

POÉTICA DE LA INTERTEXTUALIDAD EN LEOPOLDO MARÍA PANERO

Ignacio Rodríguez de Arce
(Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Italia)

Resumen

El objeto del este artículo es estudiar cómo Leopoldo María Panero usa las relaciones intertextuales en su obra poética. Nuestro principal objetivo es elaborar una nueva lectura de este código intertextual que es usado para construir un código metafórico para el primario deseo de κένωσις que Panero conecta con la escritura misma de la poesía.

Palabras clave: Leopoldo María Panero - Intertextualidad - κένωσις - Análisis poético

Abstract

The aim of this article is to study how Leopoldo María Panero use the intertextual relations in his poetry. Our main objective is to elaborate a new lecture of this intertextual code which is used to build a metaphorical cover for the primary desire of κένωσις that Panero connects with the writing of poetry.

Key words: Leopoldo María Panero - Intertextuality - κένωσις - Poetic analysis.

La vida de Leopoldo María Panero Blanc (Madrid, 1948)¹, hijo del poeta Leopoldo Panero (1909-1962) y Felicidad Blanc, hermano del también poeta Juan Luis Panero (1942-) y del poliédrico artista Michi Panero (1951-2004) está ligada desde la infancia a la literatura. Su presentación como poeta tuvo lugar en la antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*². En dicha antología Castellet recogió las nuevas tendencias de la poesía, aplicando el siguiente criterio clasificatorio: por un lado, los *seniors*, donde se agrupaban los autores nacidos entre 1939-1942, como Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), Antonio Martínez Sarrión (1939), José María Álvarez (1942); por otro, los *coqueluche*, nacidos entre 1944-1948, representados por Félix de Azúa (1944), Pere Gimferrer (1945), Vicente Molina-Foix (1946), Guillermo Carnero (1947), Ana María Moix (1947), Leopoldo María Panero (1948). Todos ellos, sin embargo, tenían algo fundamental en común: nacidos después de la guerra, no poseían experiencia alguna directa del conflicto. Tal vez, por eso mismo la huella de una praxis escritural anclada, fundamentalmente, en lo social no está sino esbozada, casi ausente, en la concepción poética de estos autores.

No obstante, la idea de poesía del conocimiento pervivía, aunque transformada, tomando forma en versos que recogían influjos y referencias en las que se favorecían fundamentalmente vínculos duraderos entre la poesía y/con la música y el cine del momento, tal y como indica Vázquez Montalbán cuando sostiene que:

cine y canción se han alimentado de literatura. Hora es ya que la literatura se alimente de cine y canción. Los programadores de divorcio entre la cultura de élite y la cultura de masas morirán bajo el peso de la masificación de la cultura de élite³.

De este modo la poesía de los *novísimos* se nutriría de elementos heterogéneos como la televisión, el cine⁴, la música -el jazz, especialmente, la música contemporánea y

¹ La parábola biográfica de Leopoldo María Panero se puede comprobar en el documentadísimo relato de Benito J. Fernández *El contorno del abismo* (Tusquets, 1999) que da fe de la leyenda del poeta en cuanto relato histórico. Una vida, la de Panero y la de su entorno familiar, que siempre ha desatado curiosidad en el panorama cultural español, como muestra la película de Jaime Chávarri, *El desencanto* (1974), que refleja cómo era su familia, en plena desintegración del franquismo, acomodada e intelectual, pero contemporáneamente desmembrada, autoritaria y en la que la figura del padre, incluso ausente, todavía pesaba; o, también, *Después de tantos años* (1994), de Ricardo Franco, ambos documentos imprescindibles que retratan no sólo al poeta, sino a su misma familia.

² CASTELLET, José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1970.

³ CASTELLET, J. M., *Nueve novísimos poetas españoles*, op. cit., p. 38.

⁴ La conjunción del cine, la televisión y la poesía puede ser reconocida en las obras tempranas de Gimferrer -*La muerte en Beverly Hills* y *Extraña fruta*- y Leopoldo María Panero -*Así se fundo Carnaby Street* y *Tarzán traicionado*-.

los clásicos del canon-, pero también del legado estético de autores como Thomas Stearns Eliot, Yves Saint-John Perse, William Butler Yeats, Wallace Stevens, sin renunciar a la puntual recuperación de autores de la tradición como Vicente Aleixandre, Jaime Gil de Biedma y Luis Cernuda, entre otros. En definitiva, una constelación de referencias que abarcaría, dentro de la tradición poética canónica, voces, sensibilidades y estéticas tan dispares como la de la generación de 1927, la de la poesía hispanoamericana moderna, la del *modernism* angloamericano, la del surrealismo y el simbolismo franceses, la de los romanticismos alemán e inglés, sin olvidar: la trovadoresca occitana, el *Dolce Stil Nuovo* y los clásicos grecolatinos, por citar algunas referencias evidentes.

