se puede rastrear a lo largo de la poesía de este autor es el gesto de intentar aproximarse a otro/a tras alcanzar la mano de él/ella. Como sucede con frecuencia en la poesía de Méndez Rubio, estos intentos no logran su meta, y así es el caso de las preguntas incorporadas en este poema:

Justo esas preguntas no las hace nadie
ellas así se rozan se rozan con nada se
avergüenzan de no tener nada que decir
más mudas hacia adentro que hacia afuera
solas contra sí todo el tiempo vueltas imagen
del vacío dejado entre los dedos por un ángel
al que da miedo ver perder su propia cabeza
confundida con el aire con el caer de la nieve
que va unido aún al dolor de nuca pero
nadie mira ya así como si no pasara nada.
(Méndez Rubio, 2017, 86, vv. 1-10)

Alusiones a estas preguntas se encuentran a lo largo de la primera mitad de este poema y presentan una visión contradictoria de ellas y de su impacto. Si por un lado leemos que «no las hace nadie», «se rozan con nada» y «se avergüenzan de no tener nada que decir», por otro, también descubrimos que «se rozan» y que paradójicamente son «más mudas hacia dentro que hacia afuera», lo cual sugiere que es posible que comuniquen algo (a menos que se trate de una mudez general). Otra cuestión que surge relativa a estas preguntas es si su mudez resulta de una cualidad suya o porque «no las hace nadie», ya que pese a la personificación de ellas («se avergüenzan»), de todas formas dependen de seres humanos que las pronuncien.

En términos generales, un tono negativo predomina en el poema, y un rasgo que contribuye a la construcción de este tono es la visibilidad marcada que adquieren palabras negativas como «nadie» y «nada» que ocupan posiciones cerca del principio y/o final de varios versos. Una consecuencia de esta visibilidad es el posible contagio de un tono negativo que se extiende a otras palabras que comienzan con «n» cerca del final del poema en el caso de «nieve» y «nuca». Es importante reconocer, sin embargo, que este tono negativo no sólo se asocia con palabras que comienzan con esta letra. Otra palabra que crea un tono negativo introduce un elemento que efectúa un cambio en el enfoque del poema. Al señalar que las preguntas descritas en los primeros cinco versos se convierten en la imagen de un vacío relacionado con un ángel —que, por su parte, se describe en lo que queda del texto— el poema parece cambiar de enfoque. El tono asociado con este ángel —y el vacío que lo acompaña— también es negativo y se basa en la pérdida y el borrarse.

Una palabra clave que aparece al final del penúltimo verso del poema, en cambio, sugiere un posible efecto positivo que se puede conectar con su primer verso. El «pero» que aparece al final del noveno verso crea un hueco para que el último nos explique que «nadie mira ya así como si no pasara

nada». Si dedujéramos el inverso a esta declaración final —*sí* mirar así como si no pasara nada— el resultado sería parecido a lo que declara el primer verso del poema, no hacer *esas* preguntas que el texto parece sugerir que se hagan, aunque como nos explica, al principio del texto no las hace nadie. Después de lo que el resto del poema nos muestra, sin embargo, parece lógico concluir que tales preguntas sí se hacen. Podemos aventurar, entonces, que los dos versos que crean un marco para esta composición representan el punto de arranque y el punto culminante de una progresión implícita que comienza con preguntas que no se hacen y termina con el gesto de abandonar una forma de mirar que paradójicamente consistía en no querer mirar lo que pasaba. Es importante reconocer que este cambio resulta de un encuentro visual con un estímulo visual y, aunque no consiste en «desprenderse de la mirada», sí toma la forma de otro modo de mirar, incluso si esta nueva forma de mirar no se menciona de una manera afirmativa y directa y hay que deducirla de una negación.

