

Cómo no hablar: silencios en la poesía española contemporánea*

VIRGINIA TRUEBA MIRA
(Universitat de Barcelona)

I

Hay una certeza que atraviesa buena parte de la literatura contemporánea, no es nueva pero sí adquiere ahora una mayor dimensión: el lenguaje no dice lo que debiera decir, o lo dice mal, y ya no solo por lo que no alcanza a decir (el viejo tema de la inefabilidad del lenguaje) sino por lo que llega a decir, por lo que obliga a decir (en cuanto hablo, en realidad, soy hablado). Ahora bien, el hecho de que el lenguaje no sea precisamente el doble de las cosas es lo que hace que, paradójicamente, el lenguaje hable, es decir, y como escribe Foucault, «el lenguaje solo habla a partir de una carencia que le es esencial» (Foucault 1973: 187). Y al contrario, cuando el lenguaje habla, neciamente, desde una supuesta plenitud representativa, entonces es, en realidad, cuando no habla en absoluto.

Lo que se propone entonces una parte de la literatura contemporánea es, aún de muy distintos modos y desde muy distintas valoraciones, trabajar en esa carencia, no para resolverla sino para explorarla. Un importante antecedente de esa exploración, no hay que olvidarlo, es el de la mística, cuya escritura constituye en este aspecto uno de los mayores ejemplos de osadía lingüística que se conocen, una escritura apofática muchas veces, que fue el modo que encontraron los místicos de hablar adecuadamente de Dios o, si se quiere decir de otra manera, de hablar de la alteridad sin inventarla, más allá de todo antropomorfismo gramatical, el modo, en última instancia, de no hablar. *Cómo no hablar* es precisamente el título de una conferencia de Jacques Derrida dictada en 1986 en Jerusalén acerca de esta tradición de la vía negativa con la que, en parte, la deconstrucción se relaciona¹. De Derrida tomo el título para este trabajo que paso a continuación a presentar.

Es en este contexto en el que quiero situar a los dos poetas españoles contemporáneos que me ocuparán aquí y analizar de qué modo sus pensamientos y sus escrituras convergen y divergen en relación a sus respectivos modos de (no) hablar. Me refiero a José Ángel Valente y a Leopoldo María Panero. Cada uno a su modo, los dos supieron que era ahí, en ese no hablar, donde se jugaba todo, donde el lenguaje se la jugaba, una

* Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto de investigación FFI2015-68416-P.

¹ El título exacto de la conferencia fue «Cómo no hablar. Denegaciones». Se recogió en español en *Cómo no hablar y otros textos*, Barcelona, Anthropos, 1989. El interés de Derrida en los textos de la teología negativa se remonta a los años 80 y 90 y se expone en diversos libros, ensayos y conferencias (*Salvo el nombre*, 1993, *Khôra*, 1993, etc., y muy en especial en la mencionada conferencia). En esos años, Dios ha pasado de ser para Derrida una finalidad ontoteológica a ser una alteridad cuyo significado está siempre diferido sin que ello implique nihilismo alguno sino más bien apertura infinita a lo por-venir.

vez abandonados sus ilusorios usos propositivos o constatativos. Los dos resistieron ahí donde el lenguaje empieza a decantar significaciones con la intención compartida, entre otras, de avergonzarlo en su pretensión de representar el mundo y, sobre todo, de representarlo calculada e interesadamente.

No puede olvidarse en este último aspecto que, aunque de generaciones distintas, hay un escenario histórico común en Valente y en Panero difícilmente eludible, que explica que no solo se trate de resistir el lenguaje en su uso convencional, para que el lenguaje pueda volver a (no) hablar, sino también de resistir el lenguaje concreto de aquella oficialidad de la *Spanndereta* franquista -en expresión de Juan Goytisolo- que ambos padecieron, de discurso fundamental, que decía, ahora sí, verdadera y correctamente lo que tenía que decir, sin posibilidad alguna de réplica.

No es gratuita la mención en Valente y Panero a las conocidas palabras de Humpty Dumpty en la *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, un libro, por cierto, de amplia difusión en los años setenta en España², momento en que arranca la andadura poética de Panero, que publica *Así se fundó Carnaby street* (1970³) y en que Valente recoge toda su obra anterior bajo el título *Punto cero* (1972) y, además, empieza a virar hacia esa poética minimalista y concentrada de su escritura última. El sentido de las palabras, decía el tentetioso carrolliano en una dirección muy nietzscheana, no se encuentra en las mismas palabras sino que depende únicamente de quién las emplee, de quién sea su amo. De ahí que Alicia tenga que preguntar todo el rato, *¿en qué sentido, en qué sentido?*, pues no está claro ya en qué sentido se están empleando las palabras, desasidas como están en este texto de sus sentidos fijos y habituales. Los significantes flotantes de Carroll son también una respuesta a los significantes despóticos del poder y a la convicción de que el lenguaje nos representa.

Ambos, Valente y Panero, fueron ejemplo, de nuevo, de esa osadía lingüística que, por otra parte, Derrida ha reclamado de todo poema. En una conocida frase, advertía: «un poema corre el riesgo siempre de no tener sentido, y no sería nada sin ese riesgo» (Derrida 2012: 101). Es la frase que repite obsesivamente Panero, y que podría haber suscrito también Valente. Es el riesgo de toda aquella escritura que se enfrenta a las posibilidades del decir desde la conciencia de la insuficiencia o del exceso o directamente de la imposibilidad de ese decir.