Es Leopoldo María Panero quien, por cierto, presenta dialécticamente el significado último del proceso de renovación representado por los *novísimos*:

Yo creo que en este momento sólo hay dos rutas: una que parte del surrealismo y otra que nació en Mallarmé. El grupo de los Novísimos oscila entre estas dos líneas. La diferencia entre las dos es la misma que existe entre algo que *no* quiere decir nada, y algo que quiere decir *nada*. Lo primero puede ser inconsciente y no reflexivo; lo segundo *necesita* ser reflexivo⁵.

El desarrollo de dicha poética que necesita, que quiere, “decir *nada*” será el *leit-motiv* ontológico fundamental de toda la parábola estética de Leopoldo María Panero. Una poética que siente la imperiosa necesidad de erigirse como no-lugar y no-tiempo –*nada* y *nunca*-, como oquedad labrada más allá de los confines –puro “hors-texte”-, en el vacío mismo, capaz por ello mismo de quebrar verso a verso, página a página el sistema estético precedente.

La escritura de Leopoldo María Panero es fundamentalmente una manifestación poética que, como afirma el madrileño, parafraseando a Jacques Derrida, “corre el riesgo de carecer de sentido y no sería nada sin ese riesgo”⁶. Por esto se trata de una estética que “en su conjunto pone y atraviesa el límite que la funda, la amenaza y la culmina”⁷. Constituye por tanto un diseño poético de la autoinfracción, que tan solo se justifica en el constante y continuo desenmascaramiento de su propio espíritu y de su propia letra. La trascendencia del discurso de Leopoldo María Panero brota “desde la fuente del idioma”⁸ e inevitablemente provoca “que el hombre se hace exterior a sí mismo, recibiendo en su

⁵ CAMPBELL, F., *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1994, p. 20.

⁶ PANERO, L. M., “Prólogo”, en *Teoría del miedo*, Tarragona, Igitur, 2001, p. 9.

⁷ FOUCAULT, M., *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 117.

⁸ IBÍDEM.

ebriedad lo que hay más de interior en el mundo”⁹. De ahí la génesis de una poética del *nada* y *nunca*, una estética ontológicamente *desterritorializada*, abocada a una continua errancia por los confines de la escritura y del lenguaje, en pos de un foco de luz sobre el cual reiniciar el armazón de un proyecto literario.

Sin embargo, dicho diseño poético se propone consumir las infinitas posibilidades del lenguaje porque se presenta prioritariamente como cíclica (re)escritura de todo acto de lectura: “toda la literatura no es sino una inmensa prueba de imprenta y nosotros, los escritores últimos o póstumos, somos tan sólo *correctores de pruebas*”¹⁰, afirma Panero. En última instancia la labor del escritor no es sino colaborar en la infinita elaboración de esa suerte de ‘palimpsesto final’ que es la Literatura y sobre el cual Leopoldo María Panero funda su concepción de la tragedia misma de toda escritura. Empero, nada de esto debe ser considerado una limitación de la praxis escritural de Panero: como acertadamente señala Túa Blesa¹¹ el hecho de partir de un tanto necesario como obstinado ejercicio de pura lectura impone en todo momento la conciencia plena y presente de lo ya dicho, y, por tanto, de lo que resta por decir, lo todavía incógnito, y ese es el no-lugar hacia el que la escritura del poeta madrileño emprende su andadura.

Los medios que utiliza Leopoldo María Panero en su decidida tarea de ‘deshacer las palabras’ no son muy distintos de los utilizados por algunos de los otros poetas *novísimos*. Muchas de sus composiciones son básicamente praxis escritural “desestructurada” y recurren por ello a la necesaria ruptura de todo vínculo semántico o sintáctico reconocible. En estos poemas aparece privilegiada la enumeración caótica, que en muchas ocasiones refleja una cosmología alucinada producto del consumo de drogas. Tal es el caso de muchos de los poemas de *Así se fundó Carnaby Street* (1970) como, por ejemplo, “Homenaje a Dashiell Hammett”¹².

