

En sí del no

Poesía son disturbios

In the Yes of No: Poetry Is Riots

MARÍA SALGADO  0000-0001-8396-4523

Universidad de Castilla-La Mancha, España.

Resumen

A partir de piezas de lenguaje propias y ajenas (KOP, Luz Pichel, Rimbaud, Delta 9, Daniel Durand, Hélio Oiticica, Fernanda Laguna), *En sí del no* se interroga por la posibilidad de una relación entre poesía e insurrección, fuego e imagen poética, más acá de la analogía de ambos como acontecimientos de transformación de la comprensión del orden (semántico o político) dado, dentro de una genealogía de la negación que bien podría arrancar en la Comuna de París para llegar al primer cuarto del siglo XXI perforada por las disrupciones del feminismo, tentativamente empujando la noción de "escritura expandida" hacia el mundo entendido como molde y desmolde expresivo del lenguaje en que se emitan poemas y disturbios.

PALABRAS CLAVE: escritura expandida, insurrección, poesía, feminismo, lenguaje.

Artículo especial
Special Article

Correspondencia/
Correspondence
María Salgado
Maria.FSalgado@uclm.es

Financiación/Fundings
Este texto forma parte de los resultados del Proyecto de investigación: ESCON -- Escrituras en contacto. Redes de escritura intermedial en la era de la globalización analógica (1961-1991), PID2024-159610NB-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

Received: 30.09.2025
Accepted: 28.12.2025

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Salgado, M. (2025). En sí del no. Poesía son disturbios. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22354>

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.22354>

In the Yes of No: Poetry Is Riots

MARÍA SALGADO

University of Castilla-La Mancha, Spain.

Abstract:

Based on both her own and others pieces of language, (KOP, Luz Pichel, Rimbaud, Delta 9, Daniel Durand, Hélio Oiticica, Fernanda Laguna), *En sí del no* questions the possibility of a relationship between poetry and insurrection, fire and poetic image, beyond the analogy of both as events that transform the understanding of a given (semantic or political) order, within a genealogy of negation. This it could well start with the Paris Commune and reach the first quarter of the 21st century, pierced by the disruptions of feminism, tentatively pushing the notion of "expanded writing" towards the world understood as the expressive mold and unmold of the language in which poems and riots are emitted.

KEY WORDS: Expanded Writing, Feminism, Insurrection, Language and Poetry.

"Poesía son disturbios" es un remake de un lema clásico del movimiento okupa, "Desalojos son disturbios", que para 1998 se convirtió en título y estribillo de una canción de la banda hardcore KOP¹, y que primero utilicé como "Escritura son disturbios" en un poema con forma de panfleto (Salgado 2012a, 2012b), y después, y como ahora subtitula este texto, en mi epílogo de *CO CO CO U*, un poemario de Luz Pichel (2017). En ambos usos, lo que pretendía y pretendo es, por un lado, sorprender y provocar una sonrisa o, si es que no pactas con el humor de la propuesta, una sospecha, por juntar dos entidades no muy habitualmente contiguas en el espacio cultural, tan aparentemente desubicadas en su estilo y en la desproporción de lo que el verso dice que puede llegar a hacer con respecto a lo que la okupación y la poesía han podido efectivamente ir haciendo en España en esas mismas décadas. Por otro lado, una vez pasada la sorpresa y la sospecha de mezclar cierta presunta altura y solemnidad de cierta idea muy extendida de poesía con cierta presunta bajura de los versos que en las calles se corean, pretendía desafiar y desclasificar esas mismas ideas de qué sea la poesía y hasta de qué pueda llegar a ocurrir verbalmente en la calle o en una pared o en un panfleto o en una manifestación, de un modo afín a lo que en el libro de Luz Pichel se hace con la lengua del poema, pues *CO CO CO U* está escrito en un gallego dialectal —que, por ejemplo, cierra todas sus vocales cerradas hacia el fonema /u/, de ahí el título— que desvía, perturba, enturbia o *disturbia* la norma del gallego habitualmente usado en la academia, la poesía y los medios de comunicación.

