



Sobre la convivencia del silencio y la palabra: para una revisión de la logofagia en la poesía española de las últimas décadas

On the Coexistence of Silence and Word: a Revision of Logofagia in the Spanish Poetry of the Last Decades

Raúl MOLINA GIL

Universitat de València, España

Resumen: Diversas escrituras poéticas de las últimas décadas en España han utilizado las herramientas de lo que Túa Blesa denominó *logofagias* para introducir el silencio en el texto. A modo de calas, queremos recorrer estas escrituras: Eduardo Hervás, Leopoldo María Panero, José-Miguel Ullán, José Ángel Valente y Clara Janés, para, posteriormente y a modo de cierre, realizar un brevísimo acercamiento las propuestas, ya en los años noventa y dos mil, de Ada Salas, Chantal Maillard, Antonio Méndez Rubio, Unai Velasco o Ángela Segovia.

Palabras clave: logofagias; silencio; poesía española contemporánea.

Abstract: There were some poets in Spain who used in their compositions some resources which were called *logofagias* by Túa Blesa. With these resources they were able to insert the silence into the text. We want to study this in some of those poets of the 70's and 80's: Eduardo Hervás, Leopoldo María Panero, José-Miguel Ullán, José Ángel Valente y Clara Janés. After that, we want to review the texts of other recent poets, like Ada Salas, Chantal Maillard, Antonio Méndez Rubio, Unai Velasco and Ángela Segovia.

Keywords: Logofagias; Silence; Contemporary Spanish Poetry.



1. Sobre logofagia, silencio y otras cuestiones

El silencio, a fin de cuentas, no es otra cosa que el reto
al que la escritura se enfrenta siempre.

Túa Blesa

Dice el profesor Túa Blesa (2004) que la escritura logofágica es aquella que, llevando a cabo un bucle, muestra cómo la palabra ha sido devorada y, sin embargo, una vez borrada, regresa al texto como huella. Tal y como ha sido definido, el texto logofágico está adherido al silencio; no es su tema, es decir, no dice de/sobre el silencio, más bien se ha impregnado de él y le ha permitido formar parte de su (des)materialización en undesplazamiento hacia (o más allá de) los límites: “Hablo aquí de cómo la escritura —afirma Túa Blesa— situada ante su propio enigma, como si se enfrentase a una Esfinge terrible, se percibe abismada a lo inconmensurable, a su imposibilidad misma, al reto de decir, a la vez que dice su negación” (Blesa, 1998a: 16). El silencio se hace texto (y el texto se hace silencio) en un movimiento agitador: el discurso poético es palabra no escrita o palabra que no es más que ruido, esto es, el texto deviene página blanca, o página negra, lo que en último término es exactamente lo mismo (Blesa, 2004: 199).

Mediante los recursos logofágicos, se inscriben en el texto los trazos del silencio: “(...) la escritura se suspende, se nombra incompleta, se queda en blanco, se tacha o, hecha logorrea, se multiplica, disemina el texto en textos, o se dice en una lengua que no le pertenece, o incluso en una que no pertenece a nadie, un habla sin lengua o, finalmente, se hace críptica” (Blesa, 1998a: 16). Al estilo de los tratados retóricos, Túa Blesa expone en este ensayo, de título *Logofagias. Los trazos del silencio*, una serie de figuras que permiten la coexistencia tensional en el texto del silencio y la palabra: adnotatio, ápside, babel, criptograma, hápax y óstracon (subdividido en leucós, fenestratio lexicalización y tachón)¹.

Ahora bien, cuando reflexionamos sobre el silencio y la logofagia en poesía, debemos perfilar determinadas cuestiones que ya fueron tratadas por teóricos anteriores. Cabe matizar que no queremos hablar del silencio tal y como lo entendió George Steiner en su ya clásico libro de los años sesenta *Lenguaje y silencio*, ensayo en el que se encarga de denunciar la situación de ruina social y lingüística propia de su sociedad y que, con algunos pequeños matices, es trasladable a nuestra contemporaneidad². Nosotros llegamos, dice, “después de la ruina sin precedentes de los valores y las esperanzas humanas a causa de la bestialidad política de nuestra época. Esa ruina es el punto de partida de cualquier reflexión sobre la literatura y sobre el lugar de la literatura en la sociedad” (Steiner, 1994:

¹ Una extensa explicación de todos ellos se puede consultar en T. Blesa (1998a). A modo de resumen, pueden ser consultadas las páginas 219-221 de este mismo libro. Cuando en el análisis posterior necesitemos recurrir a alguna de estas figuras, la definiremos convenientemente.

² Aunque hay amplias diferencias de enfoque y de objetivos entre T. Blesa y Steiner, he considerado relevante la discusión de sus propuestas en estos párrafos por la importancia de la obra del teórico y crítico francés.

24)³. En esta línea, el silencio que por ejemplo está presente en las composiciones de Cage, de Malevich o de Hölderlin es una herramienta de resistencia a partir de la cual es posible (o viable, más bien) reconstruir nuestras percepciones de lo real, una ventana que permite el paso, precisamente, a una especie de *másreal*. Y podríamos pensar, con toda razón, que en estos aspectos no andan demasiado en desacuerdo las opiniones de Steiner con las de Blesa. Sin embargo, a medida que avanzamos por *Lenguaje y silencio*, aparecen las divergencias. Y es que Steiner, al contrario que Blesa, defiende una relación entre lenguaje y silencio de oposición excluyente: si existe lenguaje, no puede existir silencio; si existe silencio, no puede existir lenguaje: “Para el escritor que intuye que la condición del lenguaje está en tela de juicio, que la palabra está perdiendo algo de su genio humano, hay abiertos dos caminos, básicamente: tratar de que su propio idioma exprese la crisis general, de transmitir por medio de él lo precario y lo vulnerable del acto comunicativo o elegir la retórica suicida del silencio” (*ibid.*: 80). Steiner se pregunta cómo es posible que el habla pueda transmitir con justicia la forma y la vitalidad del silencio. Y precisamente lo hace porque no imagina una convivencia simultánea dentro del texto del silencio y la palabra: de un texto que es a la vez no texto, de un texto-y-no-texto (Blesa, 1998a: 17). La escritura logofágica ha visto el otro lado, ha tenido la experiencia del límite y aun la del afuera de los límites (*ibid.*: 16). Para materializarlo, utiliza unos dispositivos particulares que posibilitan la convivencia de palabras y silencios en un mismo eje: “[el silencio] no será ya [tenido en cuenta] como materia de reflexión, ya no como tema, sino de una manera en la que la textualidad se devora, se consume a sí misma en un gesto de autoinmolación, trance al que, por lo demás, sobrevive” (*id.*).