Ahora bien, si hay convergencias entre Valente y Panero, hay también divergencias importantes, que se acusan mayormente en sus escrituras poemáticas. Son divergencias que tienen que ver, me parece, con el lugar *político* desde el que cada uno de ellos habla, casi antagónico. Vamos a verlo a continuación.

² Ese interés por Carroll que tiene ver, entre otras cosas con una situación social y política necesitada de la extra-vagancia de los textos carrollianos. Carroll venía a mostrar cómo se podía dar la vuelta a las cosas, no tanto en el sentido de su in-versión (como en el conocido poema de José Agustín Goytisolo, que hablaba de un *lobito bueno*, de una *bruja hermosa* o de un *pirata honrado*), sino el de su per-versión, de aquel «galimatías» o «galimatazo» del «Jabberwocky» de Carroll (en traducción de Jaime de Ojeda), un poema donde el solo concepto de identidad (sea esta cual sea) hace reír. He trabajado esta presencia de Carroll en España en Trueba (2018).

³ Al que, en la actual edición de Visor de Túa Blesa, se han incorporado los poemas de *Por el camino de Swann*, 1968, una primerísima publicación de Panero.

II

La dialéctica mencionada entre la palabra que habla no hablando, y la que no habla en absoluto precisamente porque habla demasiado, está muy presente en Valente ya desde el principio de su trayectoria. También lo está la mención a la función del poeta, que no es otra que restituir la palabra a ese lugar, considera Valente, del que ha sido arrancada, el lugar de su propio silencio, ese lugar que no es exactamente el del sentido sino el de la posibilidad del sentido. Al hablar de Giuseppe Ungaretti en 1988 lo decía de este modo: «la palabra en el poema no dice propiamente, sino que se manifiesta o se presenta, dejando en suspenso el decir» (2004: 34). Se presenta en el lugar que le es propio, ese lugar (de silencio) que es sobre todo el lugar de una promesa, no el de una presencia, el lugar de un sentido por llegar, siempre por llegar.

Correlato simbólico de esta palabra que habita su propio silencio es un lugar especial: el desierto. Del desierto arranca, de hecho, la obra valenteana: «cruzo un desierto y su secreta/desolación sin nombre», dice el primer verso del primer poema de su primer libro, *A modo de esperanza*, de 1955 (Valente 1999a: 15). El desierto es en realidad un no-lugar, en tanto no responde a ninguna «geografía, geometría o geofísica» (Derrida 2011: 48), solo sabemos de él que está en los márgenes de todo lugar (de todo lugar identificado, identificable, dentro de unos límites precisos), y que no hay en él tampoco huellas que nos tracen un camino reconocible. En el desierto no se cumple un programa, no se puede cumplir, en el desierto no se va a donde hay que ir, en el desierto la apertura del camino es total. Valente lo dice así en el poema, «Arietta, opus III» de *Interior con figuras* (1976), dedicado al último Beethoven, el más jazzístico, el que se toca (casi) sin partitura: «forma/(en lo infinitamente abierto hacia lo informe)» (Valente 1999a: 491). Es por esos años, los setenta, cuando Valente empieza ya muy seriamente a concebir el poema como diseminación, disgregación del sentido, lejos de toda ilusoria representación, en la que por otra parte nunca creyó. Es entonces también cuando Valente asume plenamente el desierto como lugar propio o, como lo denomina también, el exilio. Lo afirma él mismo al final de ese libro extremo que es *Presentación y memorial para un monumento* (1969): «porque es nuestro el exilio. /No el reino»⁴.

A partir de entonces resonará más aún en esta obra, entre otras, la importante tradición de la teología negativa de los místicos. Quizás no podía ser de otro modo, y ello porque la experiencia de la vía negativa es, como ya he dicho, la experiencia del lugar de la palabra, de ese lugar donde la palabra habla su propio silencio y deviene, por tanto, continente y contenido al mismo tiempo. Por eso puede decir Derrida que la teología negativa constituye una auténtica «reserva de lenguaje casi inagotable», cuyo fruto es, añade el mismo Derrida, una «literatura inextinguiblemente elíptica» (2011: 92).

Pues bien, esa literatura elíptica es la que precisamente va profundizando con el tiempo Valente, quien la asociará a las que denomina en tantos sitios las estéticas de la retracción. Elipsis, retracción, resta, arte mínimo o pobre son expresiones de Valente que indican el camino hacia un poema que habla precisamente porque tiende cada vez más al silencio. «Borrarse. /Solo en la ausencia de todo signo /se posa el dios», escribe Valente en un poema («Borrarse») de *Al dios del lugar* de 1989 (Valente 1999b: 192). Me parece importante entender bien ese dios en minúscula de Valente que apunta a la metafísica inmanente que caracteriza sus versos y su poética. Lejos de ser meta, un final

⁴ Para las acepciones del exilio en Valente, ver entre otros, el importante texto «Poesía y exilio» de 1993, ponencia inaugural del encuentro internacional sobre el exilio poético español en México, organizado por el Colegio de México. Se publicó en *Diario 16* el 31 de julio de 1993, y más tarde en *La experiencia abisal* (2004).

de camino, ese dios es aquí auténtico punto de inicio, es el significante que abre el juego, o sea, las posibilidades del decir.