Es en la evidente dimensión intertextual de la poética de Panero, sin embargo, donde se manifiesta en su calado más hondo el cambio de paradigma que ésta misma representa.

⁹ IBÍDEM.

¹⁰ PANERO, L. M., “Dos prefacios para un título”, en *Dos relatos y una preversión*, Madrid, Libertarias, 1984, p. 12.

¹¹ Cfr. BLESA, T., “La destruction fut ma Beatrice”, en PANERO, L. M., *Poesía Completa. 1970-2000*, Madrid, Visor, 2001.

¹² “Visite Hong-Kong. La Droga. Las revueltas callejeras. Las callejas. Aguardar la muerte en un restaurante de lujo. Los disparos, el estrépito de mesas y sillas. Los gritos, las carreras. El cielo alto, azul. ASÍ ACABÓ LA BANDA MORAN. Las fotografías. La nieve”. PANERO, L. M., *Poesía Completa. 1970-2000*, op. cit., p. 34.

Las páginas que podemos leer sobre la intertextualidad son innumerables: desde el primer Bajtín, pasando por Julia Kristeva y Roland Barthes, que sostienen que el texto no es sino un mosaico de citas de otros textos, hasta posturas cercanas a Jacques Derrida y a la deconstrucción. Sabemos, sin embargo, que la gran mayoría de estos estudios están dedicados al género narrativo. Esto es así, en gran medida, porque tanto Bajtín como Yuri Lotman¹³ niegan el carácter polifónico de la lírica. Lotman, como es sabido, sostiene que todo poema sometería a una unidad, cerraría en sí mismo, la multiplicidad de las voces de la tradición. No deja de ser cierto, con todo, que dicha negación de la centralidad del componente polifónico en el género poético parece chocar con la realidad de la poesía autorreferencial –y no sólo- más reciente. Ya en 1994, Pérez Bowie¹⁴ había propuesto una sistematización de los ejes temáticos de la poesía autorreferencial española alrededor de cinco núcleos: *i)* el poema sobre el poema, *ii)* el poema como poética, *iii)* la imposibilidad de decir, *iv)* la insuficiencia del lenguaje y *v)* el protagonismo del material gráfico. O lo que es lo mismo: había puesto en evidencia algunos de los principios temáticos sobre los que gran parte de los poetas españoles a partir del grupo de los *novísimos* habían fundado sus particulares poéticas.

No es una excepción Leopoldo María Panero, evidentemente. Es más: su poética *desterritorializada* atraviesa los cuatro primeros núcleos temáticos anteriormente citados. Ésta, que se construye en gran medida como ejercicio metapoético, se alimenta fundamentalmente de la intertextualidad, que, en su caso, es constituyente. En 1994, también, Susanne Holthius se había aproximado al fundamental problema de la intertextualidad en la poesía, y la había definido como forma específica de constitución del significado¹⁵, es decir, como un puro fenómeno del procesamiento de los textos. La intertextualidad, por esto mismo, siguiendo siempre el razonamiento de Holthius, se activa tan solo en el proceso de recepción, en la constitutiva interacción entre texto y lector, de lo que se infiere necesariamente que el propio poema debe preparar al lector a una interpretación intertextual a través de una serie evidente de señales, construyendo o elaborando una autónoma “disposición intertextual”. En el caso de la poesía de Leopoldo María Panero dicha “disposición”, lejos de aparecer marcada explícitamente, aunque también lo hace en los innumerables casos en los que el lector entra en el texto ajeno de

¹³ LOTMAN, Y., *Analysis of the Poetic Text*, Ardis, Ann Arbor, 1976, p. 113.

¹⁴ Cfr. PÉREZ BOWIE, J. A., “Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)”, en PAZ GAGO, J. M. (ed.), *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, A Coruña, Universidad de A Coruña, vol. II, 1994, pp. 237-247.

¹⁵ Cfr. PETÖFI, J. S., y OLIVI, T., *Approaches to poetry. Some Aspects of Textuality, Intertextuality and Intermediality*, Berlin, Walter de Gruyter, 1994.

la mano del poeta a través de los epígrafes que encabezan los poemas¹⁶, o del uso de comillas o cursivas¹⁷, es una implícita trabazón que recorre transversalmente todo el corpus poético del madrileño, que en cierta medida no es sino puro y continuado ejercicio de reelaboración de alguna página de otro.