Frente a este tipo de escritura abismada, únicamente cabe una lectura otra, que sobrevuele los espacios de vacío, los silencios. Ya Dolezel pensaba la incompletitud de los mundos ficcionales en un *continuum* con dos extremos que (en términos generales) estaban especialmente potenciados en el texto poético. Son los autores quienes “tienen la posibilidad de elegir minimizar o maximizar el inevitable estado incompleto de los mundos ficcionales” (Dolezel, 1988: 487). Parece lógico, por lo tanto, que la incompletitud sea un detalle de enorme relevancia en los textos logofágicos y una más que clara consecuencia de sus herramientas: “La logofagia extingue la referencialidad”, llega a afirmar Blesa (1998a: 228) en un momento dado. Ello reclama una actitud de lectura otra, que no requiera tales contextos y que acepte los silencios como un esquema discursivo necesario para el tipo de recepción y para la consecución de los fines del discurso: “la lectura del texto logofágico es una operación sumamente peculiar, que va recorriendo palabras e hiatos, huecos donde la palabra estuvo o pudo estar, pero ya no está, o donde las palabras se dispersan y superponen hasta nombrarse ruido” (*ibid.*: 17). Los lectores no necesitan rellenarlos ni recomponerlos (no es posi-

³ Steiner parece referirse aquí a las reflexiones de Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: “La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte” (Benjamin, 1990: 57).

ble hacerlo, de hecho), sino aceptar su existencia como parte de la significación discursiva.

En este sentido, los textos logofágicos atentan contra la hermenéutica tradicional, cuyos dispositivos se muestran insuficientes ante los trazos del silencio. Si los mecanismos interpretativos han sido pensados a partir de la palabra, la logofagia escapa de ella, la supera en un movimiento subversivo que atenta contra las leyes de la discursividad (de las cuales, en una nueva paradoja, brota; se construye a partir de ellas para derribarlas). Así pues, su condición es, tras los pasos de Benjamin, *destruktiva* y, por lo tanto, no debe ser entendida como un simple apilar escombros, sino como un hacer escombros de manera que podamos imaginar y crear un camino a su través. Ello otorga al texto un gesto “que es algo más que destrucción y construcción, un gesto que es deconstrucción, que lleva el discurso y el silencio a una situación en la que ya no se oponen, no se niegan, sino que se alían, se identifican” (*ibid.*: 16).

Es en este punto cuando resuena la voz de Derrida: “The law of literature tends, in principle, to defy or lift the law” (Derrida, 1992: 36). Y es que los textos logofágicos reescriben algunos indecibles derrideanos, dice Blesa (1998a: 228): “trazan la huella, designan como signo al tachón, al blanco, al hápax, des-signan; se disemina el discurso y un texto es varios textos o un texto incompleto está ya completo”. En este tipo concreto de discursos se aprecia con claridad el potencial destructor latente en el interior de la maquinaria textual: recordemos que en la Deconstrucción, con Miller y Derrida en mente, es el lenguaje el que se destruye a sí mismo, no nosotros como lectores quienes aplicamos las herramientas de la deconstrucción para ello. En los textos logofágicos, esta presencia subversiva se materializa y se muestra en los trazos del silencio, que apuntan y disparan directamente contra el reto al que siempre se enfrenta la escritura: la tensión entre silencio y decir. Y su solución, paradójica de nuevo, como la propia deconstrucción, no es la oposición jerárquica entre silencio y palabra, sino la permeabilización de la barra que los separa, de su matriz más principal que es, a su vez, su mayor riesgo: “(...) lo que la deconstrucción vigila no es la metafísica, sino la posibilidad de que la metafísica devenga fascista, el riesgo potencial autoritario, su matriz más básica, la barra. De hecho, el peligro de ésta no reside tanto en crear oposiciones jerárquicas como en conferirles un valor ontológico”, dice Asensi (2004: 13) en relación con Derrida.

Así, el texto dice y no dice en un movimiento simultáneo de coexistencia de la palabra y el blanco, y, también, de la palabra y el tachón. Este movimiento, que es un *sabotaje* de su propia estructura⁴, genera textos que siguiendo la terminología de Asensi (2007: 141-142), tan cercana a la deconstrucción, podemos denominar *atéticos*: aquellos que en su disposición dan a ver la ideología y ponen en crisis la posibilidad del silogismo, de forma que únicamente es necesario carto-

⁴ Hago referencia a las reflexiones del profesor M. Asensi al utilizar el término *sabotaje* en tanto ejercicio de la crítica literaria sobre las maquinarias textuales con la finalidad de mostrar su carácter ideológico e impedir que sea ejercido el silogismo (Asensi, 2011: 7-91 y 93-138).

grafiar y seguir su acto de sabotaje⁵. Ahora bien, no debemos tomar estas afirmaciones como verdades universales aplicables a todos los textos de rasgos logofágicos, sino como unas indicaciones válidas para buena parte de los casos. Quizá leyendo desde estos presupuestos podamos superar la hermenéutica tradicional cuyos mecanismos, como hemos dicho unos párrafos antes, son insuficiente ante los dispositivos de la logofagia.

2. Sobre poéticas logofágicas: del *boom* novísimo a los años ochenta

Un poema corre el riesgo siempre de no tener sentido, y
no sería nada sin ese riesgo.

Jacques Derrida

Mucho se ha dicho sobre Rimbaud. Entre otras cosas, que su surgimiento es comparable al de un movimiento tectónico de inmensas proporciones. Una sacudida que cercena la historia literaria para generar un nuevo paradigma: los cuestionamientos de su poética superan las problemáticas del contenido, de la temática y de lo formal-estructural, para aterrizar en el espacio del signo lingüístico y de la palabra. No es casualidad que lo sucedan las reflexiones de Saussure en su *Curso de lingüística general* o las de Wittgenstein en el *Tractatus*, ni los avances y rupturas de las vanguardias artísticas, o que sea coetáneo de Paul Bilhaud o Alphonse Allais y sus pinturas monocromáticas. Siguiendo a Gimferrer (2005: 28), en Rimbaud, “las palabras dejan de pertenecer al dominio de la lógica, dejan de poseer otra lógica que la de su sonoridad, la de sus asociaciones. En esta lógica de sonoridad y asociaciones entra también lo semántico, sin duda, pero nada tiene que ver con la lógica del lenguaje hablado”.

En esta genealogía del silencio, debemos entender que la obra de Rimbaud no es el lugar de partida, sino un punto de inflexión necesario para el desarrollo posterior de las herramientas logofágicas, cuyo uso y funciones queremos rastrear en la poesía española. Como también los son las vanguardias, al menos en tanto suponen una crítica a cierto tipo de lenguaje utilitarista y panfletario, propagandístico o vacío. En opinión de Ramón Pérez Parejo (2013: 38), sin embargo, hay una clara diferencia: “esa crítica del lenguaje que denuncian la operan de distinto modo: el silencio con la creación desde la nada; la vanguardia mediante la destrucción”. Ahora bien, desde nuestro posicionamiento, creo que quizá es más acertado decir que los textos logofágicos crean desde o hacia la nada, incluso desde y hacia la nada, al mismo tiempo que son destructivos y constructivos: deconstructivos, como ya hemos señalado, e incluso sabotadores. Los recursos logofágicos permiten tomar la palabra y acabar con ella al mismo tiempo: dicen,

⁵ En la *Crítica como Sabotaje*, Asensi (2007: 142) entiende la existencia de dos tipos de textos. Los atéticos, definidos en el cuerpo de este trabajo, y los téticos: “cuya estrategia fundamental es la de ocultar su carácter ideológico o sus fisuras y ejercer el silogismo”. La diferencia, desde los ojos del crítico y del lector, es que estos “necesitan un sabotaje por parte de la crítica”, mientras que aquellos “solo requieren que la crítica les siga en el acto de sabotaje”.

significan y hablan, a la vez que tachan y callan. En esta aparente contradicción está su clave.