Algunas de las reflexiones más precisas en este terreno se encuentran en los textos que Valente dedica a diferentes artistas en los años noventa. En un trabajo, por ejemplo, de 1992 sobre Eduardo Chillida, el escultor de la liberación de la materia, Valente reproduce las palabras de Heidegger, tan cercanas: «espaciar es dejar libres los lugares donde un dios se deja ver, los lugares de los que los dioses han huido, los lugares en que la aparición de la divinidad se demora largo tiempo» (2002b: 39). Las declaraciones en este sentido se suceden con frecuencia por aquellos años, aunque ya en los fragmentos dedicados a Antoni Tàpies en *Material memoria* (1977), había escrito Valente lo siguiente: «poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio» (Valente 1999b: 42). Silencio que solo la palabra, paradójicamente, puede hacer, cuando queda en el umbral del decir. Así en el último poema de *El inocente* (1970) titulado «Límite»: «qué oscuro el borde de la luz / donde ya nada / reaparece» (Valente 1999a: 417). El borde de la luz, el borde de la palabra: allí donde la palabra se abre o se ofrece a lo posible, es decir, a la promesa del sentido.

Hay dos poetas fundamentales para Valente, cuya escritura representaría esa promesa. Se trata de Friedrich Hölderlin y de Paul Celan. Quiero detenerme en ellos un momento. En otro trabajo de 1999 también sobre Chillida evocaba y citaba Valente las siguientes palabras de Hölderlin: «límite e infinitud. Progresión continua hacia un horizonte que se nos revela inalcanzable para llevarnos siempre hacia él. ‘Cerca está, pero difícil de alcanzar el dios’, escribió Hölderlin» (2002b: 155). Valente está pensando en el último Hölderlin, el de los poemas fragmentarios, inacabados o suspendidos, en el poeta de los comienzos reiterados y, en este aspecto, en el *poeta del poetizar*, como lo había considerado a su vez Heidegger. También para Heidegger se trataba de recuperar esos comienzos, esa *poiesis* originaria, para lo que era necesario, entendía, un ejercicio de purificación de la lengua -no deja de ser significativo que Valente traduzca a Hölderlin en 1998 precisamente a su lengua materna, a la lengua de los comienzos, el gallego⁵-.

Poeta del poetizar, y en un muy particular contexto histórico, es asimismo para Valente en este aspecto Paul Celan, a quien se ha referido muchas veces y a quien también ha traducido, en este caso al español, y ya desde 1978 hasta casi el final de sus días⁶. Celan es para Valente el poeta que rescata la lengua alemana del secuestro a que ha sido sometida, es el que rehabilita y dignifica de nuevo la lengua. En un texto de 1995 con motivo de los veinticinco años de su muerte, recordará Valente lo que siempre tuvo presente: «el genocidio se organizó, sabido es, por medio del lenguaje, con su carga mortal en la palabra» a lo que añadía, «tan sólo podía ser purgado en la palabra, restituyendo ésta a su ser, arrancándola de los largos, sumergidos, infernales, túneles de la sombra» (Valente 2004: 152).

Paul Celan es para Valente modelo en este sentido, es el que se ha hecho cargo del sacrificio de la lengua y es el que la redime, reconduciéndola a ese lugar propio desde el que la palabra pueda volver a significar. De ahí los silencios que atraviesan esa poesía, los únicos espacios posibles de un decir futuro. Ya en «La memoria del fuego», un texto de *Variaciones sobre el pájaro y la red*, recordaba Valente, juntos, a Edmond Jabès y a Paul Celan: «palabra que renace de sus propias cenizas para volver a arder», escribía entonces (Valente 1991: 257).

⁵ Pueden leerse las traducciones en Valente 2002c.

⁶ *Ibidem*.

Valente no se aleja de una de las lecturas frecuentes de la poesía de Celan: Celan como poeta judío, cuyo verso repara, desde la recuperación, entre otras, de la tradición de la vía negativa, el daño de una profunda herida hecha al lenguaje. Es la tesis, por ejemplo, de John Felstiner, cuyo estudio sobre Celan se subtitula precisamente, *Poeta, Superviviente, Judío* (1995)⁷, y que el propio Valente cita en el artículo de 1999, «Palabra, linde de lo oscuro: Paul Celan», recogido más tarde en *La experiencia abisal* (2004), recopilación en la que también se reproduce el largo e importante texto de 1999, «La experiencia abisal».

No es este el momento para revisar esta lectura de Celan⁸. Lo que sí me interesa subrayar es, por una parte, que Celan o Hölderlin constituyen para Valente encarnación de una determinada concepción de la palabra poética en tanto *poetas del poetizar*, es decir, no tanto poetas del sentido sino de la posibilidad del sentido. Por otro lado, ambos devienen asimismo para Valente, vía Heidegger, representantes de una concepción romántica del poeta como ser de excepción⁹. Las dos cuestiones, la concepción de la palabra y del poeta, se relacionan.

