

remake., de Nathalie Ru

Escrituras del acervo. Retóricas de lo común en la última poesía española

JAVIER MOHEDANO RUANO
Universidad de Córdoba, España

Impossibilia N°12, páginas 158-173 (Octubre 2016) ISSN 2174-2464.

Artículo recibido el 01/07/2016, aceptado el 27/09/2016 y publicado el 31/10/2016.



RESUMEN: Como reacción a la saturación de discursos del yo, bien como revisión y reedición de la máxima vanguardista de fusionar arte y vida (y sus correspondientes lenguajes), bien como respuesta a la deliberada estetización de lo real promovida por el denominado capitalismo artístico, lo cierto es que pueden constatarse en nuestra literatura reciente diversas tentativas de oxigenar el discurso lírico desde la aprehensión y representación de las voces de lo común. Este artículo tiene como objetivo contextualizar dichos proyectos en el marco de repolitización y deslocalización de las prácticas artísticas, cartografiar coincidencias temáticas y estéticas y pergeñar una retórica de lo común, a partir de la lectura y análisis de textos de Jorge Riechmann, Juan Carlos Reche y María Salgado.

PALABRAS CLAVE: poesía española contemporánea, (pro)común, compromiso estético

ABSTRACT: In response to the saturation of speeches of the self, regarded as a revision and reissue of the vanguardist idea of merging art and life (and their corresponding languages), or as a reaction to the deliberate beautification of reality promoted by the so-called artistic capitalism, several attempts have been developed in our recent literature in order to oxygenate the lyrical discourse from the apprehension and representation of the voices of the ordinary/common(s). Thus, this article's aim is to contextualize these literary projects according to a re-politicization and delocation of artistic practices. It would also map the thematic and aesthetic coincidences of rhetorics of the ordinary. To do so, we will read and analyse Jorge Riechmann, Juan Carlos Reche and Maria Salgado's selected texts.

KEYWORDS: contemporary Spanish poetry, common/commons, aesthetic commitment



Recientemente el diario *El País* publicaba una noticia cuyo título rezaba (y casi amenazaba): “Todos los trabajos que no requieran creatividad van a desaparecer” (Guillén, 2016). Más allá de lo taxativo de la afirmación, no puede negarse que lo creativo,

ligado a la mitificación de lo nuevo, se ha erigido en paradigma del capitalismo postfordista, inmaterial y cognitivo, en imperativo de un sistema que necesita de la producción sin fin. Es un síntoma de la expropiación del futuro, que ya no es horizonte utópico, sino yacimiento de fósiles que se consumen con avidez anticipatoria.

Sin embargo, pueden constatarse algunas paradojas: 1) la llamada industria cultural hace tiempo que está instalada en el *remake*, en el *sampleado* y en la franquicia –ser original hoy es, más que nunca, remitirse a los orígenes, a unos valores seguros que se resetean sin piedad, diluyendo las diferencias entre modelo y copia–; 2) si, centrándonos en el ámbito poético, atendemos a las numerosas antologías de nueva poesía aparecidas en los últimos tiempos, una lectura atenta evidencia que, a mayor número de poetas seleccionados, mayor es el grado de uniformidad de sus propuestas –véanse las reflexiones de Marjorie Perloff a este respecto y la sensación de *déjà dit* (2015: 94)–, y 3) cada vez es más palpable la crisis de la página en blanco –Certeau, citado en Garcés (2014: 5)– y la consiguiente parálisis que impide romper con “las prisiones de lo posible” –solo se crea desde lo concertado o admitido–. De ahí que Aparicio Maydeu hable de una creatividad enjaulada (2015) o que Kenneth Goldsmith proponga sin ambages una escritura no creativa que haga del plagio indisimulado su principio axial (2015).

Y es que hoy lo *novedoso* en las artes no es tanto lo que se percibe o experimenta por vez primera (ahora que iconoclastia y ruptura son tradiciones respetables y respetadas), sino más bien aquello que sobreviene o se añade a lo que había antes, sin más. Podríamos hablar entonces de una *innovación por aluvión*, en la que la irrupción de una propuesta no tiene por objetivo interpelar con mayor o menor fortuna a lo ya dicho, sino ocupar, siquiera de manera efímera, una posición de campo cuya frágil vigencia apenas deja huella. Victorias pírricas en el carrusel de la democracia artística.