Sí es completamente cierto que, de nuevo tras la pista de Pérez Parejo, “Cada época calla de distinto modo” (*ibid.*: 28), al igual que cada época habla de distinto modo (entendiendo época como la combinación de un espacio y un tiempo). No hay demasiada diferencia entre las dos afirmaciones, a fin de cuentas. Y es que no es el mismo callar aquel que practicara Rimbaud que el que anticipara Hölderlin en pleno Romanticismo, ni es el mismo el de la mística española del XVI que el de la literatura silenciaria del budismo o del taoísmo; ni qué decir tiene que existen diferencias entre estos y Celan, o entre todos los citados y Vladímir Holan. Y por supuesto, ya acercándonos al meollo de la cuestión, entre cada nódulo de la nómina anterior y la poesía de José Miguel Ullán, Eduardo Hervás, Leopoldo María Panero, Antonio Gamoneda, José Ángel Valente y Clara Janés; o, más cerca de nuestros días, Ada Salas, Antonio Méndez Rubio o Chantal Maillard. Ni siquiera es el mismo el que practicara cada uno de los nombrados en diferentes momentos de su trayectoria: Leopoldo María Panero es, probablemente, un buen ejemplo de ello.

Aunque rastreable en la poesía española desde mucho antes de los años sesenta y setenta, los recursos logofágicos fueron prolijamente (re)activados y utilizados en estas décadas. Asistimos a ello quizá por una voluntad diferenciadora con respecto al realismo más figurativo de las propuestas anteriores (Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Ángel González, etc.), quizá por un diálogo con otras tradiciones y discursos (mass media, cine, la posmodernidad etc.), quizá por una recuperación de los presupuestos de las vanguardias o quizá por una conjunción de todos estos factores y muchos otros: “(...) la nueva estética fue la resultante inmediata de un cambio de conciencia poética que se había venido fraguando durante toda la década del '60”, dicen al respecto José Luis Falcó y Fanny Rubio (1981: 58). Significativamente, Bob Dylan tituló una de sus más conocidas canciones, grabada en 1964, “The Times They Are a-Changin’”. Tenía razón. Al fin y al cabo, los años sesenta son años de cambios a escala universal: Mayo del 68, la Primavera de Praga, el Movimiento por los Derechos Sociales en Estados Unidos, las revoluciones latinoamericanas alentadas por la Revolución Cubana, el movimiento *hippie*, Vietnam, las descolonizaciones en buena parte de los países africanos, etc., o, en nuestro caso, el desarrollismo y la revivificación de la oposición interior.

En este sentido, el germen de esta poesía se encuentra en un cambio de paradigma vinculado a lo anteriormente comentado y que en el marco de la literatura española tiene como referente la eclosión de la estética novísima, sobre todo a partir de la publicación de la discutida antología de Castellet en 1970. Pese a su carácter más anticipador que aglutinador de lo existente —“por primera vez una antología se realizaba con anterioridad a la aparición pública de muchos de los nombres incluidos en su nómina, como propuesta de futuro en vez de como selección del trabajo realizado con anterioridad” (Talens, 1992: 30)— y a su cariz propagandístico —“Si el nombre del antólogo no hubiera sido el que es ni la casa editora la que fue, posiblemente el carácter canónico que ha acompañado al libro durante todos estos años no habría existido” (*id.*)—, no cabe duda de la impronta dejada por *Nueve novísimos poetas españoles*, quizá, por el carácter de punto de

referencia que le ha sido otorgado y por las réplicas y contrarréplicas que desató. Mucho se ha dicho de la nómina: cierto es que no están, por ejemplo, Talens o Siles y sí Vázquez Montalbán, quien posteriormente hiciera carrera como narrador. Sin embargo, no tanto sobre las propuestas textuales, elemento clave sobre el que radica la verdadera importancia de la antología y de la nueva estética⁶. Pese a todo, *Nueve novísimos poetas españoles* y el cambio de modelos que anticipara son los puntos de referencia fundamentales para entender los desarrollos de la poesía a partir de 1970 y, por lo tanto, para comprender de qué forma los recursos lógico-fágicos cobran relevancia en las propuestas incluidas en su nómina, en las propuestas posteriormente ubicadas bajo el marbete novísimo (o en su más inmediata órbita) y en las propuestas de autores anteriores, posteriores o coetáneos que se asimilan a estos procedimientos. Y todo ello, a pesar de que la disolución de las fronteras disciplinares del hecho literario que estas poéticas (en su mayoría) perseguían, ha sido leída como *culturalista* por buena parte de la crítica cuando realmente admitía ser entendida en clave *contracultural*, con el objetivo de activar un efecto de desaparición de la vanguardia (Méndez Rubio, 2004: 15), tan incómoda para los presupuestos de la poesía que comienza a cultivarse en la década de los ochenta: "(...) hay nociones como *culturalismo*, *abstracción* o *elitismo académico* que circulan como anteojeras, imponiendo sobre los objetos una mirada preconcebida y generalizadora que impide ver lo que de específico (bueno o malo) pueda existir en cada propuesta particular" (Talens, 2005: 130)⁷. Al fin y al cabo, todavía podemos traer a colación las palabras de Juan Luis Ramos (1985: 210) cuando analizaba la poesía de los años setenta y posteriores en sus propios contextos: "(...) el sistema podía asimilar lo blanco y lo negro, el sentido y el contrasentido, lo que no podía asimilar era el sinsentido, lo disolvente: —Señores, hasta aquí hemos llegado, decía en estos casos el sistema". En relación a ello, Méndez Rubio (2004: 24) resumía:

⁶ En este sentido se explicaba Talens (1992: 31) al hablar de la posterior antología *Nueva poesía española*, elaborada por Martín Pardo, que mantenía algunos nombres de *Nueve novísimos* y añadía otros nuevos, como los de Antonio Colinas, Jaime Siles, Antonio Carvajal o José Luis Jover: "El carácter de rectificación parcial que explícitamente asumía, respondiendo a una propuesta canonizadora que, en sentido estricto, nunca existió, llevó la discusión al resbaladizo terreno de los nombres, en lugar de las *propuestas de escritura*". Años después, al hilo de una reflexión sobre el realismo, vuelve sobre los mismos términos: "Si se hubiesen puesto sobre la mesa las cuestiones teóricas y políticas de base, habría sido necesario entrar verdaderamente a discutir o dejarlo estar. Vuelvo a lo mismo: falta debate sobre poéticas y sobra animadversión hacia poetas" (Talens, 2005: 152).