Leopoldo María Panero parece constatar una y otra vez que para desarrollar su discurso poético sólo encuentra “palabras que ya están ocupadas”¹⁸. En muchísimas ocasiones, las palabras ocupadas por esa “otra voz” son las de la propia voz autorial anterior; tendríamos, entonces, una composición poética en la que Panero se autocita, algo así como una suerte de “polifonía monodiscursiva”. En *Águila contra el hombre. Poemas para un suicidamiento* (2001), por ejemplo, encontramos estas dos composiciones en las que la segunda –página 72- es cita literal de la primera –página 71-: i) “Tengo cinco poemas/ escritos contra mí mismo/ contra mi máscara y deseo/ de ser verdad, como la muerte,/ como el sapo obscuro de la muerte/ que escape aún un tardío poema/ un poema ya para nadie/ la imagen del lector contra/ treinta monedas” (p. 71); ii) “Tengo cinco poemas/ escritos contra mí mismo/ contra mi máscara y deseo/ de ser verdad/ como la muerte, como el sapo/ aún un sobre el poema” (p. 72)¹⁹. Es decir, Panero manifiesta de forma inequívoca su constante necesidad de ser *voz en el otro* y *alteridad en su ¿propia? voz*. Esta forma de proyectarse y de desarrollarse de su estética como ejercicio intertextual constante es el elemento constitutivo de la misma: es la pura raíz de ésta. La palabra poética de Panero, diríamos con Bajtín²⁰, aparece dividida en sí misma y de sí misma; las otras voces matan la voz y mueren bajo la voz del poeta madrileño. Se trata pues de una escritura que, en última instancia, no es sino un acto de la experiencia misma de la muerte. Así lo confirma el propio Leopoldo María Panero en el “prólogo” de *Teoría del miedo* (2000):

Escucho con mis ojos a los muertos, decía Quevedo, refiriéndose al acto cruel de la lectura. Ahora bien, puesto que todo lenguaje es un sistema de citas, como decía Borges, todo poema es un poema sobre un muerto.

¹⁶ Cfr. “Senda del espejo” en PANERO, L. M., *Poesía Completa. 1970-2000*, op. cit., p.476.

¹⁷ Cfr. “Mancha azul” en PANERO, L. M., *Poesía Completa. 1970-2000*, op. cit., pp. 180-184.

¹⁸ BAJTÍN, M., *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México, F.C.E., 1993, p. 263.

¹⁹ PANERO, L. M., *Águila contra el hombre. Poemas para un suicidamiento*, Madrid, Valdemar, 2001, pp. 71-72.

²⁰ Cfr. BAJTÍN, M., *Problemas de la poética de Dostoievsky*, op. cit.

Y la muerte nos llama desde el poema como su única posible realidad. Malraux dijo: «*sólo la muerte transforma la vida del hombre en destino*». Nosotros diremos: sólo la muerte transforma el poema en poema²¹.

Todo poema, pues, es heidegerianamente, *para la muerte*; el poeta, para Panero, no es sino un mero corrector de epitafios que opera con un “sistema de citas”. Por ello mismo Leopoldo María Panero *es* no siendo Leopoldo María Panero. El *no ser* del madrileño consiste en *ser a través de* todos los poetas que constituyen su vastísima bibliografía personal: Stéphane Mallarmé, Guido Cavalcanti, Edgar Allan Poe, Arthur Rimbaud, Ezra Pound, Thomas Stearns Eliot, William Butler Yeats, François Villon, Georg Trakl, Fernando Pessoa y, evidentemente, sus heterónimos, Constantin Kavafis, João Cabral de Melo Neto, Guilhem IX de Peitieu y tantos y tantos otros.