LA CATEGORÍA DE LO COMÚN COMO SUPERADORA DEL EJE ORIGINAL-COPIA

Como reacción a este colapso de la creación de vocación inaugural (recuérdese el “No nos quedan más comienzos” con el que George Steiner [2011: 11] abre su *Gramáticas de la tradición*) y ante la palpable estandarización de las prácticas artísticas, desde ámbitos heterodoxos de la filosofía, la sociología, la política y las artes, entre ellas la literatura, va tomando cuerpo un empeño compartido en rehabilitar la categoría de *lo común*. Pero ¿qué es lo común? ¿Un golpe de efecto neokantiano que trata de desbrozar en el abigarrado multiverso de voces artísticas una que nos represente a todos? ¿O más bien un viaje en busca de la fuente que nos devuelva, diáfana e incontaminada, la palabra adánica del *Volksgeist*?

Si echamos la vista atrás, lo común se ha visto lastrado por dos conceptualizaciones en apariencia antagónicas, pero igualmente paralizantes. Por una parte, ha sido reducido con frecuencia a “lo banal, lo abundante, lo que se prodiga, lo que está demasiado presente y expuesto para que nos fijemos en él” (Revel, 2011: 3). Por otra parte, desde presupuestos idealistas, se ha concebido lo común como esencia constitutiva de la especie humana, es decir, algo intangible y que nos precede.

Frente a esta dicotomía, que nos obliga a elegir entre lo vulgar y lo trascendente, entre lo invisible y lo inaccesible, el pensamiento crítico sostiene que lo común es ante todo *co-actividad*, “la condición de romper con el cara a cara metafísico entre el sujeto libre y la cosa material” (Laval y Dardot, 2015: 57-58): toda acción conducente a la superación de la ilusión cartesiana de un individuo autónomo que se relaciona de manera contractual tanto con sus congéneres como con el mundo. Así que ya tenemos dos rasgos definitorios: su *naturaleza proactiva* y la *voluntad de constituir identidades porosas*. Antonio Lafuente (2007), que define *procomún* (tomado del inglés *commons*) como “una constelación de recursos que debe ser activamente protegida y gestionada”, subraya que no se trata sólo de lo que “creamos conjuntamente”, sino también de “las cosas que heredamos [...] y que esperamos legar a las generaciones futuras”. Además de su naturaleza *transmisibile*, Lafuente propone otros tres

calificativos para lo común: *ancho* (“porque abarca una considerable diversidad de bienes naturales, culturales, sociales y corporales”), *plural* (“porque son tan múltiples como los muchos modos de existencia que adoptan las comunidades”) y *elusivo* (“porque siendo fundamental para la vida lo tenemos por un hecho dado. Un don que solo percibimos cuando está amenazado o en peligro de desaparición”).

Delimitado el concepto, tratemos ahora de responder las siguientes preguntas: a) ¿desempeña la praxis poética algún papel en este proceso de rehabilitación y visibilización de lo común y de cuestionamiento de la lógica privatizadora?; y, si la respuesta es afirmativa, b) ¿qué estrategias lingüísticas, retóricas y pragmáticas se implementan en y desde el poema a tal fin? Nos proponemos, a partir del análisis de diversos textos, pergeñar una provisional retórica de las prácticas de lo común.

MODOS DE HACER Y REPRESENTAR LO COMÚN EN TRES MOVIMIENTOS POÉTICOS

Hemos escogido tres autores y tres poemas para ejemplificar un relato gradual que podría ilustrarse con el siguiente esquema (fig. 1):

significado comunicabilidad enunciado escritura	—————▶			significante experimentación enunciación oralidad
	fase 1: de los falsos comunes a la responsabilidad con y sobre el lenguaje	fase 2: de la estandarización al neocasticismo y los significados emergentes	fase 3: del texto como enunciado al texto como constelación de cuerpos	

Fig. 1. Esquema de representación gradual de lo común (elaboración propia).