Recuérdese ahora que el poeta es para Heidegger aquel que devuelve al lenguaje lo que le ha sido robado, que es precisamente su propio lugar, su propia casa, una casa que es nada más y nada menos que *la casa del ser*. La poesía para Heidegger no es un modo elevado del habla diaria sino el verdadero hablar cotidiano luego olvidado por el desgaste de la palabra (Heidegger 2002: 23). Es la poesía la que hace posible el lenguaje, no al revés. Por eso también ese hablar verdadero no es un mero instrumento disponible sino, como escribe el mismo Heidegger en su trabajo sobre Hölderlin de 1936, «aquel acontecimiento que dispone la más alta posibilidad de ser hombre» (Heidegger 2005: 133). *La caída* del lenguaje tiene que ver con su transmisión, en el transcurso de la cual se acabará convirtiendo en mera habladoría. El pensamiento de Heidegger recupera para una parte del siglo XX esa alta función del poeta: la de restituir al lenguaje una determinada pureza.

Valente hereda en buena medida esa concepción del poeta y de lo poético. De ahí la gravedad de los silencios en sus versos, la empresa en que se ha embarcado lo exige: permitir que la palabra regrese a su *propio* lugar. Valente trabaja en el espacio de una profundidad que explica, a su vez, un pensamiento de la verticalidad: «caer fue sólo /la ascensión a lo hondo», dice en el poema «Icaro» de *Mandorla*, de 1982 (Valente 1999b:

⁷ Puede leerse en español en la editorial Trotta, 2002, en traducción de Carlos Martín y Carmen González.

⁸ Después de los estudios de Jean Bollack en Francia (*Poesía contra poesía*, aparecido en Francia en 2001 y traducido en Trotta por Yael Langella, Jorge Mario Mejía Toro, Arnau Pons y Susana Romano-Sued, con la colaboración de Ana Nuño, y en edición de Arnau Pons, actualizada y revisada con el autor, en 2005) y de su discípulo español, Arnau Pons (*Celan, lector de Freud*, en México, D.F. Herder, 2015), tal vez debería revisarse esta lectura de Celan. Bollack invalida con todo rigor filológico la lectura mística de Celan, proponiendo una lectura política. Para Bollack (quien recuerda que Celan solo utilizó la lengua alemana en su poesía), Celan no se propone rescatar la lengua, hacerla renacer de sus cenizas, sino todo lo contrario: busca denunciarla por haber contribuido a la barbarie. Celan no estaría celebrando a Hölderlin, por ejemplo, sino acusándole, lo mismo que a toda una tradición poética alemana que incluiría a Rilke, a Enzensberger y, evidentemente, a Heidegger, quien tanto había celebrado esa tradición. No es, por tanto, que la lengua esté herida, la lengua en Celan es culpable. Y el silencio que recorre la poesía de Celan no es tampoco el de esas cenizas redimidas -aquí no hay redención de ningún tipo- sino el de las propias víctimas, algo muy distinto. Bollack es duro contra muchos de los intérpretes de Celan (incluido Jacques Derrida), pero muy en especial contra H. G. Gadamer, a cuya hermenéutica acusa de ignorar deliberadamente la circunstancia histórica de cada poema y al sujeto enunciator, cayendo en una generalidad, a través de la cual lo que consigue en última instancia es lo que le interesa: salvar a su maestro, Heidegger.

⁹ Las conversaciones de Valente con Antoni Tàpies de 1996 -aparecidas en Rosa Cúbica con el título *Comunicación sobre el muro*- acaban de explicitar esa concepción.

110). Ahora bien, al mismo tiempo creo que Valente supo que en esos silencios había ya algún tipo de huella, que toda palabra estaba asediada por otras palabras y dislocada, por tanto, en su supuesto silencio originario. En este aspecto podría haber reclamado con Derrida abandonar toda *poiesis*: «ni *reine Sprache*, ni ‘puesta en obra de la verdad’» escribió Derrida (Derrida 1989: 169).

José-Miguel Ullán, tan cercano por lo demás a Valente, hablaba siempre de la poesía como palabra encontrada, encontrada entre el flujo, la circulación incesante de palabras, que es lo único que tenemos. Porque no sabemos qué hubo, si algo hubo, antes de ese flujo. Todo esto tiene que ver, claro, con el espinoso tema del origen. Esta me parece una de las cuestiones esenciales en Valente, problematizada de modo implícito en su escritura, porque Valente *cree* en esa palabra originaria, primordial, genesiaca, espermática... como la denomina en tantos sitios, pero a veces, a mi modo de ver, parece que más bien *quiere creer* en ella porque sabe también que, en última instancia, esa palabra está atravesada por una otredad que la convierte, por lo tanto, en palabra segunda, en palabra repetida. De ahí también que ese origen esté en ocasiones más tematizado, o simbolizado directamente, que resuelto en forma verbal.

Aquí está, por otra parte, una de las diferencias importantes con Panero, que ha abandonado toda idea de profundidad, toda idea de verticalidad, para desplazarse en superficie por un espacio que si a algo se asemeja es, en parte, a la madriguera de Alicia. Para Panero, y ya desde muy pronto y sin duda alguna, solo hay repetición y, por tanto, únicamente reescritura. Lo ha aprendido, entre otros, de Derrida, lo mismo que la idea de que, en realidad, lo único que se repite es siempre la diferencia (*la différance*), nunca lo mismo o lo idéntico o lo re-presentativo.