En realidad ese *ser a través de* que es característica fundante de la poética de Panero no se separa mucho de la concepción derrideana de la escritura como forma de olvido y de ausencia. Derrida, recuérdese, concebía la escritura como desplazamiento y ausencia; y cuando se refería a ausencia, lo hacía en sentido absoluto: escribir es producir una marca cuyo rasgo caracterizante es la iterabilidad –ser infinitamente repetible o legible más allá de la actuación de su emisor- que constituiría una especie de mecanismo automático al que la desaparición del autor primero no impediría seguir funcionando, dándose, una y otra vez, a leer, a reescribir, a ser repetido, o, en sentido estricto, a ser *legible*²². Esta concepción de una praxis escritural reiterativa, necesariamente separada de la conciencia de su creador, huérfana de padre, parece corresponderse perfectamente con la necesidad del *ser a través de* en el que encuentra su justificación más profunda -su raíz primaria, estaríamos tentados de decir- el armazón intertextual que rige la poesía de Leopoldo María Panero. Para el madrileño la escritura también parece ser necesaria e insustituible marca de ausencia de su referente –o de sus referentes, cuando uno se apropia o es poseído por la palabra de otro-, pero sobre todo marca de ausencia de un significado determinado, unívoco, con pretensiones de universalidad, o de la intención misma de un proyecto de significación.

La praxis intertextual en Leopoldo María Panero raras veces asume un sentido puramente irónico; y aunque rica en desplazamientos a través de versos y de composiciones, también en diferentes lenguas, en muy pocas ocasiones manifiesta esa

²¹ PANERO, L. M., *Teoría del miedo*, op. cit., p. 9.

²² DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 355-357.

dimensión lúdica que caracterizaba a ciertos juegos barrocos intertextuales²³. Por el contrario, el ejercicio intertextual que constituye la poética de Panero, como el mismo explicita el en “prefacio” de *El último hombre* (1983), sigue dos líneas de significación, dos técnicas, claramente definidas: *i)* la búsqueda de la *inquietante extrañeza* y *ii)* el *extrañamiento*:

Testimonio de la decadencia del alma, este libro [...] sigue una técnica: la de contrastar la belleza y el horror, lo familiar y lo *unheimlich* (lo no familiar o inquietante, en la jerga freudiana). Blake, Nerval o Poe serán mis fuentes, como emblema que son al máximo de la *inquietante extrañeza*, de la locura llevada al verso [...]

Otro de los métodos para la consecución de este libro es lo que el formalista ruso Sklowsky llamaba el *extrañamiento*: esto es, deslizar componentes anómalos en medio de un panorama familiar.

Los resultados de una praxis intertextual guiada por dichas técnicas son fácilmente observables en la composición “Annabel Lee”²⁴, de *Last river together* (1980). En dicho poema, Panero introduce versos que intensifican la dimensión *unheimlich* a la que, por cierto, no es ajeno el celeberrimo original de Edgar Allan Poe²⁵. En el poema del norteamericano, por ejemplo, leemos: “I was a child and she was a child,/ In this kingdom by the sea”; mientras que Panero, por su parte, interviene de este modo: “Yo era una *niña* y *ella* casi un *niño* –el cursivo es mio. ndr.-/ nadando los dos bajo el mar;”. Todavía mayor es el efecto de *inquietante extrañeza* al contrastar las diferencias entre estos versos del “Annabel Lee” de Poe – “And this was the reason that, long ago,/ In this kingdom by the sea,/ A wind blew out of a cloud, chilling/ My beautiful Annabel Lee;/ So that her highborn kinsmen came/ And bore her away from me,/ To shut her up in a sepulcher/ In this kingdom by the sea.”- con los ‘narrativamente paralelos’ del “Annabel Lee” del madrileño: “Y fue ese el motivo quizás por el que un día/ una lágrima cayó del cielo disolviendo/

²³ Nos referimos, evidentemente, al ejercicio intertextual puramente lúdico y típicamente barroco con el que ciertos autores trataban de resaltar su maestría técnica. Por ejemplo, el soneto CXII de las *Rimas* (1602) de Lope de Vega titulado “De versos diferentes tomados de Horacio, Ariosto, Petrarca, Camoes, Tasso, el Serafino, Boscán y Garcilaso”: “Le donne, y cavalier, le arme, gli amori,/ en dolces jogos, en placer contino,/ fuggo per più non esser pellegrino,/ ma su nel cielo infra e beati chori./ Dulce et decorum est pro patria mori,/ sforzame, amor, fortuna, il mio destino,/ ni es mucho en tanto mal ser adivino,/ seguendo l’ire, e giovenil furori./ Satis beatus unicus Sabibis,/ parlo in rime aspre, e di dolceza ignude/ deste passato ben, que nunca fora./ No hay bien que en mal no se convierta y mude,/ nec prata canis albicant pruinis,/ la vira fugge, e non se arresta un hora.” DE VEGA Y CARPIO, Félix Lope, *Rimas*, edición de Ramón García González, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05814963289458462977857/index.htm>> (04 de marzo de 2009).