Fase 1. La batalla se libra en la denotación: la desnaturalización de los falsos comunes

No nos engañemos: lo común lingüístico tampoco ha escapado a la mirada medusea del capitalismo, de modo que el poema ha de ser, en primer lugar, espacio de denuncia y desenmascaramiento de falsos ídolos del sentido común. A esa labor se entrega con esmero Jorge Riechmann (Madrid, 1962) en textos en los que hace comparecer los discursos del poder y los clichés de la normalidad para, sometidos a un concienzudo proceso de descontextualización y hermenéutica, revelar su naturaleza ideológica. Detengámonos en las estrofas 3 y 5 (vv. 14-16 y 19-33) del poema “Jaculatoria para tiempos sombríos”, de *Himnos craquelados* (Riechmann, 2015: 134-138):

[...]

Al proceso de

de destrucción del mundo lo llaman

poner a trabajar el dinero

[...]

Ya no tenemos cultura, tenemos tendencias

No tenemos universidades: tenemos escuelas de negocios

No tenemos trabajo, tenemos autoemprendimiento

No tenemos paisajes: tenemos capital natural

No tenemos ciudades, tenemos parques temáticos

No tenemos amistades, tenemos *coaching*

No tenemos viajes: tenemos rutas turísticas y hoteles con encanto

No tenemos comunidad, tenemos fútbol

No tenemos seres humanos: tenemos empresarios de sí mismos

gestores de sí mismos

y vendedores de sí mismos

En el futuro se pudre el pasado, dice un verso de Ajmátova

No tendría por qué ser así

No hay ninguna necesidad histórica que nos lleve al pudridero

Pero, de hecho, vamos a eso...

En el poema que nos ocupa el tono reiterativo y estructura paralelística propios de la letanía (recuérdese el título), que subraya un doble movimiento de desposesión y reemplazo (“no tenemos” / “tenemos”), se pone al servicio de un desdoblamiento designativo de lo real. De este modo, el término eufemístico, aquel sancionado por el sistema y que se presenta como no marcado, acaba confrontado con su sosias descarnado, logrando que el lector ponga en tela de juicio la estabilidad y, sobre todo, neutralidad de significados que se presentan como denotativos, esto es, nacidos de la relación aparentemente unívoca con un referente aparentemente incuestionable.

Como las gafas que delataban alienígenas en la película de John Carpenter *They live!*, la escritura poética tiene una función develadora. De acuerdo con Marchán Fiz, “a medida que la realidad se transforma en un conjunto de ficciones, el arte parece añorar como compensación las anti-ficciones” (2014: 455). El poema incide además en el hecho de que las palabras que elegimos codifican la experiencia del mundo y en que, como afirmaba en un reciente artículo Íñigo Errejón (siguiendo a Laclau), la política es “una actividad de construir orden y sentido en medio de voluntades entrecruzadas, contradicciones y posiciones cambiantes” (2016: véase

enlace en bibliografía). Por tanto, hay que recuperar las riendas del lenguaje para encauzar el rumbo del mundo. Riechmann interpela al lector en un doble sentido: si asume su responsabilidad sobre lo verbal, asume su responsabilidad sobre lo real. Una vez identificados y desactivados los *replicantes* de lo común y recuperada la capacidad de nombrar y construir realidad, queda aprovechar el espacio o intervalo recién conquistado para hacer del poema un palimpsesto de voces fragmentarias, habitualmente silenciadas o desapercibidas en la maraña textual del *Big Data*, que sugieren una comunidad de habla que no reniega del conflicto y muestra futuros posibles. En este caso, la referencia es más que significativa: la voz enunciadora elige dialogar con la poeta rusa Anna Ajmátova, defensora de la nitidez expresiva. El hilo rojo ya está trazado.