En términos visuales generales, los poemas que pertenecen a la sección de *Por nada del mundo* titulada «Preparando el presente» se parecen a los de «Lepra». La diferencia entre ambas formas radica en los grados de uniformidad métrica y fragmentariedad de cada forma. En el caso más reciente hay menos uniformidad métrica y más fragmentariedad, gracias en parte a la ausencia de puntuación en estos poemas. El próximo ejemplo de poesía «leprosa» que veremos representará una mezcla de estas características al combinar la regularidad métrica y la ausencia de puntuación.

«Restos de fábula» (2008)

El título del poema «Restos de fábula» puede inspirar una serie de posibles reacciones y expectativas por parte de sus lectores potenciales. Estas expectativas se pueden conectar con la tensión entre diferentes maneras de concebir el fragmento que ha explorado Carrera. Así, podemos preguntar si el título de este poema de *Razón de más* encarna una visión del fragmento como «ruina de la totalidad» o «construcción sin filiación con ninguna totalidad» (36), ya que podría referirse a una serie de restos de una fábula en particular o también a una serie de «restos de fábula» (entendiendo el «resto de fábula» como una especie de género discursivo). La forma de estos textos explora y potencia la ambigüedad y posibilidad de esta tensión, y aunque como fenómeno general parecen ajustarse más a la segunda definición —«el fragmento como construcción sin filiación con ninguna totalidad»— prestar atención a los apartados que abren y cierran la serie juntos revelará huellas de un enfoque metadiscursivo a lo largo de la serie.

El carácter de estos textos respecto a la cuestión del fragmento y los conceptos de totalidad y autosuficiencia que la acompañan es curioso, ya que como textos contienen unidades de sentido que son capaces de comunicar sentido(s) a sus lectores. También es verdad, sin embargo, que hay elementos en cada «resto» que apuntan a un afuera más allá de él que podría otorgarle más sentido a lo que se comunica. La sensación de un principio *in medias res* que se aprecia en muchos de estos textos parece ser el resultado —al menos en parte— del uso estratégico de artículos definidos que le sugieren al lector que existe más información sobre el texto al que no tiene acceso. El primer poema de la serie nos ofrece dos ejemplos de este fenómeno:

como nada queriendo
escribir sobre el muro
hacia adentro del muro
con la mano imposible
(Méndez Rubio, 2008: 61, vv. 1-4).

Para los lectores de este texto, tanto «el muro» como «la mano imposible» a los que se refieren estos versos resultan ser desconocidos. También surgen otras dudas: por ejemplo, si «escribir sobre el muro» se refiere al muro como tema o como superficie sobre la cual uno puede escribir. Igualmente ambiguo es el contexto que rodea el deseo de escribir sobre y hacia adentro del muro, ya que la forma que este poema emplea para describir esta acción no menciona ni el sujeto ni el tiempo de dicha acción.

La ausencia de contextualización que se detecta en el caso de los elementos ya mencionados tiene un paralelo formal en la ausencia de puntuación y letras mayúsculas —tanto en éste como en los demás «restos de fábula»—. Otro detalle formal clave en estos poemas —en su primera aparición en *Razón de más*— es el uso de letras más grandes para la primera palabra de cada texto. Aun si en el caso de este primer «resto» esta primera palabra —«como»— no llama la atención del lector, la palabra inicial del noveno —y último— poema de la serie sí llama la atención:

significar perder
las palabras de vista
para alcanzar qué tierra
donde nadie perdona
(Méndez Rubio, 2008: 69, vv. 1-4).

La palabra «significar» llama la atención del lector tanto por su tamaño como por el empeño del texto en intentar definir esta palabra inicial. Dicha definición esboza y propone una concepción de la significación como un fenómeno que conlleva la desaparición del vehículo concreto mediante el cual dicha significación se lleva a cabo.