III

El silencio cruza también la escritura paneriana -«el silencio no es el fin: / es el comienzo. / Todo empieza allá donde nadie habla», dice en un poema de *Guarida de un animal que no existe*, de 1998 (Panero 2004: 537)-, pero lejos de señalar el lugar desde el que las palabras podrían volver a decir *poieticamente*, señala el lugar donde la palabra nunca habló. Y es que, como escribió Derrida en un importante texto sobre Foucault, «cuando se quiere decir el silencio *mismo*, se ha pasado uno ya al enemigo» (Derrida 2012: 55), porque el silencio, como la locura, es precisamente lo que no se dice. Panero no trata de recuperar un modo de lenguaje, aquella Poesía caída (olvidada) en la habladuría sino de recordar que hay algo que siempre nos acompaña dislocando todo hablar. Ese algo es la infancia. Enseguida retomo esta cuestión, que es aquí fundamental.

También Panero milita desde el principio contra la vergüenza de un lenguaje doblegado a una razón representativa, válida en todos y cada uno de los casos, que universaliza lo singular, esa razón que a lo largo del tiempo, irracionalmente, no ha movido ficha. «Interminable red de engaños / llamada Razón, llamada Pensamiento», dice en el poema «Vanitas Vanitatum» de *Teoría* de 1973 (Panero 2004: 132).

En un artículo de 1974, «De Panero a Vilumara», aparecido en *Triunfo*, con motivo de *Busto* de Vicente Molina Foix, hacía también la siguiente declaración muy significativa: «no hay identidad alguna [ni obra, ni tema, ni autor] en la que un lector pueda hallar su espejo y regodearse: no hay nada que leer» (Panero 2014b: 484). ¿Qué quiere decir Panero con estas palabras, que suenan, como tantas de las suyas,

provocadoras? «No hay nada que leer» apunta a una negación en un sentido activo, es la negación de la negación, la negación del relato represivo que impone el orden social, la negación de toda referencialidad mimética.

«Nada que leer» nos sitúa, en realidad, ante un relato intratable desde el punto de vista del pensamiento hegemónico: el relato que habla, como he escrito antes, de que lo único que nos asemeja es nuestra diferencia, es decir, que no hay espejo donde mirarse, en todo caso hay espejo que traspasar. Es entonces, al traspasar el espejo, cuando nos encontramos, ya no con la casa del ser sino con la casa del no ser. Panero necesita ese no ser casi como una vía respiratoria. Lo dice así, entre otros, en un poema de *Esquizofrénicas o La balada de la lámpara azul* (2004): el poema es «el único rezo por que el no ser no sea como el ser» (Panero 2014: 265). La diferencia con Valente ya ha empezado.

Panero no tiene ninguna intención de purificar la lengua (para retornarla, con solemnidad, a su propia casa) sino de enloquecerla, a lo Carroll, a lo Joyce, a lo Artaud. Hay dos escenas de *Alicia...* que podrían resumir los dos frentes abiertos de la propia escritura de Panero. Por una parte, la escena de la merienda de locos, en la que siempre es la hora de tomar el té, donde falta, por tanto, la situación, es decir, el otro, como ocurre en el capitalismo, en el que «siempre es la misma luna y la misma mañana, el mismo veneno y la misma CIA, el mismo manicomio y la misma muerte, lejos de la verdad, de nuestra única y posible verdad, que son los carruajes vacíos en el crepúsculo, moviéndose en dirección al Salón de los espejos» (Panero 2014: 471). La otra escena es la de la tienda de la oveja, donde contrariamente a la merienda de locos, todo está siempre en movimiento, los objetos se desplazan cuando se quiere apresarlos, como el significante, siempre flotante, que impide el sentido fijo y libera de la responsabilidad para con una única verdad (Panero 2014: 188).

Ese significante es el fruto de la locura a la que Panero, en realidad, somete la lengua. Panero mezcla palabras de diversos idiomas, divide las palabras en dos, inventa palabras, introduce palabras malsonantes o voces de mundos ajenos a lo literario (al modo de los *ready-made* de Duchamp, como ha visto bien Túa Blesa: Blesa 1995: 25). Lengua deslenguada y desvergonzada la suya, aprendida en parte de toda una literatura de visionarios, apocalípticos, terroríficos.

Panero se ríe así, sin nostalgia alguna, de toda cordura lingüística. Esa risa es parte esencial de su poética, no la risa de la ironía sino la risa del humor¹⁰, esa risa que presiente lo importante, lo incierto de toda certidumbre, algo que está asociado en Panero a lo que él mismo denomina la «nada», que define con precisión extraordinaria como la «realidad sin sombras». Una «nada» que es, dice asimismo, nuestro verdadero y único secreto, ese del que, en realidad, «hablamos constantemente»¹¹.

¹⁰ En su extenso prólogo a *Matemática demente*, un selección de textos de Carroll, Panero diferenciará la risa del *humor* de la risa de la *ironía*, recordando el estoicismo, el zen o cierto pensamiento contemporáneo: el humor, dirá, trabaja en la grieta que hay en todo texto, la ironía contrariamente trabaja en la confirmación («es risa constipada»); el humor es disyunción y diferencia, la ironía es conjunción; el humor es sentido y sin-sentido al mismo tiempo, la ironía siempre busca reinstaurar un significado a través del sin-sentido; en el humor no hay alturas que valgan, actúa como venganza hacia el padre, es un movimiento de superficie, mientras que la ironía surge cuando las ideas no están conformes con las cosas, crea un movimiento de arriba a abajo y supone un movimiento moral; la risa del humor es revolucionaria, se ríe porque se ríe, la ironía es reformista, es la risa de las cadenas (ver Panero 1975: 34-50).