²⁴ PANERO, L. M., *Poesía Completa. 1970-2000, op. cit.*, p. 217.

²⁵ POE, E. A., *Great tales and poems*, New York, Pocket Books, 1953, p. 422.

como un ácido el cuerpo que temblaba/ de mi hermosa, de mi pálida ANNABEL LEE, y entonces/ vinieron sus padres, gente de dinero/ a hacerse cargo del alma, y dicen/ que la enterraron bajo el mar.”. Por si esto fuera poco, la última estrofa del poema de Panero interviene decididamente realizando ese efecto de *extrañamiento*; es decir, ese “deslizamiento de componentes anómalos en medio de un panorama familiar”: “Pero hoy los huesos de una niña bailan/ allí junto a una roca, cerca/ de aquel reino moribundo que hay/ debajo del mar, y cantan/ aún esa canción demente, la/ de los seres que/ se enterraron juntos pronunciando/ a solas el nombre de/ ANNABEL LEE.”

Habíamos dicho precedentemente que la escritura de Leopoldo María Panero es un acta de la experiencia misma de la muerte ya que, como sugería el propio poeta madrileño en el “prólogo” de *Teoría del miedo* (2000) “todo poema es un poema sobre un muerto” y “sólo la muerte transforma el poema en poema”. Dicha concepción de la creación poética, en la que ocupa un lugar central la muerte entendida como ‘no-lugar’ o ‘no-tiempo’, casa perfectamente con la dimensión logófaga de algunas escrituras, tal y como las define Túa Blesa. Panero, como perfecto artista logófago compone poemas en los que “la imagen es, entonces, la de un hueco cuyo fondo es un sin-fondo, que deja a la escritura sumida en una reflexión que la acalla, la dobla, la pliega, se la traga”²⁶. Por ello mismo la escritura de Panero “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”²⁷. Sin embargo, el impulso logófago que caracteriza fundamentalmente la obra de Leopoldo María Panero, esa búsqueda del “hueco cuyo fondo es un sin-fondo” nos aproxima al evento central en la escritura del madrileño: la κένωσις. De ahí la manifiesta afinidad entre dos experiencias poéticas en principio lejanísimas, la de Leopoldo María Panero y la de Guido Cavalcanti. La importancia de Cavalcanti en Panero sólo cede si comparada con la de Mallarmé, aunque, pensamos, es la presencia que mejor autentifica el corpus poético del madrileño. El Cavalcanti que interesa a Panero es el “psicólogo de las emociones” del que hablaba Ezra Pound; la “fisiología del disamore” cavalcantiana, evidenciada por Corrado Bologna²⁸, deviene “fisiología del anunciamiento” –permítaseme el pedante y horrendo neologismo- en el caso de Leopoldo María Panero. Tanto Cavalcanti como Panero

²⁶ BLESA, T., *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Trópica, 1998, p.15.

²⁷ IBÍDEM.

²⁸ BOLOGNA, C., “Fisiología del Disamore”, en *Critica del testo*, 1, (2001), pp. 59-87.