Gracias a la división de versos, la visión de la significación propuesta por este poema se presenta con un tono marcado por la pérdida. El uso exclusivo de heptasílabos en estos ejemplos tiene un efecto llamativo en este caso en particular, ya que cortar el vínculo visual entre el verbo «perder (de vista)» y su complemento directo («las palabras») crea y hace hincapié en otro vínculo, en este caso entre «significar» y «perder». Esta equivalencia implícita entre la significación y la pérdida —o una visión de la significación *como* pérdida— se ve reflejada en la visión disminuida de lo que se puede alcanzar tras «perder / las palabras de vista»: «qué tierra / donde nadie perdona». Este gesto de presentar un elemento a la vez que su existencia se cuestiona también se emplea en el sexto poema de la serie —en este caso con «mundo», un sinónimo de tierra— y en ambos casos presenciamos una interrogación de la realidad de lo que se presenta. Prestar atención especial a los poemas que enmarcan «Restos de fábula», entonces, revela un empeño en la cuestión de la escritura —sobre o hacia adentro del muro— y la significación, o igual una visión de la escritura y la significación como cuestiones que se exploran tanto en el contenido como en la forma de estos textos.

Este tipo de enfoque metadiscursivo también resulta ser el eje del cuarto poema de la serie. El uso de letras más amplias en la primera palabra de este texto tiene un efecto particularmente notable, ya que este «resto» busca explorar el concepto de la

orfandad del sonido
una voz no se queda
con nada una letra
no se queda con nada
(Méndez Rubio, 2008: 64, vv. 1-4).

Este poema destaca la autonomía del significante («una voz», «una letra») respecto a sus posibles significados («no se queda con nada»). Según este esquema, las dos vertientes del significante en este caso —voz y letra— ocupan posiciones especialmente visibles en el texto (al final y/o al principio de un verso). Las articulaciones de la «orfandad» de estos elementos (voz y letra) ocupan una serie de posiciones en el poema en términos espaciales, ya que además de ocupar un verso entero, los elementos que componen «no se queda con nada» también ocupan el final y el principio de un verso respectivamente.

Si en el caso de este apartado el espacio físico del texto privilegia la dispersión de elementos, el séptimo poema de la serie utiliza busca lo opuesto. Al igual que la mayoría de los de esta serie, éste apunta a un afuera —y un antes— al contestar una pregunta o duda anterior. Su primera palabra responde de una manera afirmativa:

sí lo que no pasó
más duele más espera
que lo que sí pasó
la realidad qué sabe
(Méndez Rubio, 2008: 67, vv. 1-4).

La pregunta invisible que antecede a este poema-respuesta parece girar en torno a una de las cuestiones clave para la poética de Méndez Rubio. Indicios de la tensión entre cosas que sí o no pasan, se ven o se oyen aparecen a lo largo de y vertebran la obra de este poeta. En el caso concreto de este poema esta tensión se destaca gracias a una forma poética visual cuyo uso de la repetición destaca una diferencia (entre «no» y «sí») que introduce otros dos elementos clave para la poética de Méndez Rubio: la representación del dolor y una alusión a la duración o la espera. El último de estos dos elementos también cultiva cierta ambigüedad, ya que «espera» podría referirse tanto al acto de esperar en un sentido temporal como al de la esperanza. Esta segunda acepción se podría conectar con la condición incompleta de «lo que no pasó», una condición que genera dolor a la vez que sigue manteniendo la esperanza de que algo pase en el futuro. La presencia de la cual goza lo que no ha pasado en este apartado de «Restos de fábula» parece contribuir a la problematización de la realidad que su último verso lleva a cabo mediante la pregunta retórica que aparece al final del poema. En textos «leprosos» como éstos, entonces, la tensión entre lo que un texto parece ser y sus efectos en sus lectores refleja y extiende los aportes de los poemas de «Lepra».

Poemas de «Lepra», escritura «leprosa» (1996-2017)

Los textos de Antonio Méndez Rubio que hemos analizado en estas páginas utilizan formas visualmente homogéneas cuya estructura no fija ni contiene los elementos temáticos que presentan. La presencia de grados crecientes de fragmentariedad en estos textos al pasar de las primeras muestras de poemas de «Lepra» a poemas «leprosos» más recientes ilustra el papel importante que estas cuestiones juegan en la poética de Méndez Rubio. Una trayectoria poética y conceptual tan rica como la que este poeta ha elaborado a lo largo de las últimas décadas muestra cómo la elaboración —y la repetición— de formas «leprosas» pueden ser herramientas efectivas para invitarnos a interrogar formas tradicionales de leer y etiquetar poemas que a primera vista no parecen usar formas novedosas.