¹¹ Son declaraciones en una entrevista con Blanca Fernández: «el silencio -decía ahí Panero- es un término que me enseñó Eduardo Hervás. No sé ... el silencio del que brota el poema. El silencio es el secreto del que hablamos constantemente» (Panero 2007: 88).

La nada. El silencio. Quizás otra vez el desierto, pero ahora sin las connotaciones metafísicas de Valente. Más que el desierto, hay en Panero otro lugar-no lugar que sí es determinante: la infancia, en tantos sitios asimilada a la locura. Panero no dijo como Carroll que quería escribir para niños pero podría haberlo hecho. Buena parte de su obra es el lamento por la pérdida, ya irrecuperable, de la infancia: «en la infancia vivimos, después sobrevivimos», dice en frase célebre en ese icono cinematográfico de época que fue *El desencanto* de Jaime Chávarri¹².

La infancia en Panero, como en Jacques Lacan, es la anarquía, ese momento anterior al estado del espejo y a la aparición del *yo* (y del cuerpo), que marca y aísla al hombre para siempre, ese *yo* que luego se convierte en alguien, en un autor o en un padre por ejemplo, con autoridad sobre su texto o sobre su hijo. Ambas, infancia y locura, constituyen otra vez un relato intratable que socialmente no puede tolerarse, de ahí la necesidad de su domesticación, de su conversión al sentido común, ese sentido siempre indigesto afirma Panero, precisamente por ser tan digestivo (Panero 1975: 31), ese sentido común que Panero no puede tragar y que vomita allá donde va.

Y es que la infancia y la locura nos sitúan donde ya no se hace pie, en el espacio de Butes, ese personaje marginal de la mitología que reescribía hace poco el escritor francés Pascal Quignard (*Boutès*, 2008). Butes es, frente a Ulises, el que no busca, ante las sirenas, el goce sin riesgo. Tampoco es, frente a Orfeo, el que neutraliza el sonido de las sirenas con la cítara. Butes es el que enfrenta y goza la alteridad más radical, esa alteridad que no niega el sufrimiento: Butes es el que se arroja al mar, lejos de todo sentido común. Como el niño. Un niño que no habita las casillas estables del lenguaje, un niño que es por naturaleza (lingüística) el sin-palabra, el sin-máscara, el que «ha articulado su vagido, [el] que sabe hablar su silencio» (1975: 34), escribe Panero.

Debe puntualizarse, me parece, que poéticamente no habrá en Panero, como podría pensarse, escrituras automáticas, irracionalismos. La poesía de Panero es una poesía trabajada, fríamente trabajada, como la de uno de sus autores fetiche, Mallarmé, el gran cantor, no de *la nada*, sino de *nada*¹³ -y cuyo *Mot* lamenta Valente en un importante texto de 1969, «La hermeneútica y la cortedad del decir», que quedara reducido a hablar de sí mismo (Valente 2002a: 62)-. El esfuerzo de Mallarmé fue precisamente construir con todo rigor constelaciones de palabras desprendidas en última instancia de toda referencialidad y de toda posibilidad de una referencialidad. Es lo que fascinaba a Panero, que la literatura tuviera sus propias leyes y pudiera permitirse no depender del referente, dar cabida a la propia *nada* que es, en realidad, siempre ese referente. Por eso la literatura es ese espacio que nos recuerda la infancia, no como algo pasado exactamente sino como aquello que convive en nosotros dislocando todo orden lógico. El lugar del deseo¹⁴.

¹² Película, por cierto, a la que Valente se refirió como una de esas «películas ñoñas para escándalo burdo de burgueses de pueblo» (Panero 2014b: 510). Hay tanta violencia en los comentarios de Valente sobre Panero que una no puede más que sospechar de algún tipo de vínculo ahí.

¹³ En una entrevista que le realizó Javier Rodríguez Marcos, hacía Panero las siguientes declaraciones: «lo que me gusta de verdad es la poesía norteamericana moderna (cumings, Allan Tate, Marianne Moore...), pero no la poesía *beat* (Ferlingetti, y todos esos). No me gusta la poesía conversacional. Hay dos líneas en la poesía norteamericana: una que viene de Whitman (coloquial y prosaica) y otra que viene de Poe (esteticista y perfecta). Ésta es la que me interesa a mí» (Panero 2001).

¹⁴ Así lo argumentaba en una conferencia de 1992: «encontrar sentido a la realidad solo se puede dar por la intervención de una práctica que convierta la realidad en algo digno de ser vivido, y este 'algo' es la parte mágica del hombre, la parte poética, o lo que es lo mismo, la parte loca, la parte de sí irremediamente perdida para siempre: es así que la infancia es locura [...] y esa locura es el deseo» (Panero 2014b: 179). Y en

Es importante tener en cuenta que la infancia no es aquí un estado anterior, pre-lingüístico, de inocencia y pureza que habríamos perdido para siempre al empezar a hablar. La infancia en Panero coexiste con el lenguaje, en tanto la infancia se constituye en el momento en que precisamente es robada por el lenguaje, cada vez que el lenguaje produce los sujetos que necesita para decirse¹⁵. Es por ello que Panero habla para decir que el lenguaje está siempre atravesado por la infancia, que es aquí la *otredad* absoluta. Panero habla para decir que si no acabamos de decir es porque hay un resto no asimilable a nuestra vida adulta, un resto que disloca esa vida, gracias al cual, por cierto, esa vida es, de algún modo, soportable. Gracias al cual no nos volvemos, paradójica y absolutamente, locos.