Fase 2. El neocasticismo contra el grafocentrismo y la normativización: reivindicación estética de la variación lingüística

El punto de partida ha sido la toma de conciencia de que las palabras nos pertenecen (y vemos las palabras porque nos las arrebatan). Solo desde la identificación y reconocimiento de los comunes puede plantearse su reapropiación. Pero, ¿y si no bastase con una contrarréplica designativa? Porque la propuesta de Riechmann se haya inmersa en la tradición del grafocentrismo y la *hermeneia*, es decir, en la convicción de que la escritura poética es el espacio idóneo para desembarazar el lenguaje de usos espurios. ¿Y si ese común amplio y elusivo del que hablaba Lafuente habitase no tanto en la denotación como en la evocación? ¿Y si hubiese que ir más allá, atemperando la función representativa del lenguaje, para destacar la dimensión pragmático-inferencial de los significados? Ese parece ser el objetivo del poema de Juan Carlos Reche (Córdoba, 1976), que podría calificarse de ecolingüístico (recordamos a Haugen, citado por Amorós Negre, 2014), dado que ofrece una visión contextualizada y coral de los usos del lenguaje. Veámoslo en el siguiente poema, publicado primero como poema suelto (Reche, 2015) y más recientemente como parte del poemario *Los nuestros* (2016: 23):

Qué mal hecha está esta palabra, padre,
que no cuenta nada nuevo, que hay
que decirla en alto para entenderla,
que no la conoce nadie
más que los tres o cuatro
que os juntáis con parsimonia
en la parada
pero que luego llevan los chiquillos
hasta sus casas porque os la escuchan
a todas horas en los arcos
y las madres les preguntan que
qué es eso que decís últimamente
y por qué vienen oliendo a zorruno.

En el texto, la circulación contagiosa de una palabra provoca una concatenación de experiencias lingüísticas que desbordan el debate meramente referencial: a) el extrañamiento inicial y la conciencia de que la palabra está “mal hecha” permiten que esta sea percibida como tal, en su pura materialidad significante; b) la palabra reniega de lo que Tiquun llama “hipótesis cibernética”: no pretende ser portadora de información alguna (“no cuenta nada nuevo”), ejemplo de “palabra errante” que lucha “contra el culto de la transparencia” (2015: 138-139); c) pertenece al ámbito de la oralidad y, de hecho, no puede o quiere ser transcrita: “hay que decirla en alto para entenderla”; d) puede rastrearse su origen sociolectal y urbano (“los tres o cuatro que os juntáis con parsimonia en la parada”), apuntándose una expansión

viral que recorre, desde el espacio público hasta el doméstico, las generaciones de una comunidad idiomática; y e) inoculada en el ámbito privado, la palabra no solo sigue despertando autoconciencia lingüística (otra forma de desnaturalizar la comunicación), sino que activa procesos sensoriales que recalcan aún más la fisicidad del lenguaje (“oliendo a zorruno”).

El devenir de una palabra que ni siquiera comparece en el poema, que el lector siente sin poder decodificar, evidencia algo cuyo conocimiento debemos a la sociolingüística : la mayor parte de nuestra comunicación cotidiana no es informativa, sino fática, no tiene otra misión que la de servir de argamasa social. La “comunidad fática” (en palabras de Brolisnav Malinowski, citado por Hudson, 1981: 121) es reconocimiento de la presencia ajena y concepción del lenguaje como modo de acción, como forja de significados no descriptivos y emergentes que surgen del contexto, haciendo de las palabras marcas comunitarias. En este poema el habla se reivindica como paradigma literario, pero sin mediar estetización alguna, con toda su carga déctica, tangible, fugaz, plural, emocional y carente de solemnidad. Cuando la normalización de los códigos literarios condiciona el mensaje, quizás el camino sea hablar por hablar.

Fase 3. Apropiación, elipsis y desvío: la construcción de lo común desde la materialidad y corporeidad significativa

Con María Salgado (Madrid, 1984) se radicaliza el proceso de rescate y visibilización de lo común lingüístico-literario descrito hasta ahora. Lo oral no es solo un paradigma que se sugiere o traslada al dominio de la escritura, como si de un esqueje se tratara, para cuestionar la tan recurrente e inopinada identificación de los registros culto y literario. En Salgado la oralidad es punto de partida (inmenso repositorio vivo del que se nutre la *inventio* de la poeta a través de la cita, la transcripción o el plagio) y de llegada (el fin natural del texto es su puesta en escena colectiva, circunstancial y efímera). La escritura es entonces eslabón, sala de máquinas, lugar de paso entre el *Matrix* textual de un mundo obsesionado por la codificación