En el prólogo a *Silo.Arquivo FX*, libro del artista y comisario Pedro G. Romero que yuxtapone obras del arte moderno de vanguardia con materiales históricos de la iconoclastia política, Esteban Pujals escribe "¿No es llamativo el paralelismo existente entre la violencia de los incendiarios durante la Semana Trágica barcelonesa y la virulencia de los ataques, de palabra y obra, contra el arte que presenciaban y aplaudían los asiduos a las sesiones del Cabaret Voltaire?" para después advertirnos en cursiva de que "es completamente diferente hablar del fin del arte, o declararlo muerto, [...] que *de verdad* arrimarle la tea a una iglesia, a un convento y pegarle fuego con todo su contenido" (Romero, 2009). Si bien veo, como Pujals, un riesgo alto en analogar la poesía con la revuelta como si en un momento dado ambas entidades fueran a poder tener un efecto *de verdad* similar en el mundo, creo que algo muy poderoso hace que revuelta y poesía no dejen de citarse, incitarse y excitarse desde, como mínimo, la Comuna de París, y es a esa genealogía a la que entonces quería y a la que ahora querría en este texto remitir; el mito de la pérdida y la destrucción que desde las crisis de entresiglos vendría a perseguir como una suerte de destino a las poetisas que escriben después de, como mínimo, Baudelaire.

1. He preguntado a personas que formaron parte activa del movimiento okupa en los 90 en Madrid, y me dicen que recuerdan haberlo coreado en el desalojo del CSOA La Guindalera, allá por marzo del 1997, e incluso antes, en el desalojo del David Castilla de Tetuán en 1996.

"Como un astro sin atmósfera" describió Benjamin (1972, p. 170) la negatividad abierta por el texto baudelaireano en el orden lingüístico y subjetivo del siglo por venir: la de escribir sobre la falla sin oxígeno de un mundo que ya no existe más. El poeta va a hacerse parapeto del shock de las nuevas ciudades y máquinas, de su desprogramación de todo código antiguamente válido, también el literario, pagando un precio de sensaciones, *una maldición*, por ser el testigo primero del cambio. De esa resistencia negativa a que todo desaparezca y a que todo aparezca también da cuenta Adorno en su célebre texto de 1957 sobre «poesía lírica y sociedad» (Adorno, 2003, pp. 49–67). Para Adorno, la extrema particularidad de la lengua poética, su exceso de codificación, es lo que impide que caiga subsumida por los procesos de reificación del comercio moderno, a un precio, eso sí, de anacronía o de nostalgia de lo que ya no es (la naturaleza, la subjetividad), o de lo que ya sólo podría ser *en otro caso*. Y aunque un *caso abierto* siempre pueda hacer de matriz de una revuelta y violencia venideras —como el caso de Lorca, dice Adorno—; y aunque esta misma resistencia crítica a la absorción que del sujeto y su lengua hace el capitalismo quede como alto y singular remanente de la potencia lírica en la poesía "moderna", lo cierto es que para ambos filósofos en el momento en que escribe Baudelaire las condiciones materiales han mutado lo suficiente como para hacerse "malos tiempos", "tiempos desfavorables", para lo que quiera que solía ser llamado Lírica. Cambió el lector y con él cambió el autor, *su igual su hermano*, al padecer los dos una angustiosa y progresiva desafección de la experiencia derivada del nuevo estado tecnológico y urbano, de la pérdida de código, la proletarización y el traumático abandono del campo. Gran parte de la lucha lírica desde entonces consistirá en lograr producir intimidad aún en medio de la intemperie, y perceptibilidad o experiencia bajo forma de violenta negativa o bajo forma de saturación o bajo forma de *influencia*, (en el sentido de *under influence*), entidades todas encontrables a mansalva en la insurrección. Se podría decir que sólo unos decenios más tarde, en torno a los cubismos y futurismos, la crisis lírica salta hacia una tendencia constructiva cuya diferencia consiste en perseguir producir perceptibilidad *bajo forma de una forma*. Si los simbolistas habían llegado a conceptualizar y enunciar un fundamental dominio poético, las *correspondances*, donde las relaciones verbales podían por sí mismas, en juego, construir *visiones* en un sentido genuinamente desviado respecto de lo que fuera (si es que era) la realidad; los poetas constructivistas refuerzan ese dominio de visión en los materiales todavía *más* verbales —y obvio que el "más" es una cualidad de exageración solo válida aquí— con que componer las correspondencias: gritos, cacofonías, grafías intensificadas, colores, espacios, carreras, sueños de disparar al público. El salto es de apenas unos milímetros pero basta para redibujar muy brevemente los dos posibles tiempos del inicio del mapa de unas prácticas poéticas que durante un siglo irán a desprogramar no sólo el gen del "verso medido impreso", sino casi toda superficie textual antiguamente reconocida como "poema", ya para siempre, pues, adheridos verso y poema de una inevitable nostalgia.