Lo que ha cambiado en Panero en relación a Valente, me parece, es el lugar *político* desde el que habla. En cierta ocasión hizo Panero la siguiente declaración: «no se trata, pues, de *rehacer la vida* -que sería volver a jugar mejor el mismo juego-, sino de ubicarse en otro lugar» (Panero 2014b: 254). Ni rehacer la vida, ni tampoco abandonarla (la muerte acabó por no ser tampoco ninguna respuesta), la cuestión es desplazarse, único modo de salir de esta *colonia penitenciaria* como Panero denomina también a la vida, con Kafka al fondo (Panero 2014b: 386 y 414). Se trata de un desplazamiento que conduce a Panero a morir, en efecto, en esta vida, a morir pronto y a empezar a partir de entonces a deambular por el mundo como una especie de *cadáver*. De ahí la extrañeza de una poesía, como la ha denominado Túa Blesa (en Panero 2014a: 13), casi póstuma, un poco al modo de Kafka, que dijo aquello de *escribir como si se estuviera muerto*.

Panero acaba habitando la literatura como su único lugar, hablando la literatura como su única lengua, «como una lengua más, lengua de lenguas» dice Túa Blesa (Panero 2014a: 23). De ahí las polifonías (las intertextualidades), cuya función es, entre otras cosas, recordarnos que no hay padre (origen), que no hay lugar al que volver, que somos radicalmente huérfanos, que la orfandad es nuestro lugar. La literatura acabó siendo en Panero una casa, pero lejos de encontrarse en ella al ser, encontró toda suerte de espectros, el primero el suyo propio. Y aquí no estaría mal recordar la máxima de Nietzsche en *La genealogía de la moral*, cuando decía: «estamos cansados *del hombre*» (Nietzsche 2003: 85). Lejos del hombre es también donde se propone llegar la poesía de Panero, y en este aspecto, si la poesía de Valente, pese a todas sus lecturas postmetafísicas (de Derrida a Foucault, pasando por Lacan o Blanchot), se sitúa aún en la vieja tradición humanística, Panero ha abandonado ya ese sitio.

IV

Termino ya. Como decía al principio, una buena parte de la producción literaria contemporánea ha sentido la necesidad de pensar el silencio del lenguaje en su decir el mundo, un lenguaje que no dice lo que debiera decir o lo dice mal o que obliga a decir

otro sitio, en un artículo de 1989 en ABC, había escrito también estas palabras acerca de la nada de la vida como única posibilidad de hacerla vivible: «la vida es nada [...]. Es precisamente la existencia de esa nada, contra la certidumbre de cualquier destino, lo que nos permite escapar a la desesperación» (Panero 2014b: 255).

¹⁵ Ha sido, entre otros, Giorgio Agamben, quien ha hablado con especial precisión de esa relación entre lenguaje e infancia. En un texto titulado *Infancia e historia*, y contra cierto mito de la infancia, escribe que la infancia «no es un paraíso que abandonamos de una vez por todas para hablar, sino que coexiste originariamente con el lenguaje, e incluso se constituye ella misma mediante su expropiación efectuada por el lenguaje al producir cada vez al hombre como sujeto» (Agamben 2011: 65).

lo que no se querría decir, pero que precisamente por ello, habla. Valente y Panero representan en el ámbito de las letras españolas dos modos de enfrentar esa carencia.

El punto en común lo determina una circunstancia histórica: el rechazo a un régimen político que ha secuestrado la lengua. Ambos podrían decir con Derrida, «mi lengua, la única que me escucho hablar y me las arreglo para hablar, es la lengua del otro» (Derrida 1997: 39). De ahí el trabajo que llevan a cabo ante/con/contra/en/sobre... la lengua para negar su hegemonía clausurante y permitir a la lengua recuperar un cierto tipo de silencio, el único desde el cual podrá hablar -apuntar o decir otras cosas-.

La virulencia de Panero en este terreno es proverbial, casi una práctica terrorista hacia ese idioma español entendido como el del imperio hacia Dios. Valente tampoco se queda corto, con textos poéticos como *Presentación y memorial para un monumento* (1970) o, sobre todo, textos en prosa como *El fin de la edad de plata* o *Nueve enunciaciones* (1973/1995) donde se encuentra tal vez el Valente menos conocido, el deudor de la tradición de la vanguardia más iconoclasta, y el Valente tal vez más próximo a cierto Panero. El trabajo sobre la lengua en ambos será un modo de avergonzarla en sus pretensiones de decir algo. Hay referencias compartidas (desde la mística barroca hasta Heidegger, Derrida, Foucault, Lacan..., autores que no en vano se ocuparon también de la mística), pero hay también una escritura poética muy distinta, fruto de dos gestos ante el mundo muy alejados.