y la conversión de todo acto comunicativo en información procesable (*bit*). Pero también es su reapropiación, manipulación y resignificación, con el fin de alumbrar un espacio lúdico y dialógico a través de la yuxtaposición de voces, que es pura celebración de la materialidad lingüística como forma de estar en el mundo. Lo que la propia Salgado denomina *glotopoesía* o *habla escrita*¹ despliega tácticas heredadas de la neovanguardia (el concretismo, el conceptualismo, la *performance*, los “writing-through” de John Cage, la poesía visual...) para, como demandaba Franco Berardi, devolver a la lengua el compás y ritmo que permiten resincronizar con la vida no productivista y con los otros (2012). Tomemos como ejemplo este texto de *Hacia un ruido* (2014):

<p>titulo_</p> <p>venía como de Portugal de lejos estábamos. Aquí y venía como de Portugal de lejos Aquí hay un. Antes muy grande todo lo que Isdera todo de. Antes hay y decía pues Conocido no son Conocido pues decía no son decía la mujer pero aquello se sentía como que venía acercando acercando como si acercando como si como si viniera atrevimiento esto encima de nosotras así empezaron los momentos a moverse y se doblaba como si viniera atrevimiento esto encima de nosotras así empezaron los momentos a moverse y se doblaba y dice vamos para la casa vamos para la casa a llevar los caos dice vamos para la casa vamos para la casa a llevar los caos para las cosas pero como era tan tan bello tan bello el ruido que sentía atrevimiento que era como si como si se sigue abriendo todo vamos para la casa a llevar los caos que era como si se sigue abriendo todo pues vamos para la casa a llevar los caos a las cosas dijo vamos para la casa dijo vamos para la casa a llevar los caos y a ver si nos da tiempo a ver si nos da tiempo y venimos corriendo con los caos para la casa que era lejos dijo vamos para la casa vamos para la casa a llevar los caos y a ver si nos da tiempo y venimos corriendo con los caos para la casa que era lejos pero aquello nos seguía aquello nos seguía pero aquello nos seguía aquello nos seguía y parece como se y parece como se venía acercando y entonces pues metimos los caos a las cosas y ella marchó para la casa y yo también y entonces pues metimos los caos a las cosas y ella marchó para la casa y yo también pero después yo me llevé a casa de ella para dormir con ella porque aquello porque aquello era un tiempo preciso y un ruido y un ruido que parece que bueno una cosa una cosa asombrosa una cosa una cosa asombrosa y entonces nunca nos acostamos y yo me acosté con ella en la cama que daba para la calle para la calle que está la casa aquella de la otra pues yo me acosté con ella allí y él y ella otra se acostaron en otra cama en otra pero él y ella otra no podían dormir y por eso se levantan y se ponen a bailar y ella decía dice decía dice tú báilate cariño tú báilate tú báilate querida y a ver si esto a ver si esto no pasa que yo también estoy bailando yo también estoy y en esto pues sentimos como un estruendo hermoso y qué fue?</p>	<p>fue que la calle pero aquello fue la cosa la cosa más que pude que pude yo de entonces esto yo recordar un tiempo era una cosa que decías tú qué será eso que no se podía explicar y lo sentías y veías el Desborde pero no veías nada y lo sentías y veías el Desborde pero no veías nada ni un ápice variar ni concretarse nada ni más que a un tiempo que doblaba los momentos y eso más que a un tiempo que doblaba los momentos y eso más que a un aquello fue hermosísimo era era un ruido del otro mundo era yo qué sé qué florilegio no sabes qué quién qué sé yo qué habrá en eso que desde luego es todo sortilegio y para mí no tiene no tiene explicación si era como si fuera un mundo entero era como si fuera hacia era era un ruido un ruido que venía de muy lejos que venía muy de lejos como de Portugal como de Portugal de muy lejos de muy tarde como de Portugal venía un ruido pero una cosa hermosa pero una cosa hermosa Conocido no son Conocido no son pero aquello se sentía como se venía acercando como si como si se viniera atrevimiento esto encima de nosotras así pero como que era tan tan bello tan bello el ruido que sentía atrevimiento que era como si como si se sigue abriendo todo pues así pero aquello nos seguía aquello nos seguía pero aquello nos seguía aquello nos seguía y parece como se venía acercando pero aquello nos seguía y parece como se venía acercando pero aquello nos seguía aquello nos seguía y parece como se venía acercando <i>había gana cuando había gana gana había gana verde había gana</i> y la gana la sentías y veías el Desborde pero no veías nada ni un ápice variar ni concretarse nada ni nada más que a un tiempo que doblaba los momentos y eso que aquello fue hermosísimo era hermoso era era un ruido del otro mundo era era una cosa que decías tú se abre ya va todo y va y se abre ya del todo de noches daba vértigo y yo que me llevé a casa de ella y el otro el otro que quería salir e ir por mí por mí a junto de ella que decía dice luego se cierran los momentos encima casa de ella se cierran los momentos encima casa de ella pero fueron y dice que pa aquello parece que pa aquello y dice que pa aquello parece que pa aquello como si fuera un mundo entero. Como si fuera un mundo entero. Hacia un ruido</p>
---	---