nostalgia de la fábrica, no
nostalgia del descampado detrás de la fábrica, no
nostalgia del amor, no
nostalgia del amor en el descampado detrás de la fábrica, no
nostalgia, no
el pueblo
un almacén de Amazon
una oficina central regional de
Alphabet, el nuevo
nombre de Google, no
Live Nation, no
no a la nostalgia, sí
no a la poesía de la nostalgia, sí
no a la armonía de la poesía de la nostalgia, sí
estamos dos señales bajo la sal
quedan dos minutos de democracia occidental
porque siento que nosotros vamos a morir
porque los hombres hacemos eso
nostalgia del futuro, no
nostalgia del no futuro, no
nostalgia de la promesa incumplida de un futuro, no
nostalgia de la promesa cumplida de incumplir
la promesa de un futuro, no
la corrosión del carácter
la extinción de las especies
el estadio terapéutico

esta pequeña era

Cuando en el anterior poema digo *futuro* podría decir —como en otro del libro *REKORD* que ambos comparten— *trayectoria fordista*, la de la generación de mis padres (nacidos en 1957), como podría decir *trayectoria posfordista* con la que nombro la de quienes luego vinimos (yo nací en 1984), una suerte de deriva laboral y sentimental difícil de trazar en ningún mapa ni relato nítidos. Y cuando digo *no futuro* podría decir KOP, si bien intuyo que la potencia de aquella descarga llamada punk sonaría aún más fuerte más cerca de su fuente, es decir, si dijera Kortatu, X-Ray Spex, Television o New York Dolls, es decir, más cerca de la segunda mitad de los años setenta y de la década de los 80 que de la parte final de la década de los 90. En torno al año 2020, que es cuando escribí el anterior manifiesto en contra de cualquier nostalgia, la del futuro y la del no futuro, el gesto que me parecía más honesto con el punk, en el sentido de rechazo contra el orden social dado y sus falsas promesas de felicidad y con la genealogía del poeta al borde de la época, consistía y consiste no en negarlo todo por completo, sino en afirmar, con humor y con ardor, un no saber qué se podría hacer ni tampoco no hacer, un no saber incluso qué se podría querer, un bloqueo, una completa desorientación a la hora de buscar o bien ese futuro prometido por los socialismos y hasta por las socialdemocracias, o bien esa destrucción prometida por las subculturas malditas y radicales. Al dar *un sí a un no*, que no es exactamente lo mismo que decir sí ni que decir no, y al afirmar una negación de la negación del presente que implica cualquier nostalgia del pasado o del futuro, yo lo que quise es afirmar la posibilidad de inventar un presente, y no cualquier presente, sino este presente, el nuestro, el que nos corresponda a pesar de este panorama de corrosiones y extinciones en el que estamos inmersas.

Siendo evidente que, como mínimo desde los mismos años en que el punk aparece y el neoliberalismo triunfa, la fe en la potencia transformadora del lenguaje y los poderes encantatorios de la poesía han declinado en su influencia en los procesos de subjetivación, en cómo una se inventa e imagina en el mundo; creo también que confirmar esto mismo es colaborar con la extinción de un deseo que muy posiblemente está tomando otras formas y códigos, también poéticos, aunque no siempre sean así llamados, pero muy imposiblemente, y con el Didi-Huberman de la *Supervivencia de las luciérnagas* (2009, traducido en España en 2012), pueda nunca dejar de manar. Pues hasta el Didi-Huberman de la exposición de 2023 *Insurrecciones*, claramente más pesimista que aquel de 2009/2012, afirma que "Una cosa es no hacerse ilusiones en la oscuridad o ante los títeres del espectáculo impuesto, y otra muy distinta es doblegarse a este en la inercia mortífera de la sumisión, tanto si es melancólica, como cínica o nihilista"². Diría, siguiendo a los dos Huberman, que solo quien no desea no lo puede ver, no puede ver nada, ni luciérnagas en la oscuridad ilimitada, ni escritura en las señales, ni señales en la noche, y por lo tanto, al no apartar su camino, no puede tampoco es-

2. "Allí donde reina la oscuridad sin límite ya no hay nada que esperar. A eso se le llama sumisión a la oscuridad (o, si lo prefieren, obediencia al oscurantismo). A eso se le llama pulsión de muerte: la muerte del deseo [...] Una cosa es no hacerse ilusiones en la oscuridad o ante los títeres del espectáculo impuesto, y otra muy distinta es doblegarse a este en la inercia mortífera de la sumisión, tanto si es melancólica, como cínica o nihilista..." (Didi-Huberman, 2017, p. 16).