Valente trata de recuperar una palabra perdida desde la nostalgia de un silencio desde el que todo podría empezar de nuevo sin acabar de empezar nunca. También es cierto, sin embargo, que supo que ese silencio estaba ya, en cierto modo, habitado. Recordemos su último *libro*, póstumo por voluntad, *Fragmentos de un libro futuro* (2000), y recordemos que se abre, no con unas palabras *propias* sino con las palabras de *otro*, con unas significativas palabras del último Juan Ramón¹⁶, en las que la poesía aparece más que nunca como la experiencia de la espera, cuya condición de posibilidad es también mantenerse por-venir, no alcanzarse nunca, como el sentido del poema.

Si en Valente hay minimalismo, concentración, en la búsqueda de aquella palabra que *se quiere* nueva, en Panero hay confusión, hibridez y destrucción. Si en Valente hay gravedad, en Panero hay humor. Panero no tiene ninguna intención de que las palabras (re)signifiquen, aunque sea no (re)significando, en un supuesto origen futuro. No hay nostalgia en Panero, él ya se ha desplazado a otro sitio, a otra casa, a la del teatro verdadero, que se llama literatura, locura, infancia, desde la cual solo puede reírse de toda idea de ser, de todo el teatro del mundo. La risa de Panero también hay que entenderla. No hay pose en ella como tantas veces se le reprochó, es el último gesto vital del que ya se ha desprendido de todo. O de casi todo, porque en ese desprendimiento la llamada *vida* siguió asomado su rostro más terrorífico como un espectro.

Valente fue un intelectual, alguien que quiso intervenir en su tiempo y que fue en parte portavoz de su tiempo. Panero fue un intempestivo, como Nietzsche, fuera de su tiempo, en otro sitio, *arrebataado* (como en la película de Iván Zulueta de 1980, otro icono cinematográfico de época). Creo que Valente no acabó de entender, o no quiso entender, ese arrebatado del que, al margen de Panero, habló y celebró por otra parte en diversos sitios como un modo de esa suspensión del logos que él mismo se propuso¹⁷.

¹⁶ «Dios del venir, te siento entre mis manos», perteneciente al poema «La transparencia, Dios, la transparencia» de *Animal de fondo*.

¹⁷ En «Sobre la operación de las palabras sustanciales» del ensayo *La piedra y el centro* (1982), escribe Valente acerca de la coincidencia entre la palabra de la locura y la palabra de la poesía en tanto ambas

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. (2011). *Infancia e historia* [1978]. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.
- BLESA, Túa. (1995). *Leopoldo María Panero. El último poeta*. Madrid. Valdemar.
- DERRIDA, Jacques. (1989). «¿Qué es la poesía?». *Er*. 9. 165-170.
- . (1997). *El monolingüismo del otro o la prótesis del origen* [1996]. Buenos Aires. Manantial.
- . (2011). *Salvo el nombre* [1993]. Buenos Aires. Amorrortu.
- . (2012). *La escritura y la diferencia* [1967]. Barcelona. Anthropos.
- FOUCAULT, Michel. (1973). *Raymond Roussel* [1963]. Buenos Aires. Siglo XXI.
- HEIDEGGER, Martin. (2002). *Del camino al habla* [1959]. Barcelona. Ediciones del Serbal.
- . (2005). *Arte y poesía* [1937, 1952]. México. Fondo de Cultura Económica.
- NIETZSCHE, Friedrich. (2003). *La genealogía de la moral*. Madrid. Tecnos.
- PANERO, Leopoldo María. (1975). «Sobre la traducción». Prólogo a Lewis Carroll, *Matemática demente*. Barcelona. Tusquets. 9-73.
- . (2001). «Seré un monstruo pero no estoy loco». Entrevista a Leopoldo María Panero de Javier Rodríguez Marcos. *El País*, Suplemento *Babelia* (30-10). [Disponible en internet](#).
- . (2004). *Poesía completa, 1970-2000*. Ed. Túa Blesa. Madrid. Visor.
- . (2007). «... Y yo era feliz, y no estaba muerto». Entrevista a Leopoldo María Panero de Blanca Fernández. *Fábula: revista literaria*. 23 (27-6). 86-94. [Disponible en internet](#).
- . (2014a). *Poesía completa, 2000-2010*. Ed. Túa Blesa. Madrid. Visor.
- . (2014b). *Prosas encontradas*. Ed. Fernando Antón. Madrid. Visor.
- TRUEBA MIRA, Virginia. (2018). «La recepción de Lewis Carroll en las letras españolas desde los años setenta: el caso de Leopoldo María Panero». *Bulletin Hispanique*. 120. 2. 679-694. [Disponible en internet](#) a partir de diciembre de 2021.
- VALENTE, José Ángel. (1991). *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*. Barcelona. Tusquets.
- . (1999a). *Obra poética 1. Punto cero (1953-1976)*. Madrid. Alianza Editorial.
- . (1999b). *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*. Madrid. Alianza Editorial.
- . (2000). *Fragments de un libro futuro*. Barcelona. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- . (2002a). *Las palabras de la tribu*. Barcelona. Tusquets.
- . (2002b). *Elogio del calígrafo*. Barcelona. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- . (2002c). *Cuaderno de Versiones*. Barcelona. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- . (2004). *La experiencia abisal*. Barcelona. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

quedan, una vez dichas, a punto de decir. La palabra de la locura, escribe Valente, «suspende el orden codificado del *intelligere*; la segunda es anterior a él» (Valente 1991: 65). Palabra, la de la locura y la de la poesía, añade, «ininteligible» y al tiempo «inocente».