

LEOPOLDO MARÍA PANERO, EL ÚLTIMO POETA

MANUEL GARCÍA CASTELLÓN

Leopoldo María Panero, "el poeta más radical e inclasificable de la literatura española de los últimos tiempos", según Túa Blesa, profesor de Teoría de la Literatura de la Universidad de Zaragoza, es hijo del célebre poeta astorgano Leopoldo Panero, que junto a su hermano Juan, Ricardo Guillón y Luis Alonso Luengo, formó lo que Gerardo Diego denominó "Escuela de Astorga".

RESEÑA:

Túa Blesa: *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Madrid: El Club Diógenes. Valdemar/ Enokia S.L., 1995.

Leopoldo María Panero (Madrid, 1948), uno de los jóvenes poetas que José María Castellet seleccionara para su famosa antología de *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), ya por entonces había llamado la atención de la crítica con sus dos primeros libros, *Por el camino de Swan* (1968) y *Así se fundó Carnaby Street* (1970). Le seguirían *Teoría* (1973); *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979) y *Dioscuros* (1982), todos recopilados en 1986 bajo el título *Poesía 1970-1985*. En todos ellos se caracteriza por el recurso al culturalismo, así como la ruptura de convencionalismos ideológicos y estéticos, especialmente en sus últimos y lacerantes testimonios literarios: *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987); *Piedra negra o el temblor* (1992); *Heroína y otros poemas* (1992) y *Orfebre* (1994). Su reconocimiento se vio completado por la *Antología* que Jenaro Tálens hiciera para la prestigiosa Editorial Cátedra en 1992.

Túa Blesa, profesor de Teoría de la Literatura de la Universidad de Zaragoza, aborda en su libro el examen del "poeta más radical e inclasificable de la literatura española de los últimos tiempos", un hombre que "ha desafiado los límites de la escritura y de la vida" y cuyos poemarios se ven "llenos de referencias herméticas y transitados por una extraña y desasosegante belleza" (contraportada).

Comienza Blesa con un capítulo biográfico sobre LMP, nacido en Madrid, hijo del célebre poeta astorgano Leopoldo Panero y Felicidad Blanc. Se cita la película de Chavari *El desencanto* (1976), en la que LMP interviene junto a sus hermanos y su madre "en el proceso de un sumario a un padre y a un mundo" (15). En dicho film, Felicidad Blanc recuerda la tempranísima afición de su hijo a hacer versos de desolación, apocalípticos, que ella misma transcribía: "Años y años pasaban sobre el año 69, años y años. Pero Dios iba avanzando y decía: Pronto se acabará el mundo. Los libros hablaban solos y decían: Yo me enterraré" (10). La muerte del padre en 1962 deja a la familia en progresiva precariedad y desamparo. El joven LMP inicia filología francesa en la Universidad de Barcelona, estudios que abandona pronto para volar hacia la bohemia de Madrid. Se inicia su andadura de formas "transgresoras" de existencia: homosexualidad, alcoholismo, drogadicción, etc. Son los años de sus estancias en París, sus amistades con Ana María Moix, sus ensayos sobre la vida y sobre la literatura de terror norteameri-

cana. En ese tiempo, aparte de escribir poesía (*Teoría*, 1973, y *Narciso en el acorde último de las flautas*, 1979), colabora en revistas anarquistas como *El Viejo Topo* y *Ajoblanco*, así como en otras publicaciones culturales de la época. La crítica lo define pronto como "maudit" y se le incluye en las antologías de poesía última, cual hace Castellet en sus *Nueve novísimos*, revelándolo a un público cada vez más amplio. En 1985, LMP publica la *Antología* de su propia obra. Comienzan a menudear enton-



Casa familiar de los Panero en Astorga.

ces sus ingresos en hospitales psiquiátricos, siendo *Poemas del manicomio de Mondragón* (1984), con el tema de la locura y el desvalimiento del enfermo mental, el producto de una de esas reclusiones. En 1990 muere su madre. Su último libro es *Orfebre* (1994), donde el poeta finiquita su canto de desolación y decadencia física.