Fig. 2². “titulo_” (Salgado, 2014: 10-11)

¹ <https://seminarioeuraca.wordpress.com/programa72/>

² Para disfrutar de las múltiples formas de recepción del texto, acúdase a Salgado y M. Cabeza de Vaca (2016), así como a Tirado (2015).

Mientras que en el poema de Reche sociolecto y dialecto colonizaban la página, en Salgado la oralidad toda, más allá de la variación, la desborda: la dislocación sintáctica, la deliberada ruptura de la concordancia, las continuas recurrencias, el colapso de la coherencia textual, el protagonismo de los elementos suprasegmentales y paralingüísticos revelan a la escritura como advenediza. Las hablas comunitarias, desbocadas, liberadas del lastre de la univocidad referencial y de la normatividad, devienen aquí *ruido* en su doble acepción (sonido inarticulado e interrupción de la transmisión informativa). Pero es un ruido que conecta historias personales, que teje comunidad, a diferencia de la sobreabundancia informativa, que aísla y atomiza: violentando la sintaxis del enunciado se alumbra sintaxis social. En definitiva, la apuesta de Salgado evidencia: a) que en una sociedad que ha explorado y explotado hasta el hartazgo el sentimentalismo espectacular en detrimento de la compasión, la pura emoción puede y debe surgir de lo inefable, de lo apenas entredicho, del discurso roto, de una lírica elusiva y elíptica, y b) que la comunicación es, ante todo, corporeización (“embodied”) de los usos lingüísticos: somos cuerpos que hablan.

Si en Reche el paradigma era lo que Paolo Virno llamaba la *habladuría*, el discurso ocioso, que disuelve la correspondencia entre palabra y cosa, que no se siente en la obligación de reproducir la realidad, que da cabida a variantes, modulaciones y articulaciones imprevistas (2003: 92-99), en Salgado el paradigma es el *murmullo de la multitud* de Pascal Gielen (2014) o la *glosolalia*: lenguaje ininteligible, compuesto por palabras inventadas y secuencias rítmicas y repetitivas, propio del habla infantil, y común en estados de trance o en ciertos cuadros psicopatológicos, según la psiquiatría, pero también el “retorno de las voces a través de las cuales el cuerpo social 'habla' en citas, en fragmentos de frases, en tonalidades de 'palabras', en ruidos de cosas”, de acuerdo con Michel de Certeau (1996: 175).

EL POEMA COMO LUGAR DE HABLA

Se ha pretendido mostrar con la lectura comparada de estos poemas una posible hoja de ruta en la reconquista del común lingüístico desde la lírica, un mapa para la identificación y conceptualización de las zonas comunes de la lengua como oportunidades de interrupción y de redefinición. En primer lugar, con la desnaturalización de las relaciones entre palabra y realidad en Riechmann y la asunción de la responsabilidad ante el lenguaje y el mundo, desde coordenadas escriturarias y casi humboltianas que confían en la continuidad página-mundo y en el restablecimiento de lo veraz en las relaciones entre significante y significado. Y, en segundo lugar, con el cuestionamiento del paradigma referencial-informativo, la valorización de los significados contextuales y emergentes, la visibilidad militante de la variabilidad de dialectos y sociolectos y la celebración de la materialidad lúdica de lenguajes y paralenguajes en las propuestas de Reche y Salgado.