condense de los reflectores de vigilancia. Porque *si los ves, no te ven, si no te ven no los ves, y no los vemos, y no nos ven, y no los vemos, y no nos ven*. Pero aunque lo hiciera, aunque la fuente del deseo se secase o se enfermara de la toxicidad del pozo de la muerte; colaborar en el aturdimiento del deseo propio de una *era sin sueño* como la que vivimos siempre me ha resultado inconcebible como tarea. Buscar la posible descarga sensorial, llegar a ser capaz de hacer algún verso que durante el breve tiempo que ocupa su lectura —como esos segundos que dura gritar “desalojos son disturbios” frente a un desalojo y *es verdad*, aunque no se cumpla— se cumpla *su verdad*, la del poema en el dominio del poema, y no en el dominio que Pujals llamaba *de verdad*, es una de las posibles tareas de la poeta en un mundo que extraña no solo la experiencia sino, sobre todo, la agencia respecto a dicha pérdida, y el cuerpo donde la misma se experimenta. Ya luego puede que salgas del poema y la realidad te aplaste y la virtualidad te desaparezca, pero permitidme dudar de que la sensación que te dejó el poema, como la que deja un sueño muy vívido en tu comprensión de tu propia vida, no se extienda en ti y desde ti hacia afuera. Y evidentemente *no es estrategia, es táctica* este optimismo no de la voluntad sino de la vitalidad, *un vitalismo sin postal* que si no logra hacer la revolución, al menos habrá explorado el reverso de su deseo en tanto que experiencia más carnal de una capitalismo experiencialmente muerto.

Dice Terry Eagleton en su maravilloso prólogo al maravilloso libro de Kristin Ross sobre Rimbaud y la Comuna, que la parte de la insurrección, a diferencia de la parte organizada de la revolución, se caracterizaría por “[e]l placer, el deseo, la revuelta anárquica, lo ilegible, lo incorporable y lo inarticulable” (2018, p. 8). Y si bien también afirma que lo inarticulable y lo ilegible (la pura no identidad) resultarían incapaces de la consecución y defensa organizadas de un cambio definitivo del orden socioeconómico, para Eagleton parece claro que el cierre identitario sobre un modelo de militante o ciudadano disciplinado tampoco bastaría para prender la mezcla y movimiento necesarios para la recomposición de los sentidos de los términos e identidades que toda revolución necesita. Es aquí donde entra en juego la necesidad de la *otredad* figurada como tropo del cambio y el encuentro necesarios, pero también *literalmente* practicada por la formación verbal de la poesía, por ejemplo, de Rimbaud. O el emblema *yo es otro*³. Interesante, en esta línea, que Kristin Ross hable de ficción —“la más

3. “[L]a propuesta que Ross (2018) hace a partir de Rimbaud consiste en describir la radical democrática de una «comuna internacionalista» en la que migrantes y mujeres tenían estatuto de personas iguales y el altercado en la vida cotidiana que supuso que el zapatero Gaillard firmara con nombre propio sus zapatos al mismo tiempo que el artista Courbet era considerado un trabajador más mediante la expresión *J'est un autre*. Partiendo de la frase-verso-eslogan dos veces escrita por Rimbaud en sus Cartas del vidente, en mayo de 1871, Ross sintetiza la abolición de la distinción de artesanía y arte, y un momento de igualdad radical en el que nadie ocupa su posición (material y/o simbólica) de partida dentro del orden de la desigualdad. No en vano el joven Rimbaud escribe: «Yo es otro. Tanto peor para la madera que se descubre violín» (1871) y que «porque yo es otro. Si el cobre se despierta convertido en corneta, la culpa no es en modo alguno suya». Es decir, la fuga del yo es tanto del orden que domestica la materia de la vida (cobre en corneta, madera en violín) como de esa propia vida en una sola imagen, en un solo contorno, en una sola vida. La corneta y el cobre, el buen parnasiano, el mal poeta, el humilde zapatero, el buen reguetonero, el mal reponedor, la buena mujer poeta, la humilde empleada doméstica, todos cambiados de sitio, todos abriendo la condición de una posibilidad de cambio general y una general Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.22354>

condensada de las ficciones” (Ross, 2018, p. 23)— para referirse a la poesía, subrayando precisamente la dimensión imaginativa y transformadora de la misma por encima de las asunciones de individualidad o confesionalidad con que nuestra época tiende a definirla y reducirla. Interesante también, en esta línea, que Eagleton analogue el centramiento y sobriedad de la prosa con las secciones marxistas de militancia y compromiso más organizado, alineando o analogando a la poesía con el “ello del ego” y “la revolución de la revolución” que libertarios y anarquistas habrían organizado dentro de los procesos revolucionarios, reforzando así la genealogía de citas e incitaciones de poesía y revuelta arriba mencionada.