En el capítulo 2º, Blesa pasa revista al aspecto formal de la obra de LMP, quien "adopta mayoritariamente un verso libre, informal, el típico de esa ya larga tradición que Rimbaud inicia" (23). La ruptura con las tradiciones métricas es un índice real de esa renovación a

la que también se suman otros poetas del momento como Vicente Molina-Foix, Luis Antonio de Villena o Ana María Moix. Se implanta por entonces una moda poética "cuya única convención sería la contravención permanente, la subversión lírica como contrapartida de la subversión sin más, la de la vida" (25). En esta época, la escritura de LMP es normalmente "reescritura", como por ejemplo al transcribir textos que proceden de ámbitos no literarios (vg., unos titulares, al azar, de periódico, en "recalificación del espacio discursivo" (26). De tal subversión resulta un poema en prosa que poco o nada que ver con la tradición modernista hispánica del "poema en prosa". Más bien, la intertextualidad conscientemente utilizada, a los que el poeta confiere categoría creacional, "vuelve a la lectura en una relación texto-lector renovada, que es ya otra transacción de sentido diferente, y este atravesar el sistema genérico lo socava" (26). Lo mismo ocurre con su aparente recurso a la forma japonesa del *haiku*: "Estamos no tanto ante *haikus* de Panero, como ante textos de Panero que son *haikus*" dice Blesa (28).

Respecto al mensaje o contenido del discurso poético de LMP, un 3er capítulo titulado "Caligrafía del silencio" establece que, dada la relatividad del lenguaje y, por excelencia, del lenguaje poético con su riqueza y multiplicidad de referentes, toda palabra que se dice "es también una palabra que enmascara a otra y todo discurso lo es en virtud de una operación constante de desplazamiento" (33). Por tanto, es el lector quien es invitado a completar un texto de apariencia incoherente o fragmentaria, a partir de la fuerza evocadora de dicho texto: "Ante este texto el lector es llamado hacia los silencios, hechos escritura olvidada, es arrastrado por las sirenas y hechizado por el deseo de sentido, ha de poetizar él mismo, ha de trazar el sentido que la carencia ha bifurcado una y otra vez hasta el infinito, traza que en estos versos está grabada sobre la ausencia de palabras, la existencia de un discurso inexistente" (34). En este sentido, LMP es un "caligrafiador del silencio", y no sólo por la ausencia de referentes directos, sino por otros recursos cual jeroglíficos; variantes inesperadas de un mismo poema, las cuales interdependen a la vez que se liberan unas de otras mediante el acto de lectura; tramos de escritura en otras lenguas, ya como exponente del rechazo de la cultura española del momento dictatorial, ya cual signo de la fusión vanguardista o babélica

de culturas y lenguas en la aldea global (38-39). Todo esto crea una forma de "tumulto", el cual, en definitiva no es más que una forma de angustioso silencio.

En "El salón de los espejos", -capítulo 4º- el autor afirma que Panero incorpora a su imaginaria la figura del espejo, con todo su poder sémico. Dicha incorporación le viene dada "como herencia del discurso literario". Es decir, según Blesa, autores como Poe, Wilde, Hesse, Dostoyevski, Mallarmé, Rilke o Borges - todos ellos lecturas fundacionales del discurso paneriano - han utilizado la idea eficazmente en alguna que otra de sus obras. Para explicar el modo en que LMP se sirve del símil, Blesa recurre a la distinción de Theodore Ziolkowski (cf. *Imágenes encantadas*) entre a) "espejo catoptrómico", en el que el sujeto mira para solicitar información; b) "espejo de doblaje", en el que uno ve la propia imagen como un doble de sí mismo, y, finalmente, c) el espejo que, al reflejar el mundo del sujeto, permite un acceso especial, exploratorio, hacia el propio mundo reflejado. Empero, dice Blesa, los tres tipos de reflejo "parecen unificados por un mismo y único valor: en cada uno de ellos el sujeto busca ya sea el poder mágico, ya a sí mismo, ya la posibilidad de otro mundo. Del primer tipo de espejo, un ejemplo sería un poema de *Así se fundó Carnaby Street*, en el que un trasunto del sujeto es esa Blancanieves (70) a quien el espejo -otrora informador de la belleza- ahora sólo informa de la descomposición de m mundo íntimo.