⁷ Ello queda patente, como señalara Méndez Rubio (2004: 15), en el olvido de una serie de propuestas especialmente inquietantes, como las de Hervás, Azúa, Ferrer Lerín o Haro Ibars; en la desconexión entre *poiesis* y *praxis*; o en la tendencia al borrado de los aspectos más conflictivos de las poéticas más visibles: "Desde esta forma de entender el problema, el uso político, por ejemplo, de Concha Piquer en la poesía de Vázquez Montalbán podía ser recuperado como manifestación de un cierto gusto por lo *camp* y la cultura del *kitsch*, Peter Pan o El Llanero Solitario, presentes en los poemas de L. M.^a Panero como inscripciones sintomáticas de una cierta escritura de crueldad, podrían ser incorporados al catálogo de temas culturalistas y/o mass mediáticos" (Talens 1992, 31-32). Como ejemplo de desacreditación de la poesía de esas décadas, son absolutamente claras las afirmaciones de Barella (1981), que señala la superación ya en los años ochenta de las rebeldías y los errores más o menos juveniles de aquellos autores; también las de Prieto de Paula (1996: 316), que sobrevuela los elementos más conflictivos de Ullán y Panero reduciéndolo a "zozobras y veleidades idelógicas de la época".

En este orden de ideas, se observará que lo que se venía planteando desde algunos ángulos era más una provocación antielitista que una celebración culturalista, pero, sin duda, esta segunda opción, que efectivamente también se dio (a la manera del primer Gimferrer y de lo que después se llamaría *venecianismo*), fue subrayada con prioridad por la crítica posterior hasta el punto de convertir esa tesis en uno de los *topoi* característicos de la generación.

Buena parte de ese movimiento contracultural tomó de las vanguardias y de otras tradiciones una serie de herramientas posteriormente calificadas como logofágicas que le permitieron extremar su dicción a partir de un juego de tensiones combinado entre el decir y el no decir, entre el lenguaje y el silencio. Comencemos a trazar un camino por estos silencios; es nuestra intención recorrer textos que creemos necesarios (sin voluntad totalizadora, por supuesto) para topografiar de qué manera y con qué objetivos se han utilizado los recursos logofágicos en los años setenta y, posteriormente, analizar su deriva en las siguientes décadas.

Aunque no demasiado conocida, quizá por el desgraciado fallecimiento de su autor, la obra de E. Hervás es de vital importancia para reflexionar sobre la logofagia⁸. Comenzar con él no es un hecho baladí ni tan atrevido como pudiera parecer, ya que el propio Blesa ha dedicado decenas de páginas a las relaciones entre este autor y la escritura logofágica. Sobre las propuestas de Hervás, dice: "(...) su hacer es su decirse, de manera la lectura nos sitúa ante actos realizativos en su más absoluta pureza" (Blesa, 2004: 56), así como que "estos poemas diciéndose hacen más allá de los productos que son el acto de escribir y el acto de leer, el lenguaje" (*ibid.*: 57). Es en este movimiento donde tiene lugar la logofagia. Por ejemplo, el primer poema de *Perfecto fuego* utiliza la fenestratio⁹; el discurso se suspende repentinamente por una sucesión de puntos en un quedarse sin lengua, sin voz con la que responder a

una nueva organización de los órganos
—surcos trazando la persuasión de otro terreno
.....
.....
...sin nada que decir te trabajo te engendro....
.....
(Hervás, 1994: 183)

Vuelve a ser testigo del mismo abismo el último poema de esa primera parte de *Perfecto fuego*, cuyo título, "El sacrificio de la unidad engendra la unidad", cobra nuevas significaciones cuando leemos con estas nuevas estrategias en men-

⁸ Eduardo Hervás nació en Valencia en septiembre de 1950 y se suicidó en esta misma ciudad en octubre de 1972, apenas unas semanas antes de ver publicado su primer poemario: *Intervalo* (Ediciones Hontanar, 1972). Póstumamente fueron publicados *Perfecto Fuego* (Septimomiau, 1978) y *Obra Poética* (Alfons el Magnànim, 1994), editada por Rafael Ballester Añón y que recoge toda su producción publicada y buena parte de la inédita.

⁹ Fenestratio: "Óstracon que consiste en sustituir alguna(s) letra(s) o partes indefinidas del discurso por puntos o bien en mostrar el inacabamiento del texto, por ejemplo, mediante el uso de coma en lugar de punto final. En el primero de los casos, puede darse tanto el reproducir el uso paleográfico, como una utilización libre. Admite grados" (Blesa, 1998a: 220).

te: sacrificar el lenguaje genera un nuevo lenguaje y, con ello, nuevas significaciones. Los espacios de vacío son y significan. En Hervás, decir y no decir se convierten en dos caras de una misma moneda que perfectamente pueden existir (a la vez) en un mismo discurso. Su poesía “está reclamando innumerables respuestas y algunas de ellas tienen que ver con la cuestión de la productividad de lo fónico” (Blesa, 2004: 60), como podemos observar en “Tetania de reversos” (Hervás, 1994: 220-221) y su recurso del hápax¹⁰, que convierte el poema en una sucesión de significantes “que dicen una y otra vez la carencia de significación del lenguaje” (Blesa, 2004: 64): “Dorpleja mía te cribo lomo como. / Cálamo, careos ni ve sibtumbareos” (Hervás, 1994: 221). Ante la imposibilidad de comprensión del mundo, el yo poético propone una nueva lengua sin referentes visibles. Nuestra actitud de lectura no puede recomponer esos vacíos y, así, se posiciona frente a un umbral que desconoce y que no puede traspasar: duda y sus preguntas no tienen respuesta porque el acceso al significado ha sido velado. El lenguaje se ha (des)materializado, se ha deconstruido para generar algo nuevo y diferenciado—que sigue la pista de una (i)lógica de la sonoridad: “Mientras se produce —si llega— el hallazgo de la piedra de Rosetta que permita otra lectura de este poema, el hervasí, ese idiolecto que el poeta suicida se llevó consigo, seguirá siendo una lengua imposible, privada, no compartida, secreta, alingüística, una lectura tan legible como ilegible” (Blesa, 1998b: 155). Y precisamente en la imposibilidad de la palabra normalizada radica la comprensión precaria de la lectura. La poesía de Hervás es un reclamo de lo fónico y una crítica a la instrumentalización del lenguaje: “(...) una frase que irrumpe, se dilata, y nos enseña cómo crecer” (Hervás, 1994: 91). El poema dice y calla en un movimiento aparentemente contradictorio, pero posible al fin y al cabo. Heterodoxia esta, personal y política, materializada en su lenguaje poético, que, en opinión de Rafael Ballester Añón (1994: 14), constituye un inmejorable compendio “de lo que fueron los conflictos y contradicciones de un importante sector del mundo cultural y político valenciano (y, por extensión, español) a principios de los años 70, es decir, en plena resaca del Mayo del 68”.