Creemos, pues, que la categoría de lo común permite dar respuesta de manera transversal e integradora a cuestiones de calado en la lírica contemporánea: a) ¿qué entendemos por creatividad y autoría en tiempos del *copyleft*, el pastiche y el doble proceso de estetización de lo real y de desartización del arte?; b) ¿por qué ha de estar reñido el estatuto lírico con una voz que, sin renunciar a la singularidad, explore vías de atenuación y descentramiento que posibiliten decir desde los otros?; c) ¿cómo devolver la palabra poética a la centralidad discursiva, liberándola de la irrelevancia?; d) ¿cómo mantener la tensión dialéctica con la realidad, ahora que esta es, más que nunca, de naturaleza textual?, y e) ¿juega la poesía un papel determinante en el flujo entre lo material y lo evanescente, en la tensión entre la digitalización creciente y la nostalgia de lo tangible?

La reconsideración de la lengua como procomún, frente a la obsesión moderna por la voz auténtica e intransferible, no es ni un ejercicio de antropología lingüística ni de neopopularismo hipertextual. Se trata de romper las costuras de la comunicación literaria, con el propósito de conjurar el riesgo de una poesía musealizada, atrapada en el campo

literario y desgajada de las textualidades públicas. El objetivo compartido de estéticas tan heterogéneas como las aquí presentadas es el de rebasar los límites del texto desde el contexto (discursivo y extradiscursivo) con poemas que obligan a mirar al afuera verbal, desde tácticas dispares que coinciden en un enfoque neobrechtiano: quebrar la ilusión del texto autónomo y volver a ver y sentir las palabras, para tomar conciencia de su potencial político, pero también del riesgo de su momificación y pérdida. Del mismo modo que Groys se refiere a los *ready-made* de Duchamp como “cita directa de la realidad exterior a la cultura” (2005: 24), las gramáticas de lo común abren el poema a lo real discursivo para desbordar el corsé de la convención literaria y el círculo vicioso de la poesía para poetas, de una parte, y para revelar la naturaleza verbal y estetizante de los consensos inoculados como sentido común, de otra.

Estas estrategias recuerdan lo que Marina Garcés denomina “desapropiar la cultura” (2013: 81), es decir, desbordar la página en blanco a la que hacíamos referencia al principio. Pero no “poniéndola fuera del sistema”, haciendo tabla rasa desde posiciones antagónicas que pueden, paradójicamente, justificar y reforzar al contrario (riesgo también apuntado por Tiqqun [2015: 137-139]), sino a partir de un doble proceso de apropiación y dislocación, “arrancándola de sus lugares propios” (roles, relaciones, instituciones) y llevando al espacio de visibilidad aquello que no se ve –las “zonas en sombra” de Revel (2011)–, que en estos poemas han sido lo real silenciado por el eufemismo (Riechmann); las hablas comunitarias que, insumisas ante la imposición designativa, alimentan la retícula social (Reche), y la verborrea que desafía la tiranía informativa y la desmaterialización de lo virtual (Salgado).

Se pasaría así de una *estética de la representación* a una *estética de la atención* (del centro a la periferia), en la que la creatividad no consiste en que comparezca lo que no existía, sino en poner el foco en lo que ha sido relegado a los márgenes y que ha sufrido un proceso que podríamos denominar de *cajanegrización* –tomamos prestada la metáfora de Fogué, Gil y Palacios (2015: 161-163)–. Por tanto, más allá de representar lo común, se propone además crearlo: dejar hablar a lo otro o a los otros en el poema es un modo de representar el paso

atrás de la voz autorial, el intervalo en el discurso literario. Porque quizás favorecer el silencio no sea renunciar a la palabra o cultivar lo ininteligible, sino consentir que mi voz, mi cuerpo, mi texto sean tomados por otras voces, otros cuerpos, otros textos. No se trata de una mística que nos desliga del mundo, sino de una apertura que nos religa con él más estrechamente.