La poesía como figura de la revuelta o, a la inversa, la revuelta como figura de la poesía. La insurrección como el acontecimiento por excelencia (en tanto suceso antes y después del cual nada es igual) como la imagen poética (no como paisaje de significados proyectados por las palabras del poema, sino) como flashazo, fogonazo, iluminación en tu consciencia, identidad, inteligencia, antes y después del cual ya no eres o sientes o miras o piensas igual. La poesía como interferencia en la cotidianeidad por momentos incomprensible, asombrosa, inesperada, como la revuelta que vuelve posible lo que anteriormente era imposible siquiera imaginar. El sueño consecuente de una forma poética que infiltre y anime, como un viento, los sucesos de nuestra cotidianeidad ética y política, y la comprensión del efecto a la inversa de los acontecimientos en nuestras formas estéticas. Que es tanto como escribir *algo que no sucediera podría detener la forma / pero la forma podría hacerlo suceder / antes / ahora de luego / más tarde que luego ahora / ahora luego de nunca / nunca o ahora*. Que es tanto como decir que hay acontecimientos del mundo que nos cambian la lengua igual que hay deslumbramientos de la lengua que nos cambian la percepción del mundo abriendo en él un curso antes no imaginado ni pensado, una vía de agua que es ya casi una acción, lo que antecede a la acción en la acción misma inserto: su molde y su expresión. Que es algo así como atender al molde expresivo de un lenguaje que no tiene un antes, desde luego, pero sí tiene un mundo desde y en el cual es emitido. A este punto de contacto o inserción de lengua y mundo una en otro, y otra en uno, y en este punto de las transfiguraciones de sus formas, siendo la poesía uno de los actos de habla más intensamente vinculados a la materialidad en tanto sonido y gesto, y por lo tanto, menos transparente en sus transcripciones escritas, *más carnal*, parecería posible borrar de nuestras frases el *como* como para tratar así de que ambas entidades se aproximaran un poquito más *en cuerpo* que en *alma*. El sueño *así*, aquí, ya no consistiría tanto en analogar como en seriamente considerar escritura y mundo en íntima relación de contacto o transferencia, jamás representacional. Al lado del poema de *ready* que trata de describir li-

ampliación de la imaginación de lo que una ciudad podría ser; pues no sería ni el oficio ni la firma, sino la primacía misma de la identidad la principal abolida durante aquel acontecimiento revolucionario que Ross convoca mediante una frase sencilla pero de pronombre y verbo dislocados. El «desarreglo de los sentidos» con el que Rimbaud describía entonces la actividad poética en vía hacia lo desconocido («se trata de llegar a lo desconocido mediante la disrupción de todos los sentidos») parecería poder a su vez describir la actividad revolucionaria y hasta la adolescencia de esa multitud que no quiere ocupar sus casillas y sale, por ello, en busca de agite” (vid. Salgado & Pérez-Rodríguez, 2021).

teralmente un disturbio como si se estuviera dibujando impresiones de un paisaje, coloqué un poema que, como aquel de Aníbal Núñez que se titula "La espuma", también es una poética.

lo copia con papel carbonatado	la espuma
en negro de carbón falta su	la escritura iluminada
escrito	la maleza del agua
	la turbiedad
cc	el aceite
	el temor de la
agachada	un bote muerte de
	pintura
cc	en medio de la negra
	el mar que noche rompe
tensión del arco, piedra	la tormenta
	su posesión drogada
cc	el deletéreo gas de
	la piedra ilegible
cto /afe (por)	su frotamiento para
cto /conta (calco)	ob te ner
	luz
cc	
en sí del no	<i>stylographic writer</i>
cc	
rostros enfebrecidos	<i>el mestizaje es importante</i>
focos de coche herido,	
recortes de bloque por fractal,	
impresiones / y paisajes de una	
mal iluminada claridad	
(dibujo a carboncillo)	

"La libertad", escribe Claude Lefort, "está ligada a la negatividad en el sentido de que implica un rechazo de la dominación". Ser libre, ¿qué es? Desde luego, depende mucho del contexto. Pero no ser libre desde luego es una sensación insoportablemente nítida a quien de pronto desea liberarse. *En sí del no*, la negatividad caracteriza la energía, si no la consistencia misma de las revueltas e insurrecciones, pues la mayoría de ellas, hechas por el pueblo mal armado en periodos de precariedad, saben desde el inicio que fracasarán, si es que no apuestan todo a un exceso abocado al fracaso. No hay más que ver a las insurrectas de la Comuna gastando parte de su fuerza de defensa de París en derribar la Columna Vendôme, siendo paradigmático en este sentido, y como cuenta Judith Butler, el levantamiento del Gueto de