En una reflexión sobre el papel de Dámaso Alonso como comentarista de Góngora, L. M.^a Panero afirmaba lo siguiente con el objetivo de reconocer la labor del autor de *Hijos de la ira* a la vez que la memoria de Hervás: “[Alonso] Se creyó en la obligación de traducir a Góngora al español, y ello quizá porque este último jamás escribió en este idioma, y lo que hizo fue quizá tratar de inventar una nueva lengua, como decía mi amigo Eduardo Hervás, joven poeta seguidor de Góngora, que se fue a descubrir lo que era la poesía abriendo una tarde el gas” (Panero, 1979: 110). Detengámonos ahora en Panero, cuya escritura, también abismada, “busca hundir sus raíces en el punto de vista que articula el decir, nunca en lo dicho” (Talens, 1992: 46) y que entiende que “lo fragmentario, lo incoherente y en general todo aquello que busca situarse en el territorio del exceso (...) no entran en los poemas como provocación, sino como síntoma” (*id.*). Y ello

¹⁰ Hápax: “Figura de la logofagia por la cual aparecen en el texto palabras inventadas. Admite grados, siendo el máximo cuando no se da ni una sola palabra reconocible” (Blesa, 1998a: 220).

se materializa en algunas ocasiones en un lenguaje que atraviesa las escarpadas geografías de lo logofágico, como sucede en “De cómo Ezra Pound pasó a formar parte de los muertos” o en su imponente “Canto del llanero solitario” (Panero, 1992: 88-108), de su libro *Teoría* (Lumen, 1973), que combina, como ocurre en diferentes momentos de la obra de Panero, criptogramas¹¹ “Φ+][. £. c+ .¿?][.”, babel¹² de forma continuada en diferentes lenguas y alfabetos (“Tacere é bello Silentium”, “Cadaver aqua forti dissolvendum, nec aliquid / retinendum. Tate ut potes”, “UNA DI QUELLE / SFERE DI CRISTALLO IN CUI SI VERDONO I / FIOCHHIDI NEVE CADERE SU UNA CASETTA / I NOBILI PORTANO LA CORAZZA / OVVIAMENTE I BAMBINI NON SI SPONSANO”, “Are you washed in the blood of Lamb?”, “ιαλλ ιΑτισην κηιοεμιονι εινοιομεθα”, etc.), algunos modelos de fenestratio (“M / a.t.a.: incendióse / monstruos sin tamaño / M / m, m, m, / adre”) o leucós¹³, entre otras formas de ruptura del discurso que dirigen la lectura hacia huecos y espacios vacíos que dificultan su interpretación:

La técnica del extrañamiento (sobre la que Panero reflexiona en algunos artículos citando a Shklovskij) empleada incesantemente en el poema rompe los esquemas de interpretación del lector, que sufre un asalto de imágenes sin fin hasta que (como en el ojo rajado de *Un perro andaluz*) se quiebra su visión de la realidad y penetra, él también, en este espacio neutro en el que se consuma la unidad o, dicho con palabras de Panero, hasta que penetra en “la fantasía paranoica del fin del mundo” en la que el autor vive y en la que desea que todos participen. En el espacio inhumano de la poesía, autor y lector desaparecen, dejando su existencia de sujetos separados (Peinado Elliot, 2001: 499).

Como ocurriera en el caso de Hervás, las técnicas logofágicas empleadas y la ruptura de la secuencialidad del discurso cristalizan en una poética del límite cuyo objetivo no es destruir las conexiones con lo real, sino repensarlas en términos de opacidad: “(...) la palabra tomada en su mayor amplitud, como un fenómeno de la comunicación cultural, deja de ser una cosa autosuficiente”, dejó escrito Voloshinov (1995: 200). Mediante estas herramientas, la palabra escapa de un marco de comprensión (pre)determinado, se aleja de un lenguaje (pre)claro y lineal para deshacerse en esquirlas de sentido y de materia fónica y verbal. Frente a la imposibilidad de reducir la experiencia a realidad inteligible (en términos de Althusser), el poeta opta por quebrar la linealidad de lógica lingüística. Y por supuesto, ello tiene un gesto marcadamente ideológico: “Hay política de la forma como hay política del contenido”, decía Terry Eagleton (2010: 17), “La forma no es una manera de desviarnos de la historia, sino un modo de acceder a ella”.

¹¹ Criptograma: “Figura por la cual se utilizan bien signos convencionales, usados con diferente valor del convenido, bien inventados, como sustitutos de letras, sílabas o palabras” (Blesa, 1998a: 220).

¹² Babel: “Figura de la logofagia por la cual se renuncia a la lengua materna y/o a la de la comunidad a la que el texto va dirigido en primer término, en beneficio de otra u otras lenguas. La renuncia puede alcanzar todo el texto o bien tan solo algunas de sus palabras” (Blesa, 1998a: 220).

¹³ Leucós: “Óstracon que consiste en la utilización de espacios blancos para señalar la ausencia de discurso entre los fragmentos de un texto” (*id.*).

Hablamos de una época que Méndez Rubio (2008: 33) caracterizó, tras la estela de Benjamin, mediante el sintagma “destrucción de la forma”, a partir del cual es posible realizar una relectura crítica de las relaciones entre poesía y sociedad durante estas décadas. El carácter destructivo de Benjamin tiene mucho de las dualidades de la logofagia: si esta era, a la vez, decir y no-decir, el carácter destructivo es hacer escombros y hacer camino en un mismo movimiento:

Como por todas partes ve caminos, está siempre en la encrucijada. En ningún instante es capaz de saber lo que traerá consigo el próximo. Hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos. El carácter destructivo no vive del sentimiento de que la vida es valiosa, sino del sentimiento de que el suicidio no merece la pena (Benjamin, 1990: 161).

También durante esos años, José-Miguel Ullán extremó la benjaminiana destrucción de la forma en varias de sus obras. En este sentido, es especialmente significativo el poemario de gongorino título *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (Visor, 1976), que, en palabras de Juan Manuel Rozas López (1999: 305), “es una síntesis de los recursos de la nueva poesía”. Publicado ya en pleno proceso transicional, comienza con una serie de poemas-columna, justificados a derecha e izquierda, que no respetan la linealidad de la sintaxis ni la puntuación y en los que en reiteradas ocasiones las palabras se quiebran o se escriben en otras lenguas:

/OTRO COMLOT/ mavoixn'aura p
oint de colère sosas palabras f
unciones misteriosas la guerril
la catorce cutaciones la gran d
epuración los independentistas
cuando aquél se inclinó su hijo
en otros tiempos pájaro negro u
na de las cabezas zas convoca e
lecciones con su hábil cuchillo.
(Ullán, 1976: 11)

A lo largo de esta sección, hay una elaborada intertextualidad con el soneto “Descaminado, enfermo, peregrino”, de Luis de Góngora. Durante la lectura de *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* nos sorprenden algunas palabras subrayadas y que conforman, una por una, la composición gongorina.