“Una ciudad respira cuando en ella existan lugares de habla”, sentenciaba Certeau (1999: 262). Podría concluirse entonces que el poema que no quiera ser cómplice de la autofagia lírica será aquel que se constituya en lugar de habla.



BIBLIOGRAFÍA

Amorós Negre, Carla. (2014). *Las lenguas en la sociedad*. Madrid: Síntesis. [versión Kindle].

Aparicio Maydeu, Javier. (2015). *La imaginación en la jaula. Razones y estrategias de la creación coartada*. Madrid: Cátedra.

'Bifo' Berardi, Franco. (2012). *The Uprising. On Poetry and Finance*. Los Ángeles: Semiotext(e).

Certeau, Michel de. (1996, 1999). *La invención de lo cotidiano. V. 1. Artes de hacer. V. 2. Habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana.

Errejón, Íñigo. (2016). Podemos a mitad de camino. *CTXT. Contexto y Acción*, 61. URL <http://ctxt.es/es/20160420/Firmas/5562/Podemos-transformacion-identidad-poder-cambio.htm> (consultado por última vez el 24 de octubre de 2016)

Fogué, Uriel; Gil, Eva; Palacios, Carlos. (2015). Supermercados, mascotas, mediaciones afectivas, cuerpos políticos y cajas negras. En Quesada, Fernando. (Ed). *Comunidad Común Comuna*.(pp. 149-169). Madrid: Ediciones Asimétricas.

Garcés, Marina. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Garcés, Marina. (2014). La rebelión de los intervalos. *Concreta*, 4, 5-15.

Gielen, Pascal. (2014). *El murmullo de la multitud artística. Arte global, política y posfordismo*. Madrid: Brumaria.

- Goldsmith, Kenneth. (2015). *Escritura No-Creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Groys, Boris. (2005). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos.
- Hudson, R. A. (1981). *La sociolingüística*. Barcelona: Anagrama.
- Lafuente, Antonio. (2007). Qué es el Procomún. *Medialab Prado*. URL http://medialab-prado.es/article/video_que_es_el_procomun (consultado por última vez el 24 de octubre de 2016).
- Laval, Christian; Dardot, Pierre. (2015). *Común*. Barcelona: Gedisa.
- Marchán Fiz, Simón. (2014). La estetización ético-política en la modernidad y después... En Arozamena, Alejandro. (Ed.). *El arte no es la política / La política no es el arte*. (pp. 399-457). Madrid: Brumaria.
- Perloff, Marjorie. (2015). Poesía al borde. Reinventando la lírica. En Calderón, Ali (Ed.); Osorio, Gustavo (Ed.). *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética* (pp. 85-111). Granada: Valparaíso Ediciones.
- Reche, Juan Carlos. (2015). Qué mal hecha está esa palabra, padre... En Roso, Pedro (Ed.), *30 poetas*, 8. Córdoba: Pliegos de Albenda.
- Reche, Juan Carlos. (2016). *Los nuestros*. Valencia: Pre-Textos.
- Revel, Judith. (2011). Instituciones de lo común. El dominio de las sombras, *Carta*, 2, 3-5.
- Riechmann, Jorge. (2015). *Himnos craquelados*. Barcelona: Calambur.
- Salgado, María. (2014). *Hacia un ruido*. Madrid: La Lenta Editora, URL https://issuu.com/astrolabestudio/docs/hacia_un_ruido_-_maria_salgado (consultado por última vez el 24 de octubre de 2016).
- Salgado, María; M. Cabeza de Vaca, Francisco M. (2016). *Antes de que desaparezca nuestro mundo, escribámoslo. Ruido Sisterhood*, URL <https://ruidosisterhood.bandcamp.com/track/antes-de-que-desaparezca-nuestro-mundo-escrib-moslo> (consultado por última vez el 24 de octubre de 2016).
- Tiqqun. (2015). *La hipótesis cibernética*. Madrid: Acuarela Libros.
- Tirado, José Luis. (2015). *Pieza 4*. URL <https://youtu.be/rAYA60WeVo8> (consultado por última vez el 24 de octubre de 2016).
- Virno, Paolo. (2003). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporánea*. Madrid: Traficantes de Sueños.