diseñan innovativamente el dramático evento de la κένωσις. De ahí la centralidad que asumen los versos del soneto cavalcantiano “Tu m’hai sì piena di dolor la mente”²⁹ en la obra del madrileño: “l' vo come colui ch'è fuor di vita,/ che pare, a chi lo sguarda, ch'omo sia/ fatto di rame o di pietra o di legno,/ che si conduca sol per maestria/ e porti ne lo core una ferita/ che sia, com' egli è morto, aperto segno”. Dichos versos aparecen como epígrafe –es decir, como elemento dialógico para llamar la atención del lector sobre ciertos ámbitos de significado- en un libro de Panero, *Last river together* (1980)³⁰; pero, lo que es más singular, constituyen composiciones autónomas en otros dos libros, en *Teoría del miedo* (2000), con el revelador título de “Cita para Cavalcanti”³¹ –préstese atención a la elección de la preposición *para*, que indica el destinatario, en vez de, obviamente, *de*, y en *Águila contra el hombre. Poema para un suicidamiento* (2001)³². Nos movemos aquí, al menos así parece, en el terreno abonado por la célebre paradoja borgeana representada por *Pierre Menard autor del Quijote*. Los dos tercetos de Cavalcanti y de Panero son idénticos; pero sólo como unidades sintagmáticas, no como *enunciados*. En el acto mismo de su enunciación su aparente identidad y unicidad se escinde. En el texto cavalcantiano el *autómata* es resultado de la pasión amorosa, de la fijación por el *phantasma* de la mujer amada. El yo se describe desde *fuera de* su propio cuerpo, extrañado de sí mismo; el *autómata* cavalcantiano, en definitiva, es una alucinada objetivización de las consecuencias de la pasión amorosa, que muestra en el “core” el signo evidente de la causa de su muerte metafórica. El *autómata* de Panero, sin embargo, es ese yo *fuera de* que es el muerto y la muerte que “transforma el poema en poema”. Un *autómata* que debe “arrastrar de día el carro de las marionetas,/ de noche”, pues intuye que se es «una de ellas mañana, cuando abran los ojos/ para no ver/ que la bailarina de cuerda danzando entre ellas/ mueve ella misma el resorte” (“Le Bon Pasteur, Haikú”)³³; un *autómata*, en definitiva, que así declara su vocación última: “Hombre soy que parezco un hombre/ en un nido de ratas/ que corren al redor del poema/ cuya única albedo es la muerte/ la muerte que corre como una rata/ sobre la tumba del poema” (“Cavalcanti”)³⁴. La κένωσις del poeta, el hacerse “hueco cuyo fondo es un sin-fondo”, es el único modo de morir y transformar así el “poema en poema”. La muerte del *autómata* de Panero, de

²⁹ *Poeti del Duecento*, CONTINI, G., (ed), vol. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 277.

³⁰ PANERO, L. M., *Poesía Completa. 1970-2000, op. cit.*, p. 209.

³¹ PANERO, L. M., *Teoría del miedo, op. cit.*, p. 77.

³² PANERO, L. M., *Águila contra el hombre. Poemas para un suicidamiento, op. cit.*, p. 17.

³³ PANERO, L. M., *Poesía Completa. 1970-2000, op. cit.*, p. 188.

³⁴ PANERO, L. M., *Teoría del miedo, op. cit.*, p. 86.

este modo, no es metáfora; por el contrario: es el poema que deviene metáfora de la muerte. El poema, como la muerte, para el poeta madrileño “significa nunca” (“A la manera de Trakl”)³⁵; de ahí que toda la experiencia escritural de Panero no sea sino la manifestación de una particular “fisiología del anunciamento” de la que el momento central es la κένωσις.

Que poema y muerte “signifiquen nunca” aparece claro en la composición “Parábola del diccionario”³⁶ donde leemos: “Una palabra reenvía a otra palabra, un sentido/ a otro sentido: el sentido se extiende como la/ cabellera de una dama rubia, en la orilla,/ tocando el mar y los barcos./ Es así que la palabra, para no morir en otra/ palabra, se disuelve en ceniza./ [...] Pero volviendo a la pregunta sobre el sentido,/ éste, como el Tao supo, escapa al decir, esto es que el/ sentido no es una figura del discurso./ El único significante es la muerte, que es,/ al decir del estructuralismo, la mayor figura del/ discurso, porque es palabra de Dios”. El “significante” de Panero se manifiesta en una acepción puramente lacaniana. La lengua para Lacan es un sistema de relaciones; “la lengua es un sistema del significante”, dice Lacan, en donde todo significante puede ser transformado en signo. En el régimen figural, retórico, el significante es una unidad móvil, caracterizada por el principio del desplazamiento y de la metamorfosis; algo ‘todavía por interpretar’. Panero, sin embargo, concibe la muerte como único significante. Parece decirnos: “la lengua es un sistema de la muerte”. En el régimen figural, en los artificios retóricos y poéticos, el significante-muerte puede desplazarse y metamorfosearse, (re)interpretarse, (re)elaborarse y (re)escribirse, pero solo especularmente, reflexivamente; de ahí que el lenguaje sea un “sistema de citas” dominado por el significante-muerte y el autor un “corrector de pruebas”. El poema (sobre/en) el poema de Panero no sería sino una especial declinación del tema del ensimismarse de la muerte. O, en definitiva, un desesperado intento de abocetar el *nunquam*.

³⁵ PANERO, L. M., *Poesía Completa. 1970-2000, op. cit.*, p. 487.

³⁶ IBÍDEM, p. 459.