La segunda sección del poemario es un soneto que recoge “catorce versos, catorce endecasílabos, de Boscán y Cetina hasta Bécquer y Juan Ramón” (Rozas López, 1999: 305), para terminar con Calderón, con una particularidad: no está marcada la autoría de los versos, los cuales aparecen diseminados, cada uno en una página, dando lugar a un texto fragmentado (óstracon¹⁴) con numerosos espacios en blanco (leucós). El texto de Ullán es un sabotaje de la historia literaria:

¹⁴ Óstracon: “Figura de la logofagia que da lugar a la fragmentación del texto, que se presenta, entonces, como uno o más fragmentos de un texto completo no presente” (Blesa, 1998a: 221).

la fragmenta y la divide para insertarla en un discurso rupturista y logofágico que lleva a nuevos límites la experimentación y el juego con los silencios y con los vacíos referenciales¹⁵. Ahora bien, el principal desarrollo de esta obra se da en los apartados III y IV, formados por varios *collages* y montajes en los que se recurre constantemente al tachón¹⁶:

[Ullán] lleva a las últimas consecuencias el montaje visual y experimental (...) y el dialogismo en relación con registros heterológicos (diplomático, periodístico, burocrático, lírico...), lo que produce un efecto de ataque frontal a la unidad del verso así como a las premisas de intimidad, originalidad o metafóricidad que son las condiciones sine qua non de la poesía como género lírico. Así se lleva a un punto de no retorno la destrucción de la forma (Méndez Rubio, 2008: 97).

Su poesía, pese al efecto de extrañamiento que genera en los ojos del lector, no pretende alejarse del espacio social, como podemos apreciar en los siguientes fragmentos: “/ASÍ TIENE QUE SER/ l'exilé s'emmerde se comprend / e la farsa instauró un tiempo q / ue ya acaba date más prisa y le / e: 'Sucedió el domingo pasado a / prima noche, 21 de este, vinien / do de Palacio en su coche con e / l señor don Luis de Haro...” (Ullán, 1976: 50-51) o “/CONSEJO DE MINISTROS/ su reunión de hoy pro / pondrá otras medidas esa mezcla / de rigor y de amabilidad refuer / zan la alianza hasta el lunes p / róximo súplicas holandesas trop / ezaron por su impericia para ha / llar solución a las crisis late / ntes” (*ibid.*: 17-18). El propio autor lo explicitó en una entrevista que encierra una dura crítica a la estética novísima: “La poesía o es heterodoxa o no es. Y bajo el nombre de vanguardia también puede esconderse todo lo más retrógrado de una época; la subpoesía mencionada es un producto fofo, que no conoce ni la erección ni las tormentas” (Lanz, 1998: 509-510). Parece claro que Ullán expande hasta casi el punto de fractura la dicción poética, sus formas y sus contenidos, y extrema sus presupuestos para presentar una obra en la cual “La crítica lingüística no se separa de la crítica socio-política, al contrario, responden a una misma voluntad polémica e interrogante” (Méndez Rubio, 2008: 97), a un mismo cuestionamiento.

Hemos transitado algunas de las calas más significativas de la escritura logofágica en una época convulsa para la historia de España que exigía, o al menos así fue entendido por buena parte de los escritores, nuevos usos del lenguaje que superaran los codificados sistemas de épocas inmediatamente anteriores (poesía social, la llamada generación del 50, etc.) para volver la vista hacia las herencias vanguardistas. Pero también hacia el simbolismo: ¿cómo entender si no la también imprescindible *Descripción de la mentira*, de Antonio Gamoneda, los versos

¹⁵ Sin embargo, Ullán deja pistas, pues al fin y al cabo, muchos de esos vacíos referenciales pueden rellenarse (aunque sea de forma precaria) rastreando la autoría de las citas no referenciadas. La inserción de citas sin referencia es fue una práctica habitual en buena parte de la poesía de los años sesenta y setenta, sobre todo a partir de la eclosión novísima. Ullán, que como veremos fue muy crítico con esta corriente, utiliza estas herramientas en esta etapa de su poesía que, sin embargo, fue escrita desde el exilio parisino.

¹⁶ Tachón: “Óstracon que cosisite en ocupar parte del discurso, incluso todo el texto, por uno o más trazos más o menos crasos, que impiden o dificultan extraordinariamente la lectura” (*id.*).

de *Víspera de la destrucción*, de Jenaro Talens o *El vuelo de la celebración*, de Claudio Rodríguez? Los recursos logofágicos, sin embargo, son repensados en los textos de los años posteriores hasta adquirir nuevas formas de representación, probablemente menos extremadas que las hasta aquí señaladas, pero efectivas a fin de cuentas. Si, por ejemplo, pensamos en José Ángel Valente y en sus obras publicadas a partir de 1980, como *Mandorla* (1982), *Fulgor* (1984) o *Al dios del lugar* (1989) observaremos un tránsito hacia el “minimalismo, con su aprecio por el poema breve, esencial, conceptualmente denso, dentro de la conocida poesía del silencio que asumirán los autores de los años ochenta en su rehumanización de la lírica” (Reyzabal, 2001: 21). Ahora bien, este Valente todavía puede hacerse eco de las palabras que Gimferrer le dedicara en 1973 en relación con su poesía anterior: “La sequedad conceptista no excluye, en Valente, el relámpago, la súbita reverberación: apertura de abismos, descubrimiento de máscaras, transparencia y tiniebla del lenguaje” (Gimferrer, 1980: 285-286). Es cierto que se mantienen determinados rasgos y que además estos funcionan a contracorriente del movimiento figurativo de los nuevos poetas de los años ochenta, con la otra sentimentalidad al frente y con Luis García Montero como eslabón de proa de un barco que navegaba hacia los puertos en los que moran esos *seres normales* (García Montero y Muñoz Molina, 1993). Sin embargo, Valente se ancló a otras tradiciones: tradujo a Celan y Cavafis, comentó a Rilke y Lautréamont y dialogó con la poesía cabalística o con la mística de San Juan:

Reconocer la voz de nuestros místicos más cobijadamente íntimos, o incluso creer redescubrir ecos de sermonarios y de las catequesis españolas para confesionario en los poemas de Donne, seguir la heterodoxia de Miguel de Molinos hasta su humillación definitiva en Santa María sopra Minerva, reasumir las viejas canciones galaicas y castellanas y las voces de nuestros más grandes clásicos, desdeirse de ritmos y de imágenes de los predecesores inmediatos desembocando en las anticadencias necesarias de su español poético; todo eso es una afirmación posible y válida, atrevida y estimulante, por la que ha optado la libertad de Valente... (García Berrio, 1994: 23).

Y son estas tradiciones, comúnmente vinculadas a un discurso silenciario, las que facilitan que Valente continúe en los ochenta tras la senda logofágica. Así lo vemos en el siguiente poema de *Mandorla*, titulado “Días heroicos de 1980” (Valente, 2014: 425-426):

Domingo.
 Plus d’espoir.
 Josip Broz Tito muere,
 como mueren los grandes dinosaurios,
 ha muerto o nunca
 morirá,
 se sabe
 con absoluta precisión
 de fuente Yugoslava.
 Nuevos
 combates en el Líbano,
 imprecisos.