En cuanto al traspaso del espejo en busca de otra realidad, Blesa ve en la obra de Panero una relación intertextual con el "looking-glass" de *Alice in Wonderland*: un espejo como frontera entre la realidad vivida y la fantástica. Una vez adentrado en la fantasía, la vuelta a la realidad sólo muestra "negación de alguna clase de existencia", es decir, se ha penetrado en el dominio de la muerte (50).

Por último, respecto a la categoría de espejo que da lugar al tema del doble, LMP recurre al tema clásico de Narciso, para quien la visión de su propia imagen en las aguas "es el umbral de la muerte". En una variante escatológica del mito, el internado de un manicomio "se contempla, extraño Narciso, en el estiércol". Para LMP la alquimia para llegar a Superhombre sólo consistiría en asumir el estiércol de la propia locura, cual cita en el Prefacio de *Locos*: "In stercore inventur" [...] aquí, en esta podredumbre alquímica está la matriz del superhombre" (cit. por Blesa, 53). Otro ejemplo del doble mortal en la poesía de Panero es la referencia al William Wilson de Poe, el extraño doble que sorprende y acosa, también en *Así se fundó Carnaby Street* (70). Oportunamente, Blesa cita a Otto Rank y a Freud, para quienes el doble simboliza la muerte de la que el yo se siente constantemente amenazado. Ejemplos de este doble mortal son "El hombre que mató a Leopoldo María Panero" (de *Tres historias de la vida real*); o bien el reflejo en el espejo de un ser que no es el propio yo, sino por ejemplo un pez, una mujer, un borgiano "lamed wufnik"... En todos estos casos, se trataría, según Blesa, del autodesconocimiento como carencia de identidad y, en definitiva, de una forma de muerte. Por último, una referencia a Lacan habla del espejo como simbolismo de disloca-

ción de miembros y, en definitiva, castración, aunque Blesa dice no disponer de espacio concretamente para ese tema.

El capítulo 5º alude a otra semántica literaria de identidad fantasmal, y tal es la máscara de los heterónimos. Blesa recuerda que Panero abomina de la crítica basada en la biografía (73). Así, a fin de escapar de ella, LMP -émulo de Pessoa- ha utilizado identidades supuestas. Una es la de "Leopold von Maskee" (i.e. "Enmascarada", si es que procede del participio femenino francés "masquée"), quien es mitad inglés, mitad alemán, y que a sus muchas perversiones une la de pederasta y gran bebedor (74). A lo que parece, Von Maskee es autor "injustamente desconocido en España" y "olvidado en su propia patria", según refiere Blesa (74). Otro autor "citado" por Panero es "Leopoldo del Vuoto" (i.e., en italiano, "del vacío"), autor de "Canto 0", "Tercer canto a la nada" y "Futura Nada del Ser" (ib.). Como ensayista, Del Vuoto -que coincide con Panero en la reivindicación de la locura, según Blesa- se caracteriza en repensar la enajenación y los tratamientos psiquiátricos. Está también el crítico "Leopoldo d'Assenza" (i.e., ital "de ausencia"), con una breve referencia y, finalmente, el monje "Ladislao Lubicz Wholesilenz, monje polaco cuyo segundo apellido mezcla lexemas de inglés y alemán, i.e. "Silencio absoluto". (77). "Máscara, vacío, ausencia, silencio absoluto- dice Blesa-, y cruzándose, la mentira total. Si no hay algo de verdad en todo esto, merecería que la hubiera". Y recuerda asimismo que "si Hegel había escrito que el individuo se busca y se encuentra a sí mismo en otro, cuánto más no habrá de buscarse en sí mismo y allí reencontrarse" (78).