Bibliografía

- ALFORD, Lucy (2020). *Forms of Poetic Attention*. New York: Columbia University Press.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2006). *Poesía en pie de paz: modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-Textos.
- BENÉITEZ ANDRÉS, Rosa (2019). *José-Miguel Ullán. Por una estética de lo inestable*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- CAHILL, Paul (2012). «Poetic Vision and (In)visible Pain in Antonio Méndez Rubio's *Trasluz*», *Studies in Twentieth and Twenty-first Century Literature*, 36, 2, pp. 356-372. Disponible en: <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1789>.
- (2022). «Interrogating Poetic Thinking in Antonio Méndez Rubio's 'Question' Poems», en *Hispanic Review*, vol. 90, n.º 2, pp. 177-199.
- (2022a). «Invisible Points and Open Windows: Picturing Representation in the Poetry of Antonio Méndez Rubio and Ana Merino», en *Revista Hispánica Moderna*, vol. 75, n.º 2, pp. 138-154.
- CARRERA, Pilar (2022). *La lógica del fragmento. Arte y subversión*. Valencia: Pre-Textos.
- CASADO, Miguel (1994). «Introducción», en José-Miguel ULLÁN. *Ardicia (Antología poética, 1964-1994)*, editado por Miguel Casado. Madrid: Cátedra, pp. 9-150.
- (2008). «Prólogo: Hazme ver si esto es real», en Antonio MÉNDEZ RUBIO, *Todo en el aire: Poesía 1995-2005*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 7-28.
- CILLERUELO, José Ángel (2011). *Vitrina de charcos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge (2022). *El paisaje invisible: La poesía de Antonio Méndez Rubio*. Badajoz: Diputación de Badajoz.
- FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos (2012). «Antonio Méndez Rubio, el coraje de la verdad», en Antonio MÉNDEZ RUBIO, *Ultimátum (Poemas 1991-2011)*, Rada Tilly: Ediciones Espacio Hudson, pp. 7-18.
- GARCÍA-TERESA, Alberto (2012). «Donde sobraría luz, tener sin embargo aire», en Antonio MÉNDEZ RUBIO, *Historia del cielo (Antología poética 2005-2011)*, Madrid: Ediciones Amargord, pp. 109-114.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (2006-2007). «Las puertas mal cerradas: intemperie y utopía en Riechmann y Méndez Rubio», *Prosopopeya*, 5, pp. 145-173.
- LEVINE, Caroline (2015). *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton: Princeton University Press.
- MARTÍN-ESTUDILLO, Luis (2012). «Irracionalismo de la poesía, (sin)razón de Estado: poética y política de la ocultación en Antonio Méndez Rubio», *La Nueva Literatura Hispánica*, 16, pp. 231-248.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (1996). *Lepra (Fragmentos)*. Gijón: Nómadas.
- (1996a). «Taller», en *Solaria*, n.º 3, p. 3.
- (1998). *Un lugar que no existe*. Barcelona: Icaria.
- (2005). *Por más señas*. Barcelona: DVD poesía.
- (2008). *Razón de más*. Montblanc, Tarragona: Igitur.
- (2011). *¿Ni en el cielo?* Logroño: Ediciones del 4 de agosto.

——— (2017). *Por nada del mundo*. Madrid: Vaso Roto.

MOLINA GIL, Raúl (2022). *¿Un lugar sin lugar?: La poesía de Antonio Méndez Rubio (1988-2005)*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

RIECHMANN, Jorge (1990). *Poesía practicable. Apuntes sobre poesía, 1984-88*. Madrid: Hiperión.

VENDLER, Helen (2004). *Poets Thinking: Pope, Whitman, Dickinson, Yeats*. Cambridge: Harvard University Press.

LIBRO
DE
LÍAS