Probablemente, una de las experimentaciones más limítrofes de la poesía de los años ochenta viene de la mano de Clara Janés en su libro *Kampa*, marcado por la violencia expresionista y la alteridad, del que Méndez Rubio (2008: 96) apunta:

La impersonalidad y la muerte, el erotismo y el desconcierto cotidiano... se dan en la poesía de Janés en interacción con las tradiciones de la poesía mística y oriental, así como en el diálogo con un romanticismo traspasado por el tamiz oscuro del checo Vladímír Holan¹⁷.

La segunda sección del poemario es un experimento musical y poético dedicado al autor de *Una noche con Hamlet* que aúna la musicalidad (el libro iba acompañado de un casete con la versión cantada por Clara Janés) con la fragmentariedad y algunas figuras logofágicas como el hápax o el leucós. Sirva como ejemplo el primer poema, titulado "a r"¹⁸:

a mor
a mor va
mora va
mormora va
murmuraba
murmuraba

a mor
a mor va
mori va
amor
amor mor
moriva
moriva
(Janés, 2010: 57)

3. Un movimiento de apertura: breves notas sobre la más reciente logofagia

Luego abandona a tientas el silencio
que ella misma ha creado
y da su nombre ciego a la memoria.

Antonio Méndez Rubio

El uso de estos dispositivos en los años noventa continúa en diversas poéticas, que, en líneas generales, tienen vinculaciones más o menos cercanas con las vanguardias y con buena parte de las propuestas tratadas en las páginas anterior-

¹⁷ Clara Janés es traductora de los principales poetas checos, como Seifert o el propio Holan, y, a su vez, una consumada especialista en las escrituras poéticas de Oriente Medio. *Kampa* es, de hecho, el nombre que recibe una de las islas que forma el Moldava a su paso por Praga y en la cual vivió Holan durante buena parte de su vida.

¹⁸ Una versión del recitado puede visualizarse en el siguiente enlace: [<https://www.youtube.com/watch?v=irOy7RPndE4>].

res. Hablo, por ejemplo, de Ada Salas, que significativamente titulara *Esto no es el silencio* (Hiperión, 2008) uno de sus más reconocidos poemarios y que ha dejado escritas líneas como las que siguen: “No crear el poema, sino crear un vacío donde este pueda encarnarse: retirar, despejar. Hacer posible que nada suceda, salvo la condición necesaria para la posible escucha” (Salas, 2013: 15). También de las propuestas de Chantal Maillard, tan vinculadas con las tradiciones silenciarias de Oriente: “Maillard mueve palabras de manera magistral. Maillard conmueve palabras, las organiza añadiendo un detonador silencioso que te abre algo —¿dentro?— en el instante que las lees-comprendes” (Solsona, 2010: 4). O las de Méndez Rubio, en las que poesía y falta (Lacan) se conjugan hasta el punto de que hay composiciones en las que la palabra no puede, ni siquiera, producirse, de manera que el silencio es incluso “excedido, dejado atrás, para dar paso al vacío más absoluto que representa no ya el no decir, sino la imposibilidad misma de producir cualquier significante” (Molina Gil, 2013: 305):

Así el susurro de esta travesía corta, su mundo escaso que resiste ofrecido entre nosotros, apenas sin sentido, que
..... (Méndez Rubio, 1995: 16).

A esta nómina de poetas, que todavía hoy continúan publicando, se han sumado nuevas voces que en algunos casos han recurrido a las citadas técnicas de la logofagia. Pienso, por ejemplo, en la escritura fragmentaria de Unai Velasco (2014) o en la ruptura torrencial del lenguaje que plantea Ángela Segovia (2013; 2016), en cuya contraportada leemos:

Estoy pensando en la poesía como falla de la lengua (...) Es veladura cuando nubla, corta, desordena y embrolla los procedimientos normales de la comunicación verbal. Y es veladura porque el ejercicio es precisamente tapar para mostrar lo que de otro modo no se ve (Segovia, 2016).

Es cierto que podríamos detenernos en otros muchos nombres de esta reciente poesía y analizarlos detenidamente, pero excede al objetivo que hemos planteado en este artículo. Queden estas breves palabras como una invitación a perseguir nuevos silencios.

4. Coda política

En realidad, se puede decir todo en cuanto al contenido, lo que nos da ilusión de libertad. La censura, evidentemente económica, se ejerce sobre las formas.

Alain Tanner

La utilización de los recursos logofágicos en determinadas propuestas poéticas como las que hemos estudiado aquí y la relación que guardan con los condicionantes socio-políticos en los que son generadas nos recuerdan la necesaria vinculación entre *poiesis* y *praxis*: “(...) una poética no realista no significa simple y llanamente desertar de la realidad, sino, más bien, la posibilidad de entender esa realidad de forma crítica” (Méndez Rubio, 2004: 56). Al fin y al cabo, debemos asumir, siguiendo de nuevo a Méndez Rubio, la humilde lección que las

vanguardias habían dado en el resto de Europa: de un mundo en crisis solo se puede hablar con un lenguaje en crisis.

El lenguaje logofágico, lejos de lo que podamos prejuizar, no destruye las conexiones con lo real, sino que cimienta una relación en términos de opacidad y de conflicto, y no de reconocimiento; de quiebre y de traspaso. Mediante la logofagia, el lenguaje se lanza hacia los límites en busca de nuevas formas precarias de representación. Y ello es un movimiento de resistencia: “La escritura de la logofagia, como, por otra parte, toda escritura, es, y no puede dejar de serlo, política (...) No hay en sus trazos nada que pueda leerse como postración o entrega a la voz autoritaria, sino la mostración de que a la uniformación en lo único se opone la divergencia” (Blesa, 1998a: 226). Estos recursos que permiten decir y no decir al mismo tiempo tienen un claro carácter subversivo. El relato social (siempre lingüístico-sígnico) se ve puesto en jaque porque es enfrentado mediante un arma que le es desconocida: la logofagia, cuyo carácter silencioso implica, desde el punto de vista del discurso poder, la ausencia de relato. ¿Cómo combatir lo que no existe o, mejor, lo que desea evaporarse?, se pregunta entonces. He aquí el engaño al que se le ha sometido, la deconstrucción misma de su paradigma de realidad: ha entendido el silencio como una herramienta mansa e inocua porque ha creído que tras él no hay relato posible sino ausencia del mismo. No ha comprendido lo que ciertamente está ocurriendo: tras el recurso al silencio se esconde un texto atético, es decir, aquel que permite al lector decir en nombre de, cuestionar desde. El poema calla, como callaban los subalternos en la teoría de Spivak, pero en este punto se encuentra el secreto del silencio: ¿hay mejor posición para observar que la ocupada por el subalterno?, ¿que la del expulsado hacia los márgenes sin posibilidad de hablar?, ¿acaso no son las sombras (la platea) el lugar ideal para observar los espacios de luz (los escenarios)? La logofagia “introduce en la escritura el desorden y se presenta como contrapartida del orden que los autoritarios de ayer y de hoy desean imponer. Así, la logofagia es una respuesta a las imposiciones de un poder —social, literario, de mil caras—, siempre ilegítimo” (*id.*). Si pensamos el Roland Barthes, conseguiremos concebir hasta qué punto los recursos logofágicos son subversivos: “La lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino obligar a decir” (Barthes, 1974: 120). Pero el discurso de la logofagia escapa a esta afirmación de Barthes al adscribir el silencio en lo textual:

Sin embargo, la escritura logofágica enseña que la literatura sí se construye a partir del silencio, pero un silencio que no es de orden lingüístico, no es el silencio que se opone a la palabra, sino el silencio que recae sobre la palabra y que es un silencio —digamos— extralingüístico, un silencio social proveniente de un lugar que no es el lenguaje mismo, sino el poder. De este modo el discurso poético devuelve al poder su condena y reclama de nuevo el diálogo, la participación en la controversia, hace, a través del silencio, oír nuevamente voz (...) Si su silencio es un silencio social, también en el tachón, también en la palabra desfalada, se hace presente la voz de lo socialmente tachado, de lo socialmente condenado a muerte; la voz de los diferentes, la voz de los excluidos, se reconfigura en los trazos del silencio (Blesa, 2004: 210).