El capítulo 6º, titulado "La parada de los monstruos", Blesa pasa revista a otro desdoblamiento del poeta Panero: el poliglotismo y la traslación lingüística. Por supuesto, es oportuna la cita de Jakobson aducida por Blesa ("poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible"), pero en este sentido, el crítico parece exagerar el valor supuestamente creativo de las "traiciones" infligidas por Panero a determinado texto original inglés. Por ejemplo, cuando el poeta acomete la traducción de algunos *limericks* de Lear o Carroll, dando "vieja" por "young lady", o virtiendo el verso "whose ideas were excessively nautical" por "a quien no gustaba mirar sin un largo catalejo", la variante, amén de haber sacrificado la rima sin más compensación estética, hace que se pierda también el bello y no muy lejano sentido de la joven que emula a Don Enrique el Navegante desde su observatorio de Sagres'.

Lo que en definitiva viene a decir Blesa, basándose en teorías del mismo LMP, es que la traducción literaria, si el poeta intenta superación o desarrollo del original, no puede ser otra cosa que creativa "perversión", es decir, un tipo de alquimia creadora de monstruos, obtenidos cuando el creador exacerba él mismo ese riesgo de no-superposición semántica, de suyo inherente a toda traducción *bona fide*. Así pues, Blesa parece decir que en la creatividad de LMP (y en relación con su poética del silencio) colaboran tanto lo intertextual en lengua extranjera como su propia distorsión o ruptura.

El capítulo 7º añade la dimensión *apocalíptica* de la creación paneriana. Panero es "el último poeta" en el sentido que toda su obra posee una conciencia de *finitud*, de límite entre sueño y realidad, ésta equiparable a la nada. Blesa establece un interesante paralelismo entre San Juan, escritor del *Apocalipsis* en Patmos, anunciador del cataclismo y del fin y LMP, asimismo recluso en su Patmos de locura, de aislamiento y negación social. En efecto, el mismo LMP utiliza intertextos del *Apocalipsis* para expresar que tras el reino de la fantasía - o creación - solo queda tierra yerma. El fin del mundo sería, en términos freudianos, la proyección de su catástrofe interior. De ahí su conciencia paranoica de ser el último poeta, el que escribe en un límite entre ser y nada. A veces incluso parece escribir ya desde la región de la muerte y del no ser, a juzgar por algunos testimonios propios: "Decidí morir hace mucho, en el setenta y siete", "Luz de tumba" y "Cómo escribía antes de matarme" (cit. 97).

Con *Leopoldo María Panero, el último poeta*, Túa Blesa ha dejado una guía inicial que será referencia indispensable en los ulteriores estudios sobre LMP. La obra del poeta está tratada con entusiasmo y benevolencia que no eluden la lucidez interpretativa y el dominio de las claves para la lectura para quien conoce bien las interrelaciones entre poesía y lingüística. Las notas al texto son oportunas y eruditas, y añaden interesante documentación. En cuanto a referencias bibliográficas, Blesa incluye la lista completa del *opus paneriano* hasta su último libro, i.e., *Orfebre* (Madrid: Visor, 1994), amén de una bibliografía crítica de moderada extensión. Asimismo, incorpora una breve pero bien seleccionada Antología de LMP, la cual ilustra los puntos tocados en su bien realizada crítica.

1. Blesa nada dice del súbito auge adquirido por el inglés a principios de los 70 (en defecto del hasta entonces imperante francés), fecha en la que se revela el joven Panero. En tal época, a medida que se alejan los días de la forzada emigración laboral al continente, emerge en España una juventud que escoge las Islas Británicas como destino para la puesta al día cultural y la adquisición de una segunda lengua. Uno de los aspectos de los "Nueve novísimos" (poetas entre los cuales se clasifica Panero) es la anglofilia como marca de sofisticación, conexiones con el exterior y, en definitiva, de "clase". A la oficialidad del francés, datante del borbónico siglo XVIII, la joven burguesía española de la generación de LMP, disconforme con el anquilosado statu quo de lo francófilo, decide oponer su preferencia por el inglés y la cultura anglosajona. Es la época en la que se impone descubrir Los Beatles y Twiggy, Carnaby Street y Notting Hill, y da tono haber enviado a los hijos a algún colegio de verano en Oxford, Cambridge o Dublín. Entre tanto, se preparaba el nuevo "plus ultra" que sería Estados Unidos.

* Manuel García Castellón es profesor del Departamento de Lenguas extranjeras en la Universidad de Nueva Orleans (EEUU).