Varsovia contra los nazis, pues las 750 personas que se alzaron sabían que lo hicieran o no lo hicieran, iban a morir. Y lo que eligieron, pues, no fue no morir, sino no querer quererlo. Ser libres de morir en sus términos. Podría este ser considerado un gesto para la nada, en tanto termina con apenas nadie sobre el suelo de pie, pero más bien parece que el *baldío* o la *vacante* o el *descampado* que abre, sin dejar de estar hueco, triste, helado, y ser muy *cruel*, no está vacío, pues tiempo después, en otro momento, otra revuelta vuelve y lo recuerda y reanima. Del mismo y de distinto modo, y a poco que se observe, la palabrita “no”, como un diamante o un poliedro puesto en el medio de la lengua abre un montón de aristas y matices y facetas distintas y similares a las de la negatividad insurreccional en el medio del acontecimiento, pues no siempre significa solo *no* en el sentido de ausencia o impotencia o falta, sino también muchísimas veces es signo de la mayor potencia, exceso de gasto, acción, revuelta. Así, el no de la aplicación de citas gay Grindr que excluye algunos cuerpos por identidades (“NO FEM NO FAT NO ASIAN”) y la energía riot grrl del *No, Mind your own bussiness* de Delta 9 no son iguales aunque suenen igual, pero sí es igual al de Delta 9 el “no quisiera querer” de “Nueces mojadas en los pastizales”, de Daniel Durand (2006, pp. 122-123):

[...]

Lo peor es escribir bien.

No, lo peor es escribir mal.

Sí, lo mejor es amontonar.

Sí, lo mejor es mejorar
nuestro campamento, poner
lindo el alrededor, apilando
las piedras del lugar,
monolitos pequeños
que nos acercan al primer
expresador, modificador, embellecedor:
el artista: el primer traidor.

[...]

Escribí para amontonar poder
en mi apellido: Durand
Ahora no lo quiero
no quiero ese poder pequeño montado
en mi apellido, no voy a corcovear,
no quiero apellido, no quisiera
querer

[...]”.

Piezas sucias y brillantes de una degradación en curso, emblemáticas de una década y época, los noventa (expandidos hasta como mínimo 2008), donde nada que no fuera dinero podía brillar ni ser tomado por bueno; los poemas de Durand hacen de permanente negativo a cuanto se posa sobre ellos, volviendo bisutería la chatarra y chatarra la joyería. Hacer una escritura valiosa para luego amontonarla como las cosas que no valen se amontonan. Hacer un nombre de autor para luego deshacerlo. Tomar el poder del apellido para luego abandonarlo. Ser el mejor poeta público. Ser el mejor poeta secreto. Ser el peor poeta. Dejar de ser poeta. No serlo. Desear escribir un libro tan bueno como para no necesitar que nadie lo lea. Escribir bien, tan bien como Durand, para escribir mal, tan mal como Durand, es decir, romper la expectativa de todos y cada uno de los que en algún momento se erigen en autoridad o simplemente cometen el error de esperar algo de ti. Traicionar sin parar. Primero, al padre padre, luego al padre poeta (que en otro poema suyo tiene a Whitman por principal), luego y sobre todo al Arte, esa Alta Literatura cuya etiqueta de corrección Durand pretende destruir aun sabiendo que esa misma operación implicaría incluirse en ella; después, el padre de eso que él llama "barrio" pero podría también llamar "masculinidad"; y, por último, el Estado, al que le dedica el título del recopilatorio de 2006 *El estado y él se amaron* y esos versos tan desafiantes que dicen "que cien hombres reunidos hacen la centésima parte de un hombre" (Durand, 2006, p. 55) para, acto seguido, colocar a su lado, quizá no tan sorprendentemente bajo la hipótesis aquí apuntada, la escritura: "que aspiro a una escritura recta, sin esperanzas". Que Durand en un momento dado dejara Buenos Aires y se marchara a Filipinas a vivir y a no escribir, para mí no es el lazo que lo une genealógicamente con Rimbaud ni con tantos otros poetas del siglo XX como, sin ir más lejos, el Aníbal Núñez que escribe "No, escribir no es vivir", sino esta negatividad con respecto a todo, y en el todo incluida la propia escritura, pues al fin y al cabo con ella es con la que se enuncia su división con la vida, y sin ella no se puede enunciar-mitificar esa forma más vital que se estaría viviendo tras la partida.