Y es entonces cuando el texto grita (y calla). A la vez.

Bibliografía

- ASENSI, M. (2004). "¿Qué es la deconstrucción de Jacques Derrida?". *Visions de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura*, 3: 11-19.
- (2007). "Crítica, sabotaje y subalternidad". *Lectora*, 13: 133-153 [<http://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7405>].
- (2011). *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos.
- BALLESTER AÑÓN, R. (1994). "Introducción". En E. HERVÁS. *Obra poética*. Valencia: Alfons el Magnànim, 9-45.
- BARELLA, J. (1981). "Poesía en la década de los 70: en torno a los Novísimos". *Ínsula*, 410: 4-5.
- BARTHES, R. (1974). *Lección inaugural de semiología literaria*. México: Siglo XXI.
- BENJAMIN, W. (1990). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- BLESA, T. (1998a). *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- (1998b). "Confusa turba de discursos mudos". En F. CABO ASEGUINOLAZA y G. GULLÓN. *Teoría del poema. La enunciación lírica*. Ámsterdam: Editions Rodopi, 135-157.
- (2004). *Tránsitos*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- DERRIDA, J. (1992). *Acts of literature*. Londres: Routledge.
- DOLEZEL, L. (1988). "Mimesis and posibles worlds". *Poetics Today*, 9 (3): 475-496.
- EAGLETON, T. (2010) [1.ª ed. 2007]. *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
- FALCÓ, J. L. y F. RUBIO (1981). *Poesía española contemporánea (1939-1980)*. Madrid: Editorial Alhambra.
- GARCÍA BERRIO, A. (1994). "Valente: descensos antiguos a la memoria". *Ínsula*, 570-571: 1-28.
- GARCÍA MONTERO, L. y A. MUÑOZ MOLINA (1993). *¿Por qué no es útil la literatura?* Madrid: Hiperión.
- GIMFERRER, P. (1980). "Trayectoria de José Ángel Valente". En F. RICO y D. YNDURÁIN (coords.). *Historia y crítica de la literatura española. Volumen 8. Tomo 2. (Época contemporánea 1939-1980)*. Barcelona: Crítica, 282-286.
- (2005). *Rimbaud y nosotros*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- HERVÁS, E. (1994). *Obra poética*. Valencia: Alfons el Magnànim.
- JANÉS, C. (2010). *Poesía erótica y amorosa*. Madrid: Vaso Roto.
- LANZ, J. J. (1998). *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968. Elementos para la elaboración de un marco histórico-crítico en el periodo, 1962-1977*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- MÉNDEZ RUBIO, A. (1995). *El fin del mundo*. Madrid: Hiperión.

- (2004). *Poesía '68: para una historia imposible : escritura y sociedad, 1968-1978*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2008). *La destrucción de la forma. (Y otros escritos sobre poesía y conflicto)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MOLINA GIL, R. (2013). "Un lugar que no existe: la poesía de Antonio Méndez Rubio (1995-2005)". *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 2: 291-316 [DOI: <http://dx.doi.org/10.7203/KAM.2.3164>].
- PANERO, L. M.^a (1979). "Última poesía no española". *Poesía*, 4: 110-115.
- (1992). *Agujero llamado Nevermore (Selección poética 1968-1992)*, edición de Jenaro Talens. Madrid: Cátedra.
- PEINADO ELLIOT, C. (2001). "La muerte del sujeto en El Canto del Llanero Solitario de L.M. Panero". En F. LÓPEZ CRIADO (coord.). *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX: I Congreso Nacional Literatura y Sociedad*. A Coruña: Universidade da Coruña, 487-499 [<http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/11032>].
- PÉREZ PAREJO, R. (2013). "Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética". En C. JOHANNA y A. THIEM (eds.). *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*. Münster: Lit Verlag, 25-40.
- PRIETO DE PAULA, Á. L. (1996). *Musa del 68 (Claves de una generación poética)*. Madrid: Hiperión.
- RAMOS, J. L. (1985). "Meditación sobre las contrariedades del azar (Acercas de la poesía de Guillermo Carnero)". *Ideologies & Literature*, 1: 207-217.
- REYZÁBAL, M.^a V. (2001). "José Ángel Valente: la palabra, el silencio y todos sus ecos". *Zurgai*, 25: 20-27.
- ROZAS LÓPEZ, J. M. (1999). "José-Miguel Ullán, Aníbal Núñez, Leopoldo María Panero". En F. RICO y S. SANZ VILLANUEVA (coords.). *Historia y crítica de la literatura española. Volumen 8. Tomo 2 (Época contemporánea 1939-1975: primer suplemento)*. Barcelona: Crítica, 302-310.
- SALAS, A. (2013). "Y sin embargo, el poema". En C. JOHANNA y A. THIEM (eds.). *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*. Münster: Lit Verlag, 13-24.
- SEGOVIA, Á. (2016). *La curva se volvió barricada*. Segovia: La Uña Rota.
- SOLSONA, Ó. (2010). "Nota introductoria". En C. MAILLARD. *Decir el hambre*. Madrid: Fundación Inquietudes, 4-7.
- STEINER, G. (1994) [1.^a ed. 1967]. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.
- TALENS, J. (1992). "De poesía y su(b)versión. (Reflexiones desde la escritura denotada "Leopoldo María Panero")". En L. M.^a PANERO. *Agujero llamado Nevermore (Selección poética 1968-1992)*, ed. de J. Talens. Madrid: Cátedra, 7-51.

- (2005): "Contrapolíticas del realismo (de ética, estética y poética). En A. SÁNCHEZ ROBAYNA y J. DOCE (eds.). *Poesía hispánica contemporánea*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 129-159.
- ULLÁN, J.-M. (1976). *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*. Madrid: Visor.
- VALENTE, J. Á. (2014). *Poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VOLOSHINOV, V. N. (1995) [1.^a ed. 1929]. "El discurso en la realidad y el discurso en la poesía: en torno a las cuestiones de la poética sociológica". En E. VOLEK (ed.). *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano. Volumen II*. Madrid: Fundamentos, 97-227.