Durand, Aníbal, Rimbaud, Baudelaire. Se trata de poetas todos en conflicto permanente consigo mismos, disidentes, decadentes, encantadores y exasperantes, como si para ellos



la revuelta y el vagabundaje no tuviera nunca fin, duraran siempre. También se trata de hombres y es su obra partícipe también de un imaginario insurreccional bien siglo XX, bien *sin atmósfera*, y que en plena ola transfeminista y en pleno siglo XXI adentradas, está siendo inflexionado, cuestionado y *disturbado* por otros planetas. Pienso en las cartas en las que la artista Lygia Clark le dice a su amigo el artista Hélio Oiticica (Clark & Oiticica, 2023), que terminó por morir joven dejando tras de sí una obra potentísima, que se cuide, y que no renuncie a exponer en todas partes, como ella, que quiere llegar a todo el mundo. Pienso en el potentísimo *Belleza y felicidad* con que Fernanda Laguna llamó a su editorial y espacio de arte *under* en plena crisis de 2001 en Argentina y ahora nombra su proyecto artístico colectivo en la población de infraviviendas de Villa Fiorito. Pienso en que Durand al final regresó a Buenos Aires y volvió a escribir y a editar. Pienso en unos versitos de *CO CO CO U* de Luz Pichel que hacen esto tan de la oralidad rural de ir repitiendo y variando, como en respuesta a un diálogo, en su caso entre el gallego dialectal, el gallego normativo y el castellano: *eramus moitos / eramos moitos alí / alí onde? / alí / alí fóra / [...] / arde u que? / u mundu / arde el mundo* (Pichel, 2017, pp. 42, 52). Y me pregunto cuándo todos estos gestos tan disruptivos en su negar por partes la negación completa, y en sus respectivas disciplinas y contextos, conformarán imaginario entre el que poder figurar las revueltas que fueron, las que están siendo y las que vendrán. Me refiero a una versión transfeminista del impactante “seja marginal / seja un héroe” de Oiticica (1967).

Hay un poema de los que componen mi *31 poemas* que contiene un disturbio. Es el primero que escribí y diría que el segundo disturbio del que tengo recuerdo (Salgado, 2010, pp. 39-40). Una de sus estrofas se titula “poética de la tecla insert”, que es una suerte de resto fósil de un momento en el que todavía me sorprendían las cosas que el ordenador —que solo llevaba unos cinco años usando— le podía hacer a la práctica de la escritura. La tecla, que ya ni siquiera está en mi ordenador, era una que te permitía sobrecribir a la vez que ibas escribiendo, de modo que si te confundías ya habías avanzado un carácter y, de algún modo, sentías que no había vuelta atrás. Es decir, sí había vuelta atrás: podías simplemente volver atrás y escribir bien los dos caracteres y continuar, pero claramente este gesto resultaba poco eficaz. Lo que yo hacía, entonces, era activarla como para ver qué iba surgiendo del error, además del vértigo de no deber mirar atrás, como una especie de Orfeo. Era un ejercicio de escritura como otro cualquiera, pero al probarlo se me ofreció una figura que ahora mismo está probablemente muy emborronada por lo obsoleto de la tecla, pero que quizá siga funcionando macroscópicamente. Es la figura de la escritura como sobreescritura que, como el fuego, solo pueden avanzar y al avanzar ir perdiendo, olvidando, pulverizando, pero también, a la vez, ir transformándolo todo.

(poética de tecla insert)

memorizo antes de escribir a no ser que escriba antes de memorizar;
escritura sobre escritura, paso antes que huella, paso que se come las huellas,
pie que se muerde los puños, niño que no nace, viejo que rejuvenece
Escribir o morir alternativamente, ¡oh payador!

(poética de insert-coin)

escribo sin memorizar porque todo lo que no sé se guar-
da en la hucha de mi escritura;
escritura que se combina con números de suerte en la máquina trucada;
escritura sobre vidrio, retraso en la madera; escritura prohibida en vasos de papel
en el campo de presos de Guantánamo
Oh payador, el mundo se escribe sobre una transacción cerrada en un baldío

(poética koiné)

los disturbios de anoche en Yvelines recuerdan a los de antesdeanoche en Villiers-
le-Bel
y a los de dos años atrás en la columna suburbial francesa
tags de transmisión del post: Banlieue, Sarkozy, Marsella, Fuego, Citoyens,
hijos de la patria, payador, sabed: que el jour de gloire est arrivé,
que viene el tiempo de los signos mudos luminosos

Escritura en el efímero en el páramo en la sierpe

¿La opacidad *qué es*? Quiero decir, no en teoría sino experiencialmente. ¿Y *qué es la claridad*? Quiero decir, experiencialmente. Recuerdo en 2005 ver los disturbios de las *banlieus* de algunas ciudades francesas y que me causaran una impresión tan honda como para necesitar escribir sobre ellos sin estar cerca. No estoy segura de por qué necesité escribir sobre un disturbio en la *banlieu* parisina desde el Madrid de 2005, y no me gustaría solo decir que, como a mucha gente, la desigualdad existente me resultaba y resulta insoportable, pero sí sé que hubo algo en comprender lo que veía por televisión sin ninguna necesidad de entender apenas nada, ni mucho menos si atendía a las tertulias en las que los analistas se preguntaban cómo los vándalos podían estar quemando “sus propios coches”, que me hizo querer responder, necesitar comunicarme. El negativo del deseo de poseer un coche, una casa y un trabajo en propiedad que el mercado nos concita pero no permite a todes alcanzar, esa tensión irresoluble resuelta durante unos minutos por el fuego después del cual volverá a convertirse en irresoluble y quizá para quienes allí viven un poco más insoportable que antes... la posibilidad de durante un breve momento ser *otro yo* que el propietario del coche, *ser otrx con otrxs otrxs* desapropiadxs de sí y de sus coches... perder para ganar para perder... podría darle muchas interpretaciones profundas a aquello, pero *lo que quiero decir es que* me pareció que desde esos lugares se estaban transmitiendo unas señales tan claras como opacas, en la medida en que no tenían transacción directa a unos significados pero sí traducción directa a unas sensaciones en quienes las recibíamos, *yo por ejemplo*. Legible ilegible e ilegible legible, entender ese fuego era como saber un secreto sin contarlo, y contarlo siempre ha sido no entenderlo, pues, como un poema o un sueño, *cuando lo entiendes se termina*. Un secreto puesto a la luz del día, digo, puesto a la luz de la noche; una especie de comunicación subverbal entre regímenes materiales que todavía nos empeñamos en considerar distintos en Occidente, como lo humano y la naturaleza, o que tal vez siempre lo sean, como el mundo y la escritura, y eso que Benjamin pudo llamar *solución secreta* (Benjamin, 1991, p. 74) en una cita que leí poco después de *los disturbios de anoche en Yvelines* pero tampoco nunca comprendí del todo. Por suerte sobre todo escribo poesía, que es la vía para escribir un verso como *alguna analogía habrá de haber entre poemas y plazas* y no tener que comprenderlo ni demostrarlo del todo, pero que, espero, se cumpla durante el breve segundo en que se lee⁴.

Madrid, septiembre de 2024

4. En cursiva van en este texto las connotaciones, los como si, los dobles sentidos, algunas frases y versos de otrxs y varios versos míos con los que creo que pensé mejor lo que aquí digo que como aquí lo escribí.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (2003). Discurso sobre poesía lírica y sociedad (A. Brotons Muñoz, Trad.). En R. Tiedemann, G. Adorno, S. Buck-Morss y K. Schultz (Eds.), *Notas sobre literatura. Obra completa XI* (pp. 49-67). Akal.
- Benjamin, W. (1991). Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres (R. Blatt, Trad.). En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (pp. 59-74). Taurus.
- Benjamin, W. (1972). Sobre algunos temas en Baudelaire (J. Aguirre, Trad.). En *Iluminaciones II* (p. 170). Taurus.
- Clark, L., & Oiticica, H. (2023). *Fantasmática del cuerpo: Cartas 1964-1974* (P. Orellana, Trad.). Caja Negra.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Insurrecciones*. Museu Nacional d'Art de Catalunya; Jeu de Paume.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas* (J. Calatrava Escobar, Trad.). Abada.
- Durand, D. (2006). Nueces mojadas en los pastizales. En *El Estado y él se amaron* (pp. 122-123). Mansalva.
- Oiticica, H. (1967). *Seja marginal, seja herói* [Be an outlaw, be a hero] [Serigrafía]. Philadelphia Museum of Art.
- Pichel, L. (2017). *CO CO CO U. La uÑa RoTa*.
- Romero, P. G. (2009). *Silo. Archivo FX*. Museo Reina Sofía y Cámara Oficial de Comercio e Industria de Burgos.
- Ross, K. (2018). *El surgimiento del espacio social: Rimbaud y la Comuna de París* (C. Piña, Trad.). Akal.
- Salgado, M. (2012a). *En nuestros abecedarios se preparan anasilabarios* [Póster, 1.ª ed.]. En R. Sánchez-Mateos Paniagua (Ed.), *En nuestros jardines se preparan bosques*. MUSAC.
- Salgado, M. (2012b). *En nuestros abecedarios se preparan anasilabarios* [Póster, 2.ª ed.]. ANFIVBIA.
- Salgado, M. (2010). *31 poemas*. Puerta del Mar.
- Salgado, M., & Pérez-Rodríguez, P. (2021). Corromperse por el palo de la belleza. *AGLO*, (4).